

**«LOS FRUTOS DEL ESTÍO»: VERSIONES DE LA INFANCIA EN LOS
ROMANTICISMOS ALEMÁN E INGLÉS**

SANTIAGO ESTEBAN MÉNDEZ PARRA

**Tesis presentada como requisito para optar al título de Magíster en
Estudios Literarios**

Directora

Patricia Simonson

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS

2022

Entrégate a la pérdida,
y cuando estés perdida, estarás en casa.

Lao Tzu, *Tao Te Ching*, en la versión de Ursula K. Le Guin

Los niños son los tiernos enigmas del mundo –
y en esos mismos enigmas se oculta la respuesta.

Marina Tsvietáieva

¡Oh, ven! El secreto de nuestros corazones descansará en las profundidades de las
montañas como la piedra preciosa en la mina.

Friedrich Hölderlin

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Santiago Esteban Méndez Parra

02 de agosto de 2022

Agradecimientos

Desde hace un tiempo estoy convencido de que la lectura es una forma de espiritismo: los lectores conversamos con los muertos, cuyas mudas voces nos fascinan y nos desconciertan. Como hizo una autora a la que quiero, en un libro sobre la mudanza, voy a agradecerles primero a esos muertos queridos, conocidos desconocidos: gracias, autores míos. También voy a agradecerles a las otras que están más cerca de mí, con quienes me unen la pesada obligación de la familia pero también la dicha inexpresable de la confianza y del amor: gracias, Carlos y Yaz, que son también (de otra forma) autores míos; gracias, Cami y Peri, compañeras de siempre. Este texto tampoco existiría sin los amigos y las amigas que han avivado mi imaginación y que me han entregado la gracia de su amistad: gracias, Camila, Daniela, Johan, Laura, Mariana, Naikelly, Sergio, Sofía y Tomás. Pero tampoco podría haber escrito esta investigación sin las enseñanzas que generosamente me han dado dos de mis maestras: gracias, Patricia, gracias, Anastasia. Finalmente, quiero agradecerle a la maravillosa errabunda de Orán, cuyo hálito sopla sobre todas las selvas y todos los desiertos que son estas páginas que siguen.

Resumen

«Los frutos del estío»: versiones de la infancia en los romanticismos alemán e inglés

En *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, el historiador Philippe Ariès afirma que el siglo XIX es el siglo de la infancia. Según Ariès, las sociedades europeas de después de la Revolución Industrial tuvieron como eje central la familia burguesa, y esta, a su vez, se organizó alrededor del niño: una familia era una familia sólo si en ella había niños, que eran la promesa y la patencia del progreso, del desarrollo, los valores dominantes de la modernidad. En cierto sentido, puede decirse que esta es la época en la que se inventa la noción moderna de infancia, es decir, un periodo de la vida humana claramente diferenciado de la adultez y que entraña una psicología, una fisiología y una sensibilidad particulares. Estas transformaciones en la mentalidad y en las prácticas culturales de Europa occidental, que, según Ariès, tuvieron sus comienzos a finales del siglo XVII, repercutieron muy notablemente en las expresiones artísticas de la época. Por ejemplo, podemos leer el surgimiento de un género como la novela de formación, a finales del siglo XVIII, como correlato artístico-filosófico de la noción de progreso y de la creencia moderna en la capacidad del individuo de transformarse a sí mismo —de educarse o de formarse: de darse forma—. Esta tesis es una lectura de varios textos imprescindibles para entender esta construcción artística e ideológica de la figura del niño durante las primeras décadas del siglo XIX: la poesía del primer romanticismo inglés (William Wordsworth y William Blake) y la narrativa breve del romanticismo alemán (Ludwig Tieck y E.T.A. Hoffmann). En este texto no busco demostrar un argumento historiográfico (por ejemplo, la influencia patente y comprobable de unos escritores sobre los otros) , sino hacer un ejercicio de crítica literaria que muestre qué nos dicen estas obras, cuando se leen juntas, sobre el desarrollo de la figura del niño en la literatura del romanticismo, sobre los usos que le dieron distintos escritores a ella y sobre las continuidades y rupturas entre los románticos ingleses y los alemanes y entre los diferentes géneros literarios.

Palabras clave: romanticismo europeo, infancia, crítica literaria, siglo XIX, *Märchen*, ironía.

Abstract

“The Summer Fruits”: Versions of Childhood in English and German Romanticism

In *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, historian Philippe Ariès calls the 19th century the century of childhood. Ariès claims following Industrial Revolution European societies had as their core bourgeois family, and, in its turn, family was organized around the child: a family could only be considered as such if there were children in it, for children were the promise and the evidence of progress and growth, two of modernity's prevailing values. In a way, we can say this is the time the modern concept of childhood was invented, that is, a period of human life clearly distinguished from adulthood and which involves its very own physiology, psychology and sensibility. These transformations in Western Europeans' attitudes and cultural practices, which, according to Ariès, started to take place in the late 17th century, had a profound impact in the works of art produced at the time. For instance, we can interpret the rise of the new literary genre called the *Bildungsroman* (“education novel”; literally “formation novel”), occurred at the end of the 18th century, as the philosophical and artistic counterpart to the notion of progress and to the modern belief in the individual's capacity to transform herself – to educate and to form herself: to fashion herself. This dissertation is a reading of several texts that are essential to understand the ideological and artistic construction of the child in the first years of the nineteenth century: namely early English Romantics' poetry (William Wordsworth and William Blake) and German Romantics' short fiction (Ludwig Tieck and E.T.A. Hoffmann). In this text I'm not trying to prove a historiographical argument (for example, the apparent and verifiable influence of a writer on some other writer) but to create a work of literary criticism to show what these texts, when read together, tell us today about the evolution of the figure of the child in Romantic literature, about the use that a number of writers made of it, and about the continuities and disruptions between English and German Romanticism and between different literary genres.

Keywords: European Romanticism, childhood, literary criticism, 19th century, *Märchen*, irony.

Contenido

Resumen.....	5
La partida. Introducción.....	8
Revelaciones, o Sobre la crítica.....	8
La alegre ignorancia.....	16
En el país de Mignon.....	23
I. Inocencia, educación y poesía en el primer romanticismo inglés.....	33
I.I. El resplandor inaudito.....	37
I.II. Caminos y extravíos.....	58
II. Deleites y terrores de la infancia en el <i>Kunstmärchen</i>.....	84
II.I. Lo que no se puede decir.....	91
II.II. Ámbitos extraños.....	106
Voltar la vista. Conclusiones.....	129
Bibliografía.....	133

La partida

Introducción

Porque hacía del amor un cálculo matemático equivocado: pensaba que, al sumar las comprensiones, amaba. No sabía que cuando se suman las incomprensiones es cuando se ama de verdad.

Clarice Lispector

La confianza es la causa de todos los males y de todas las dichas. Una vida sin confianza es una noche sin estrellas. Quien les otorga su confianza a los seres humanos tiene que otorgarles también, al mismo tiempo, su perdón, porque su confianza será traicionada, sus ojos serán reventados, sus alas serán cortadas y no volverán a crecer jamás.

Pero quien le otorga su confianza a cualquiera, a nadie, quien se da a la confianza como el que se entrega a la vida misteriosa e incomprensible, quien pone su confianza dentro de la botella mágica y la confía al mar, quien se somete a la confianza sin esperar recompensa, será recompensado.

Hélène Cixous

Revelaciones, o Sobre la crítica

«Crítica secular» (“Secular Criticism”), la introducción al libro de Edward Said *The World, the Text, and the Critic*, de 1983, es una evaluación de los discursos dominantes de la crítica literaria académica de principios de los ochenta y, al mismo tiempo, el esbozo de una propuesta para una nueva crítica. Según Said, los estudiosos de la literatura se habían entregado a la perniciosa división intelectual del trabajo, representada en la empobrecedora aunque excesiva especialización de los saberes, a una lógica empresarial que ya entonces invadía las universidades y a la complicidad con la ideología dominante —la de la Guerra Fría, que los intelectuales estadounidenses reproducían sin advertirlo, o a la que cínicamente llamaban objetividad—. Frente a esta práctica crítica empobrecida y engañosa, que ofusca las motivaciones ideológicas tanto de las obras literarias como del propio análisis del crítico, Said propone que los textos sean entendidos como *eventos* producidos en un tensísimo campo de fuerzas políticas y culturales:

Mi posición es que los textos son mundanos, que hasta cierto punto son eventos y que, aun cuando parecen negarlo, son, pese a ello, parte del mundo social, de la vida humana y del curso del momento histórico en el que están situados y en el que son interpretados. (Said, 4)¹

Para Said, las obras literarias no sólo están en el mundo, sino que actúan en él: un texto puede incidir en la historia, las propias lecturas que él produce son también eventos. Pero si el texto está en el mundo, si es producido y produce eventos en él, ¿dónde está el crítico? Este ensayo de Said puede leerse como una meditación sobre qué significa ocupar una posición (¿qué es tener una posición?, ¿cómo se llega a tener una u otra posición?) y sobre cómo leer es siempre, para el crítico, situarse. Said cree que el asunto central en la relación entre un crítico y un texto es el lugar. Una lectura cuidadosa y rica de un texto implica siempre la pregunta de cómo este está y ha estado en el mundo, de las condiciones que hicieron posible su aparición y de las lecturas que ha suscitado. Buscar el lugar del texto en el mundo lleva al crítico a preguntarse sobre su propio lugar: ¿en dónde estoy yo con respecto a esta obra? Al tratar de ubicar el texto, el crítico se ubica (y se desubica). Para Said, el crítico en el que esta relación entre situarse y leer se muestra de forma más dramática es Erich Auerbach. Auerbach escribió su obra cumbre, *Mimesis*, cuando estaba exiliado en Estambul, adonde llegó huyendo del nazismo. Said ve en este exilio la condición de posibilidad de la escritura de *Mimesis*: el gran crítico europeo, exiliado en el lugar que representa el límite mismo entre occidente y oriente —con ese nombre doble, Constantinopla/Estambul, que marca tanto la frontera que allí se traza como la amenazadora porosidad de esta—, escribe un texto en el que dibuja el recorrido de un problema (¿cómo representar la realidad?) a lo largo de toda la historia europea (6-8). Así, Said no sólo no ve en el exilio un impedimento para la práctica crítica, sino que incluso cree que es necesario. Entre un crítico y su cultura, que Said entiende, siguiendo a Gramsci, como algo a lo que uno pertenece y que uno posee (así lo indica el uso del posesivo), debe extenderse una «distancia agonizante», un casi estar allí, un casi tener, que le permite al crítico ver la cultura y las obras producidas en ella al mismo tiempo como propias y ajenas (8). Se entiende que la indigencia y el exilio que, según Said, son necesarios para el ejercicio de la crítica no deben ser entendidos literalmente, no obstante el ejemplo de Auerbach: al dejar de considerar la cultura propia como un conjunto de prácticas e ideas naturales y

¹ Todas las traducciones de textos originalmente en inglés y en francés son mías, a menos que se indique lo contrario en la bibliografía. De los textos en alemán se citan traducciones ya publicadas pero cotejadas con el original y, si es necesario, revisadas por mí.

entender que estas son contingentes e históricas, el crítico puede estar exiliado de su cultura aun cuando sigue estando dentro de ella. Esta comprensión de la labor del crítico lleva a Said a hacer suya la frase de Hugo de San Víctor, que Auerbach ya había citado, según la cual «es perfecto aquel para el que el mundo entero es exilio» (de San Víctor citado en Said, 7).

El tipo de crítica que propone Said es secular no porque sea laica o atea, sino porque considera el texto como un evento en el mundo (*saeculum*), fruto de ciertas condiciones históricas y sociales, y porque se sabe ella misma mundana, es decir, porque sabe que ella también es un texto en el mundo. Sin embargo, el ejercicio crítico no se agota, porque la pregunta del crítico sobre el lugar propio, sobre el lugar en el que está con respecto a la obra literaria y con respecto al mundo, no se responde definitivamente. Es por eso que Said plantea que la crítica secular también tiene que ser «irónica»: debe estar en el mundo, pero también tiene que ser autoconsciente; es decir, ese cuestionamiento incansable sobre su propio lugar la hace también estar (parcialmente) fuera del mundo, fuera de sí misma (31).

Podemos entender la ironía como un discurso cuyo curso es doble mas no paralelo: siempre va en dos direcciones opuestas al mismo tiempo. Para el pensamiento filosófico y estético del romanticismo alemán la noción de ironía es central. Friedrich Schlegel la llamó «una forma de la paradoja» (Schlegel, 2009, 148), y la descripción que de ella hizo ilustra bien esa convivencia de los opuestos que la caracteriza:

En ella todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez [...] Contiene y provoca a la vez un sentimiento de conflicto insoluble entre [...] la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa. (149)

Aparte de estas tensiones entre opuestos (entre lo cómico y lo serio, entre la sinceridad y la impostura), la ironía entraña otra imposibilidad posible: que un autor esté simultáneamente dentro y fuera de un texto. La escritura irónica, tal como fue practicada por los románticos, consiste también en que, dentro del texto, el autor se represente a sí mismo escribiendo —en el momento mismo de la escritura— y viéndose escribir: el autor se desdobra en autor y lector, en productor y receptor, y este

desdoblamiento lo sitúa al mismo tiempo fuera y dentro de su propio texto². En la obra de Hoffmann, uno de los autores sobre los que versará esta tesis, encontramos por todas partes este tipo de escritura irónica, en la que el texto empieza a invadir la realidad viva del lector y en la que el lector se adentra peligrosamente en la ficción. Veamos un ejemplo característico, que aparece en un momento clave del cuento «El hombre de la arena»:

No puede inventarse nada más fantástico y extraño que aquello que ha ocurrido con mi pobre amigo, el joven estudiante Nathanael, y que he emprendido la tarea de contarte a ti, favorable lector. ¿Has experimentado alguna vez, ¡oh, benévolo!, algo que llenara por completo tu pecho, tu mente y pensamientos, expulsando todo lo demás? Todo hierve en ti, la sangre revienta las venas, encendida en brasa incandescente, y sube el color de tus mejillas. Tu mirada es tan extraña como si quisiera ver en el vacío figuras invisibles a las demás miradas, y tus palabras se disuelven en oscuros suspiros. Entonces tus amigos te preguntan: ¿Qué le pasa, amigo mío?... ¿Qué le ocurre, querido? Y tú quieres pintar tu imagen interior con los más brillantes colores, sombras y luces, y te esfuerzas por encontrar las palabras simplemente para empezar. Pero es como si tuvieras que resumir en la primera palabra todo lo fantástico, espléndido, espantoso, gracioso y terrible que ha ocurrido, de forma que, como una descarga eléctrica, lo alcance todo. Pero cada palabra, tu discurso entero, te parece incoloro, gélido y muerto. (Hoffmann, 2015, 294-295)

Esta intervención aparece justo después de las tres cartas con las que comienza el cuento, que el narrador ha leído y editado para el futuro lector. El narrador es, entonces, lector y autor (“he emprendido la tarea de contarte”) de la historia que leemos: al ubicarse, al menos parcialmente, en el mismo lugar que el lector efectivo del texto, que también lee como espiando las tres cartas de Nathanael y Clara, ¿no está el autor poniéndose afuera de su propio texto, al lado del lector futuro de la obra? Pero el narrador-autor-lector es también, como sugiere aquí fugazmente, personaje: «mi pobre amigo, el joven Nathanael». Si el narrador conoce a Nathanael, significa que las fronteras de la narración, los adentros y los afueras, se multiplican. De hecho, la primera frase con la que Hoffmann³ abre el pasaje ya sugiere esa coexistencia simultánea de planos que la lógica racionalista y el mal llamado sentido común ubican en lugares claramente diferenciables: si no se puede inventar una historia «más fantástica y extraña» que la de Nathanael, es porque el cuento que el lector está leyendo parece tan increíble, tan excesivo, que precisamente por eso tiene que ser verdadero. Hoffmann le

² En cierto sentido, la ironía romántica parece burlarse, *avant la lettre*, tanto de la división tajante que el estructuralismo narratológico establece entre autor y narrador como de la lectura ingenua que identifica las dos instancias.

³ Espero que la lectora entienda que la ambigüedad presente aquí entre «narrador» y «Hoffmann» es deliberada.

dice a su lector: una historia es cierta justamente porque parece ficticia, y deja que el lector lidie con esa afirmación contradictoria. El lector de Hoffmann, de cualquier escritor irónico, está comprometido desde el momento en el que lee la primera línea: la forma en la que se lo interpela en el fragmento anterior («favorable lector») hace que el lector se dé cuenta de que está *en* el texto; al ser explícitamente invocado por el narrador, el lector se hace consciente de que ya está dentro del texto, de que ya estaba ahí incluso cuando todavía no lo habían llamado. Al imaginarse y narrar lo que le pasa al lector cuando una idea obsesiva posee su mente, la sensación de impotencia que experimenta al ser incapaz de comunicar esta invasión interior, Hoffmann hace del lector otro personaje de su cuento. Lo que esto ocasiona es que el lector lea su propia vida inscrita en el cuento: su vida es también un cuento que él mismo puede leer; el lector se lee a sí mismo.

Como espero que haya quedado claro, el fragmento citado se trata —entre otras cosas— de las complejísimas relaciones entre el interior y el exterior, entre el adentro y el afuera. El predicamento en el que el narrador imagina al lector es el de la imposibilidad de comunicarle al otro, a aquel al que se le quiere contar algo, la «imagen interior» que reposa en uno. En realidad, el narrador habla de sí mismo a través de esta segunda persona del singular: es él el que siente que no puede comunicarle al lector lo que pasó con Nathanael. Hay algo de incomunicable, de intransmisible, en la historia de Nathanael. Pero quizá todo texto irónico esté inextricablemente ligado a aquello que no se puede comunicar. Recordemos que Schlegel dice, en el pasaje que cité más arriba, que la ironía «[contiene] y provoca a la vez un sentimiento de conflicto indisoluble [...] entre la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa». De hecho, en este ensayo de 1800, intitulado «Sobre la incomprensibilidad», Schlegel relaciona la ironía romántica con las nociones de comunicación y de incomprensibilidad. Según Schlegel, el escritor irónico se dirige al otro porque cree que en la comunicación, en ese vincularse al otro a través de la palabra, podrá él mismo entender —y hacer entender al otro al que se dirige— algo (Schlegel, 143). Para Schlegel, el autor irónico empieza a escribir sin saber realmente lo que va a decir, y espera que en el transcurso de esa escritura se aclare, tanto para él mismo como para el lector al que se dirige, lo que él quiere comunicar. Sin embargo, el autor irónico sabe que la comunicación definitiva, en la que alguien transmite completa y diáfana un contenido a otro, es imposible; siempre hay un resto, algo incomprensible que la escritura no puede comunicar y que es

oscuro para el propio autor. Pero la escritura irónica, en contraste con los discursos unidireccionales, no desecha esta incomprendibilidad que subyace a toda comunicación, sino que la acoge amorosamente. La ironía hace énfasis en la importancia de aquello que hay de incomprensible en toda comunicación, y el escritor irónico quiere que su lector también reciba gozoso eso que ninguno de los dos entiende: el escritor irónico le hace entender al lector que no entender(se) acaso sea la raíz y el sentido de toda comunicación (151).

Sobre la incomprendibilidad de los signos que nos envía el otro trata también el libro de J. Hillis Miller *Hawthorne and History: Defacing It*. El libro de Miller es una lectura atentísima y laberíntica del cuento de Hawthorne «El velo negro del pastor», que narra cómo un pastor puritano decide, sin que nadie sepa con certeza por qué, ponerse un velo negro sobre la cara (excepto la boca) y no volvérselo a quitar nunca más. Según Miller, lo que hace Hooper, el pastor del cuento, es impedir la prosopopeya, que es el procedimiento retórico a través del cual se dota de una cara, una voz y un nombre a algo inanimado, ausente o muerto (Miller, 1991, 74). Si echarse un velo encima del rostro implica que se trunca la prosopopeya, eso quiere decir que, paradójicamente, el propio rostro, para ser leído, necesita que se lo reconozca como algo presente y que puede responder, esto es, que se le atribuya, a través de la prosopopeya, una presencia «viva» y una capacidad de responder. Pero Miller anota que la prosopopeya no es necesaria sólo para reconocer en el otro a alguien que puede respondernos, sino que toda lectura es prosopopéyica: al darles una voz a las marcas impresas en un papel estamos convirtiéndolas en algo animado, algo que puede interactuar con nosotros (90). Se entiende así que Said no yerra en subrayar la relación entre el crítico y el texto que lee, pues, si aceptamos lo que dice Miller, al leer un texto, este efectivamente se nos aparece como un otro, como un alguien. El propio texto de Hawthorne, continúa Miller, funciona como el velo del pastor, pues el impulso del crítico ante él es querer revelar su sentido oculto (por ejemplo, mostrar que el velo es una alegoría de esto o de aquello). El crítico, ávido de mostrar lo que se oculta tras el cuento-velo, lo revela, es decir, muestra el rostro que, según él, se esconde detrás del velo —pero ya sabemos que ese rostro es en realidad otro velo— y lo vuelve a velar, como sugiere literalmente la palabra «revelar». La lectura del crítico es también un velo que este echa sobre el cuento. El propio Hawthorne, al poner «Parábola» como subtítulo de su texto, invita al lector a que intente desentrañar un sentido que yacería oculto bajo el velo de la narración: una

«parábola» es, según el modelo del Nuevo Testamento, un cuento «realista» que contiene un significado espiritual escondido (62). Pero la palabra griega «parábola», un compuesto del prefijo «παρά-», «al lado», «junto a», y del verbo «βάλλω», «poner», «lanzar»: «yo pongo al lado», significaba también «comparación» (Corominas, 433-434). La palabra «palabra» tiene la misma etimología. Ese otro sentido del término «parábola» podría inspirar un ejercicio de lectura diferente al del crítico que quiere revelar lo que está oculto bajo el texto, y que, al ejercer esa autoridad (*auctoritas*) sobre el texto —«yo sé más que tú», parece decirle este crítico al texto—, se convierte, por un camino distinto al de la ironía, en el autor del mismo. Esa otra forma de leer parabólicamente consiste en poner varios textos los unos junto a los otros, sin que el crítico olvide que al ponerlos juntos se está poniendo él también, está ocupando una posición con respecto a ellos.

Lo que he tratado de hacer con esta disquisición teórica ha sido eso: exponer los sentidos que aparecen tras poner en una relación de contigüidad textos disímiles (por ejemplo, Said y Miller, a los que se ve como representantes de tendencias críticas contrarias) y de este modo mostrar —también: mostrarme— cuál es mi situación con respecto a estos textos⁴. Pido que se lea todo lo anterior como una ilustración y, al mismo tiempo, como un programa de la lectura comparativa que me propongo para esta tesis. Aunque he decidido deliberadamente evadir las discusiones teóricas alrededor de lo que constituiría una lectura *verdaderamente* comparativa (pues con frecuencia me parecen estériles), así como suscribir cualquier corriente teórica, me gustaría mencionar a Claudio Guillén como un comparatista cuya praxis ha inspirado las páginas que siguen. En su prólogo a *Múltiples moradas*, Guillén, que está preocupado por la

⁴ Un asunto fascinante de esta investigación tiene que ver con la preocupación de Said por la relación del crítico con su cultura y su tradición. Después de la mundialización, que ha impuesto el inglés como una nueva *lingua franca*, ¿no es posible que la cultura de masas, encarnada sobre todo en el cine, la industria musical y el internet, y producida mayoritariamente en inglés, sea también la cultura y la tradición de todos los ciudadanos del mundo? Es evidente que, geopolíticamente y en virtud de la división internacional del trabajo, la distancia que hay entre un nativo del tercer mundo y uno del primer mundo es enorme, lo que no impide que muchas concepciones y valores pertenecientes a la moral angloamericana circulen como moneda corriente alrededor del mundo. Esto es, por supuesto, otra forma de colonización. Lo que quiero decir es que mis ideas preconcebidas sobre la infancia —y, estoy seguro, la de la mayoría de mis coterráneos— están tan determinadas por la cultura de masas (de Disney en adelante) como por la tradición católica y el pensamiento de españoles, afros e indígenas. Me cuesta determinar, entonces, cuál es mi *verdadera* cultura, pues el imperialismo cultural produce la ilusión, en el sujeto de la nación poscolonial, de otorgar una cultura ajena, supuestamente superior, al mismo tiempo que efectivamente la veda y que aliena (hasta cierto punto) al sujeto de su «propia» cultura, la «original». Entiendo esta situación como una suerte de exilio doble —ni plenamente poseedor de la cultura propia ni poseedor de la cultura dominante—, y creo que mi ejercicio interpretativo, escrito en español pero que está concentrado en el análisis de textos ingleses y alemanes, da cuenta de esta posición: para mí estos textos son ya, desde el principio, propios y ajenos.

multiplicidad que es la literatura, se detiene en el hecho de que «complejo» significa «tejido», «entretejido» (Guillén 1998, 20); así, hay una afinidad evidente entre «texto» (que significa también «tejido») y «complejo». Creo que la mejor práctica comparatista es aquella que, antes que quedar paralizada en discusiones «teóricas», descubre la complejidad de la literatura, sus pliegues y sus hilos entreverados. En los mismos ensayos de *Múltiples moradas*, Guillén demuestra cómo puede un tema —el paisaje, la literatura epistolar— mostrar las afinidades y las considerables diferencias entre textos muy disímiles⁵. Repito: prácticas comparativas como la de Guillén son las que han inspirado mi proceder en lo que sigue.

En esta investigación tampoco quiero demostrar un argumento historiográfico, por ejemplo, la influencia comprobable de un autor en otro. Voy a juntar una serie de textos, todos escritos en las primeras décadas del siglo XIX y que tratan el tema de la infancia, y oír los distintos tonos en los que resuenan los unos con los otros. ¿Qué nos dicen estos textos, dispuestos así, sobre la infancia? ¿Aún pensamos en los niños como lo hacía la gente del siglo XIX? ¿Qué continuidades y rupturas hay en el propio siglo XIX con respecto a este tema? ¿Escribir en un género literario o en otro condiciona lo que se puede decir sobre la infancia? Estas son las preguntas que espero abordar, explícita u oblicuamente, en el texto. En esta introducción he pretendido (y en lo que sigue haré lo mismo) extender algunos de los hilos cuyo rastro la lectora podrá seguir en la urdimbre del cuerpo del ensayo: mi objetivo es que muchos pasajes del texto guíen la mente de la lectora de vuelta a esta introducción.

No me engaño: sé que toda interpretación, una vez puesta en el papel, aparece como la lectura definitiva y concluyente de la obra. Toda interpretación puesta en palabras fija y cierra los sentidos del texto. Sin embargo, el crítico al menos puede tener el consuelo de ser consciente de que su lectura echa un velo sobre la obra —que también es un velo, como mostró Miller—. Entonces haré como el autor irónico, que, para eludir el discurso totalizante y con pretensiones de revelación, acoge lo que hay de incomprensible en sus propias palabras, lo opaco de su propio discurso, y se lo entrega a la lectora. Como vimos, la ironía es estar simultáneamente en dos momentos distintos:

⁵ Para ver más sobre tematología, línea comparatista en la cual se inscriben tanto los ensayos de Guillén en *Múltiples moradas* como mi propia investigación —que gira toda alrededor del tema de la infancia—, la lectora puede revisar el capítulo “Los temas: tematología” (230-281) del libro *Entre lo uno y lo diverso* del mismo Guillén.

en el presente de la escritura y en el futuro de la lectura. Me confío al futuro, que es la lectora: ella sabrá (in)comprender.

La alegre ignorancia

El libro de Philippe Ariès *La infancia y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (1960) es un estudio clásico sobre la consolidación de la noción moderna de infancia en la cultura europea. No es casual que Ariès ubique los orígenes de esta nueva idea en la Florencia de la temprana Modernidad: este también es el lugar que la historiografía ha considerado tradicionalmente como la cuna del Renacimiento y, por tanto, de toda la Modernidad. Según Ariès, es en Florencia donde podemos ver por primera vez la emergencia de una nueva experiencia, la de la privacidad, que trastocó radicalmente la forma en la que se concebían la familia y el individuo (Ariès, 25-26). Los cambios en el ordenamiento de las casas de la baja nobleza y, sobre todo, de la burguesía nos dan pistas sobre estas nuevas experiencias de la privacidad y de la individualidad: si antes los diferentes miembros de la familia —adultos y niños— dormían en habitaciones comunes, en el siglo XVII empiezan a aparecer las habitaciones individuales, con lo que podemos ver que se empezó a pensar en la importancia de un espacio individual, a la vez físico y psíquico, separado del de los otros miembros de la familia (26). Esto también permitió que salieran a la superficie las particularidades de cada uno de los miembros de la familia, incluidos los niños. Sin embargo, no fue sino hasta finales del siglo XVIII que los niños dejaron de ser vistos como adultos enanos y defectuosos, una especie de «monos divertidos» que daban risa (65), y pasaron a ser considerados como personas completas que estaban en una etapa de la vida distinta de la adultez, que entrañaba procesos físicos, psíquicos y una sensibilidad particulares. Así, la familia burguesa empieza a organizarse alrededor del niño —una familia sólo lo es si en ella hay niños—: el hogar familiar es ahora, además del nicho social del que todo individuo sale y al que debe honrar, un lugar de los afectos (11-12). El siglo XIX es, entonces, el siglo de la infancia.

Un antecedente importantísimo para entender la cultura decimonónica de la infancia, y frente al que varios de los autores de los que tratará esta tesis (Blake, Wordsworth) se posicionaron, ora siguiéndolo, ora refutándolo, es Jean-Jacques Rousseau. Los escritos de Rousseau son como un prisma que nos deja ver distintamente los diferentes colores de esa noción de infancia que estaba emergiendo. Un texto

fundamental para entender cómo veía Rousseau la infancia es *Las confesiones*, ese proyecto de escritura autobiográfica con la que el autor, a través de la narración de la propia vida, pretende exponerse y justificarse. El género de la confesión entraña el hacerse cargo de una culpa: ante los ojos de sus lectores el autor de la confesión despliega narrativamente sus faltas. En el caso de San Agustín, el fundador del género, esa culpa aparece como consustancial: el hombre nació culpable, manchado del pecado de Adán y Eva. Por eso no sorprende que uno de los pasajes más recordados de *Las confesiones* agustinianas sea el del robo de las peras, que sucede durante la infancia del confesante. El niño, aunque no lo sepa, ya es culpable. Por lo contrario, en *Las confesiones* de Rousseau el niño aparece como inocente, lo que, en la narración, no sólo quiere decir que no ha hecho daño —ese es el sentido de la palabra latina *innocens*— o que no sabe, sino que implica que es puro, que en él aún no hay contaminación ni mixtura. Los vicios del niños —ser «hablador, glotón y a veces mentiroso» (Rousseau, 2006, 30)— son excusables, pues no proceden de una naturaleza pervertida sino del desconocimiento. Es interesante que la idea de la inocencia del niño todavía no significaba, al menos para Rousseau, la ausencia de todo erotismo:

De sangre abrasada de sensualidad casi desde el nacimiento, me conservé puro de toda mácula hasta la edad en la que los temperamentos más fríos y más demorados se desarrollan. Atormentado durante mucho tiempo sin saber por qué, devoraba con miradas ardientes a las mujeres hermosas. Mi imaginación me las recordaba sin cesar. (37)⁶

La pureza del niño no consiste en no tener ningún deseo, sino en no entregarse a ellos. La mancha (el pecado en San Agustín) es el cumplimiento del deseo, no su presencia. De hecho, más adelante Rousseau escribe que su carácter infantil, demasiado voluptuoso, fue lo que impidió que se entregara a la concupiscencia en la adultez:

De modo que no sólo así pasé, no obstante un temperamento muy ardiente, muy lascivo y muy precoz, toda la edad de la pubertad sin desear ni conocer más placer de los sentidos que de los que me había dado una idea, muy inocentemente, la señorita Lambercier; sino que, cuando por fin el curso de los años me hizo varón, fue así como otra vez aquello que había de perderme me salvó. Mi antiguo gusto infantil, en lugar de desvanecerse, se unió tanto con el otro, que ya nunca pude separarlo de los deseos encendidos por los sentidos. (39)⁷

⁶ « Avec un sang brûlant de sensualité presque dès ma naissance, je me conservai pur de toute souillure jusqu'à l'âge où les tempéraments les plus froids et les plus tardifs se développent. Tourmenté longtemps sans savoir de quoi, je dévorais d'un œil ardent les belles personnes ; mon imagination me les rappelait sans cesse. »

⁷ « Non seulement donc c'est ainsi qu'avec un tempérament très-ardent, très-lascif, très-précoce, je passai toutefois l'âge de puberté sans désirer, sans connaître d'autres plaisirs des sens que ceux dont

Lo que dice el pasaje sobre el vínculo entre infancia y adultez es intrigante. Si la excesiva voluptuosidad infantil previene que el niño al crecer se haga licencioso, es porque, según Rousseau, el deseo infantil se enlaza con el deseo maduro y así evita que el adulto pueda desanudar un deseo del otro: el deseo adulto, plenamente carnal, aparecerá siempre atado al deseo infantil, todavía inocente. Rousseau señala, entonces, que lo que podría parecer vicio en el carácter de un niño —la presencia de la lascivia— puede proteger al adulto de corromperse totalmente. Esto también puede leerse así: que en la infancia y la adultez, al ser dos momentos distintos del hombre, las tendencias del espíritu tienen valencias distintas. Al mostrar la infancia y la adultez como dos momentos fuertemente ligados pero distinguibles (pues en cada uno de ellos las propensiones del individuo tienen consecuencias distintas, incluso opuestas), Rousseau se aproxima a un problema central de la narración autobiográfica: ¿existe la continuidad de un sujeto en el tiempo? Rousseau parece decir que el yo que fue niño y deseó en demasía es el mismo yo adulto que, por haber deseado demasiado en la infancia, evita un comportamiento licencioso: la consistencia del sujeto —y, por tanto, la posibilidad de hacer una narración de su vida— está en ese nudo que se ata entre deseo infantil y deseo maduro; al mismo tiempo, Rousseau insinúa que el sujeto que narra y el niño que este fue son dos seres diferentes: la prevalencia de una duplicidad del deseo en el adulto habla de un otro que vive en él, que es el niño que él fue.

Según Jean Starobinski, toda la obra de Rousseau puede leerse como una actualización (a través del tratamiento autobiográfico que se le da) del trillado tema de la oposición entre el ser y el parecer, o, como demuestra Starobinski a lo largo de su ensayo, entre la transparencia y la opacidad (Starobinski, 12). Del lado del ser está la infancia, que aparece como la experiencia perdida e irrecuperable —lo que para nosotros es un cliché, pero en el siglo XVIII todavía no lo era—. La infancia es entendida como un Edén en el que el hombre es uno consigo mismo (no hay ningún doblez ni duplicidad) y, al mismo tiempo, penetra sin dificultad en la consciencia del otro: para Rousseau, «el paraíso [es] la transparencia recíproca de las consciencias, la comunicación total y confiada» (Starobinski, 17). La caída del hombre, su expulsión del paraíso, es la aparición de la opacidad: el corazón propio y el del prójimo dejan de ser

mademoiselle Lambercier m'avait très-innocemment donné l'idée ; mais quand enfin le progrès des ans m'eut fait homme, c'est encore ainsi que ce qui devait me perdre me conserva. Mon ancien goût d'enfant, au lieu de s'évanouir, s'associa tellement à l'autre que je ne pus jamais l'écarter des désirs allumés par mes sens. »

translúcidos, la luz de la mirada (no del cuerpo, sino de la mente o el espíritu — *l'esprit*—) ya no los atraviesa, sino que se detiene ante ellos. La aparición de la opacidad marca el fin de la infancia.

En la obra de Rousseau hay una analogía entre las edades del hombre y las del mundo. Así como el hombre tiene una infancia, que es el paraíso del que es expulsado, el mundo también tuvo una infancia. En el *Discurso sobre las artes y las ciencias*, Rousseau identifica el fin de la infancia del mundo con el desarrollo de las artes y las ciencias: estas echan un velo sobre la bienaventurada desnudez del mundo. A diferencia de los *philosophes* y de todo el pensamiento ilustrado, Rousseau no entiende el desarrollo de la técnica y de la ciencia como un progreso del espíritu humano, sino como su degradación: «[así] es cómo el lujo, la depravación y la esclavitud han sido, desde siempre, el castigo para los esfuerzos orgullosos que hemos hecho para salir de la alegre ignorancia en la que la sabiduría eterna nos puso»⁸ (Rousseau, 1971, 46). Esta ignorancia dichosa, que es la de la naturaleza y la del hombre natural, es la que hace de la infancia (del mundo y del individuo) una edad bendecida. La contraposición entre lo natural y lo artificial, o entre la desnudez del hombre natural y el ornamento y los afeites de la civilización, hace parte de la misma cadena significativa que opone la transparencia a la opacidad.

En *Las confesiones*, Rousseau representa el aprendizaje, el proceso a través del cual el joven se inscribe en el mundo de los adultos, que es el mundo del trabajo, como una violenta deformación del yo:

Se me puso de aprendiz, mas no con un relojero, sino con un grabador [...] Mi maestro, el Sr. Ducommun, era un joven tosco y violento, que consiguió en muy poco tiempo herrumbrar todo el lustre de mi infancia, afean mi carácter amante y vivaz y reducirme, tanto en espíritu como en fortuna, a mi verdadero estado de aprendiz. (55-56)⁹

La metáfora del aprendizaje (específicamente, de la acción del maestro sobre el aprendiz) como un deslucimiento, como una herrumbre que ofusca el brillo infantil, es notable: por un lado, el uso del verbo «ternir» no sólo implica el óxido que carcome el

⁸ « Voilà comment le luxe, la dissolution, et l'esclavage, ont été de tout temps le châtiment des efforts orgueilleux que nous avons faits pour sortir de l'heureuse ignorance où la sagesse éternelle nous avait placés. »

⁹ « Je fus mis en apprentissage, non toutefois chez un horloger, mais chez un graveur [...] Mon maître, M. Ducommun, était un jeune homme rustre et violent, qui vint à bout, en très peu de temps, de ternir tout l'éclat de mon enfance, d'abrutir mon caractère aimant et vif, et de me réduire, par l'esprit ainsi que par la fortune, à mon véritable état d'apprenti. »

metal, sino que sugiere la idea de la deshonra: el aprendizaje es también un desdoro; por otro lado, que la infancia tenga lustre (*éclat*) la emparenta, paradójicamente, con el mundo del parecer y del artificio tal como había aparecido en el *Discurso sobre las artes y las ciencias*, en el que Rousseau insiste en presentar estas invenciones humanas a través de imágenes de lo ornamental, de la guirnalda y del collar (1971, 38-39). Entonces la infancia es al mismo tiempo la médula y el núcleo de la experiencia humana, la transparencia originaria y la desnudez adánica, digna y adusta, y un ornamento reluciente, el lustroso objeto de la nostalgia de aquel que narra su vida.

No obstante su denuedo de la institución social del aprendizaje, necesaria para que el individuo pueda ubicarse en el orden burgués y masculino del trabajo, Rousseau cree en la educación, como lo demuestra su tratado didáctico *Emilio, o De la educación*. Al principio de esta obra —que, de forma sorprendente, dada su exagerada misoginia, está dirigida a las madres, no a los padres¹⁰—, Rousseau compara al niño con una planta que tiene que ser regada y atendida, lo que anuncia la importancia que tendrá, a lo largo del texto, el tema del desarrollo de las facultades naturales del niño (2009, 40). Según Rousseau, existen tres tipos de educación, según quien la imparte: la educación de la naturaleza, que es el desarrollo espontáneo de los órganos y de las facultades propias del hombre, la educación de los hombres y la educación de las cosas (40). Como es obvio, el hombre sólo puede hacerse maestro de la segunda, la educación de los hombres, pero sus esfuerzos tienen que ir dirigidos a que esta y la de las cosas se compaginen con la educación de la naturaleza, que, al ser la primera, es la forma superior de la educación (40). En últimas, el proyecto educativo de Rousseau, que él propone como una alternativa a la dañina y degradante praxis educativa de su tiempo, es el esbozo de un plan de redención de la humanidad: si la caída del hombre fue dejarse seducir por los deleites de las artes y las ciencias, entonces son precisamente las artes y las ciencias, perfeccionadas, las que podrán reencauzar al hombre por el curso que lo lleve de regreso a la naturaleza.

Un aspecto fundamental de la aversión rousseauiana a la ciencia es la desconfianza frente a la escritura. Esta gramatofobia aparece ya en el *Discurso sobre las*

¹⁰ El *Emilio* es un tratado para la educación del *niño*, del varón, pues Rousseau considera que la educación que él propone —y quizá cualquier tipo de educación en el saber— no sería de beneficio para las niñas.

artes y las ciencias, en el que Rousseau injuria a la imprenta, medio y emblema de la ciencia perniciosa:

Los escritos impíos de los Leucipos y de los Diágoras perecieron con ellos. Aún no se había inventado el arte de eternizar las extravagancias de la mente humana. Pero, gracias a los caracteres tipográficos y al uso que de ellos hacemos, las fantasías peligrosas de Hobbes y de Spinoza permanecerán por siempre. (57)¹¹

La escritura se opone a la virtud, cuyos principios, como escribe Rousseau (¡!), «están grabados en todos los corazones» (57). Si seguimos la metáfora que propone Starobinski para entender el pensamiento rousseauiano, la escritura es opacidad literal y figuradamente: los signos trazados o impresos ensombrecen o manchan el papel y también deshacen la inmediatez de la palabra proferida o del silencio del alma meditabunda. Como mostré más arriba, siguiendo a Miller, la escritura es un velo que invita a la mirada, pero que la resiste. En Rousseau, toda mediación es corruptora. El hombre virtuoso no escribe, sino que se sumerge en la inmediatez de su corazón. Pero ese replegarse del yo en su propia interioridad es signo de una mediación originaria, que es la del drama interior de la consciencia que habla consigo misma.¹² Esa opacidad, esa distancia del yo consigo mismo, está en el sujeto incluso antes de que escriba; la escritura es sólo una mediación más. Podemos imaginar que Rousseau ubica el paraíso de la transparencia en la infancia, esa edad de oro en la que el individuo ve diáfananamente en sí mismo y en su semejante, porque cree que el niño está desprovisto de consciencia, de ese doblez y ese velo¹³. Sin embargo, es claro que este sería sólo uno de los aspectos —quizás inconsciente— de las consideraciones rousseauianas sobre la infancia, pues en el *Emilio* es evidente que Rousseau, a pesar de todo, tiene presente la complejidad de los procesos psíquicos de los niños.

Las confesiones es la obra de un escritor que quiere exponerse, es decir, que quiere, desde la distancia del que enjuicia —y este hacerse juez de su propia vida lo pone como afuera de ella—, contar lo que ha hecho como frente a un jurado ante el que

¹¹ « Les écrits impies des Leucippe et des Diagoras sont pérís avec eux ; on n'avait point encore inventé l'art d'éterniser les extravagances de l'esprit humain : mais, grâce aux caractères typographiques et à l'usage que nous en faisons, les dangereuses rêveries des Hobbes et des Spinoza resteront à jamais. »

¹² Como lo demuestra, por ejemplo, el imperativo popular «escucha la voz de tu consciencia», expresión que sugiere que dentro de un sujeto hay otra voz, un otro al que el yo puede oír, pero que es también él mismo; la teoría freudiana de la psique llamó «superyó» a esta «voz de la consciencia».

¹³ No es ninguna coincidencia que la infancia sea también (y ya lo era entre las clases educadas de la Europa dieciochesca) la etapa de la vida en la que se aprende a escribir: infancia y escritura, su relación o su antagonismo, dos temas que suelen ir uno al lado del otro, no sólo en Rousseau, sino también en autores como Wordsworth, como mostraré más adelante.

comparece, que es el lector. Rousseau comienza su confesión con una relación sobre su infancia no sólo por comprometerse con una lógica cronológica, sino porque ello le permite declarar, desde el principio, su inocencia y su culpa: es inocente porque aún hay un niño en él, que lo acompaña como un venturoso fantasma del pasado (este es el sentido de su reflexión sobre la voluptuosidad del niño y del adulto, de la que habló antes); es culpable porque escribe, esto es, porque es un adulto, alguien que sólo puede expresarse desde un lugar después de la caída, cuyo emblema es la escritura.

Toda escritura autobiográfica brota de la consciencia de sí mismo, de esta capacidad del yo de desdoblarse en un yo que escribe y en un yo objeto de la escritura: la opacidad está en el seno mismo del yo, que escribe para dilucidar sus motivaciones y para aclararse los distintos aspectos de su propio carácter. Pero escribir también *es* la opacidad, el trazo que vela la cara blanca del papel y que separa al yo de sí mismo. A menudo, al leer *Las confesiones* se tiene la impresión de que Rousseau es perversamente consciente de que su discurso, que liga la escritura, la culpa y la adultez, es paradójico y contradictorio. En un pasaje del final del Libro I, que es el que dedica a su infancia y temprana juventud, Rousseau dice: «[he] dado el primer paso, y el más penoso, en el laberinto oscuro y fangoso de mis confesiones» (39).¹⁴ El fragmento está preñado de sentidos. Si las confesiones son un laberinto, ¿el confesante escribe para perderse entre sus propias palabras, o la escritura es el inicio de la huida del laberinto, el hilo de Ariadna que salva y que libera? El sentido de ese primer paso que menciona el que confiesa —sentido en el sentido de dirección y de significado— tampoco es evidente: ¿está entrando, penosamente, en el laberinto, o da el primer paso para salir de él? Y si aceptamos la primera interpretación, según la cual confesarse es perderse, ¿el laberinto es «oscuro y fangoso» porque confesarse es también apagar la luz y ensuciarse? ¿Al narrar lo que he hecho me unto? Que esta declaración de Rousseau, que literalmente separa la parte de la obra que se ocupa de la infancia de las que se ocupan de la adultez, que no se sabe si es una entrada o el inicio de una salida del laberinto de la confesión, y frente a la que no podemos (Rousseau-narrador, yo, la lectora de este texto) evitar sentirnos desorientados, nos sirva como final de este apartado, cuyos temas volverán a aparecer, como espectros, una y otra vez en el cuerpo del texto.

¹⁴ « J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions. »

En el país de Mignon

Rousseau y Goethe. Estos son los dos escritores dieciochescos cuyas ideas sobre la infancia aparecen, invocadas explícitamente o perfiladas tenuemente como sombras, en el discurso de prácticamente todos los autores de los que me voy a ocupar en este texto. En cierto sentido, y como pretendo mostrar ahora, sus discursos se contraponen. La obra de Goethe está marcada por unas inquietudes estéticas, políticas y religiosas muy distintas de las que habían inspirado a Rousseau.

La noción de formación (*Bildung*), central para entender tanto la innovación goethiana como todo el desarrollo de la narrativa larga de finales del siglo XVIII en adelante, está determinada por un cambio en las condiciones del trabajo de la época, por la creciente migración del campo a las ciudades y por la transformación de la institución social del aprendizaje. Franco Moretti ha mostrado cómo la formación es una «exploración incierta del espacio social» que tiene que ver con la expansión y la movilidad típicas del capitalismo (Moretti, 4). La formación entraña un sujeto cuyos ámbitos se han ampliado. El sujeto de la formación puede moverse más: se mueve en el horizonte, en el espacio social y en el espacio físico concreto (por ejemplo, cuando pasa del campo a la ciudad), y se mueve hacia adentro, pues su interioridad se hace más honda. Esta profundización de la psique hace que el individuo se torne insatisfecho y desasosegado: siempre quiere ir más lejos y adentrarse más en sí mismo. Esto produce lo que Moretti identifica como el conflicto central de las novelas de formación: el conflicto entre el ideal de autodeterminación y las ineludibles obligaciones de la socialización (15). La compenetración entre individuo y sociedad ya no es aparente, por lo que tiene que ser refrendada. En el *Wilhelm Meister*, este pacto entre el individuo y la colectividad aparece de modo tal que es como si las aspiraciones del primero y las exigencias de la segunda fueran las mismas. Como lo formula Moretti: «Quiero hacer lo que, en todo caso, debería haber hecho» (21). Sin embargo, esa moral burguesa supuestamente perfecta tiene sus grietas, pues, para construir su narración tan redonda y limpiamente, Goethe tiene que extraer la formación del mundo del trabajo: Wilhelm pronto se olvida de que es un negociante itinerante. De hecho, la noción misma de formación, a pesar de ser producto de una sociedad dominada por los valores burgueses, riñe con un valor fundamental de la moral burguesa: el imperativo del crecimiento ilimitado (del capital) y la necesidad de la expansión incesante (26). El *Bildungsroman*,

sobre todo en su versión goethiana, demanda una conclusión, una estabilidad que ponga fin al movimiento.

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister es una novela obsesivamente metaficcional. Cada ciertas páginas se abre un pasaje que es una *mise en abyme*, una obra dentro de la obra que nos hace conscientes, a los lectores, del carácter ficcional de lo que leemos. Según Moretti, la novela de formación como género indaga todo el tiempo sobre sí misma (5). La novela de formación no sólo narra la formación de un individuo en el tiempo, en la historia, sino que reflexiona sobre su propia formación, sobre su emergencia como un género inédito que trata de dar forma a lo informe: lo informe —que la novela se encarga de moldear al mismo tiempo que da testimonio de su aparición en el mundo— es también la infancia, que prácticamente no había sido narrada. Goethe no cuenta, en ninguna de las partes del *Wilhelm Meister*, la infancia de Wilhelm. La narración comienza *in medias res*, cuando Wilhelm es un joven enamorado de la actriz Mariana. Esto no significa que la infancia y lo infantil no tengan un papel importante en el texto. Se trata, precisamente, de papeles y de roles, pues uno de los temas que Goethe pone en relación con el de la infancia es el del teatro de marionetas, del que se ocupa, sobre todo, en el «Libro primero»¹⁵. En la novela, Wilhelm recuerda vivamente lo mucho que lo impresionó la primera obra de títeres que vio, que encendió en él un gusto apasionado por el teatro (Goethe, 2000, 65). El argumento de la obra es la historia bíblica del enfrentamiento entre David y Goliat. Aunque podría parecer un simple guiño burlón, parecido a la representación grotesca de lo enorme y lo diminuto en *Los viajes de Gulliver*, la elección de esa historia como trama de la obra no es gratuita. La narración de David y Goliat es una historia sobre el tamaño, sobre la diferencia entre lo grande y lo pequeño y sobre lo engañoso del medir, del decir que algo es más grande o más pequeño que otra cosa. David, que es joven, casi un niño, vence con una piedra al gigante Goliat. Goethe usa este argumento para la obra porque representa muy bien cómo es la mirada infantil, que descubre el mundo midiéndolo y que no puede sino preguntarse qué tanto puede confiar en lo que ha concluido después de medir: ¿cómo se compara, cómo se mide, lo que yo he visto con lo que saben los adultos —o los grandes, como acostumbran llamar los niños hispanoparlantes a los adultos—, que tienen la verdad porque tienen la autoridad?, se pregunta el niño. Más

¹⁵ Toda la novela tiene mucho que ver con el teatro, pero el teatro de marionetas está, de forma manifiesta, relacionado con el tema de la infancia.

adelante en la novela, Wilhelm y Mariana emiten juicios sobre las marionetas del antiguo teatrillo de Wilhelm, que su madre le había regalado cuando era niño (68). Mariana proclama su preferencia por la marioneta de Jonatán, que es, en la narración bíblica, el amigo y, en opinión de algunos, el amado del joven David¹⁶. Esta elección identifica a Mariana con David, preferido de Jonatán, aunque había quedado implícito que Wilhelm se identificaba con el futuro rey por ser este el héroe de la pieza: es como si Mariana, contagiada por el espíritu infantil de las marionetas, supiera —como parecen saber mejor los niños que los adultos— que en el drama amoroso amante y amado, David y Jonatán, son papeles intercambiables. Mucho más adelante, cuando los niños Félix y Mignon están actuando en una representación al estilo de la *commedia dell'arte*, el narrador dice que «parecían auténticos títeres» (409). Pero el episodio más elocuente con respecto a ese vínculo entre infancia y teatro de marionetas está en el «Libro primero», cuando Wilhelm le cuenta a Mariana la historia de cómo pasó de ser un espectador y actor de voz en el teatro de marionetas a ser director:

Temblando de alegría entré y vi a ambos lados del tablado las marionetas suspendidas y colocadas en el orden en el que iban a aparecer en escena. Las miré con mucha atención y me subí al escalón que me alzaba del escenario de tal manera que flotaba sobre ese pequeño mundo. (77)¹⁷

La imagen del niño Wilhelm por encima del teatro de marionetas lo identifica con una marioneta: él también flota, suspendido e inmóvil, sobre el escenario inerte. Al mismo tiempo, en este pasaje, que trata el tema del paso de actor a director (es decir, de lo que hay entre ser un artista bajo el arbitrio de otro —como una marioneta— y ser un creador, un demiurgo), Wilhelm aparece como una deidad infantil del arte, que mientras vuela observa extática el mundo que con su ingenio ha levantado.¹⁸ La equiparación del niño con la marioneta es perturbadora: sugiere que el niño no tiene voluntad, que sus movimientos son producto de unos hilos accionados por otro y que su voz no es propia, sino la voz de una entidad ignota, que viene de un mundo detrás del mundo visible. El

¹⁶ Esta interpretación está inspirada, entre otras cosas, en un pasaje del segundo libro de Samuel, en el que David, luego de enterarse de la muerte de Jonatán, canta una endecha en la que dice: «Me fuiste muy dulce, más maravilloso me fue tu amor que el amor de las mujeres» (II Samuel, 1:26).

¹⁷ He modificado la traducción siguiendo el original: „Zitternd vor Freude trat ich hinein und erblickte auf beiden Seiten des Gestelles die herabhängenden Puppen in der Ordnung, wie sie auftreten sollten; ich betrachtete sie sorgfältig, stieg auf den Tritt, der mich über das Theater erhob, so daß ich nun über der kleinen Welt schwebte“ (Goethe, 1948, 22).

¹⁸ Este fragmento parece anticipar, con esa coincidencia entre titiritero y títere, entre la inercia de lo inanimado y la gracia del arte más elevado, las consideraciones que presenta Heinrich von Kleist en su diálogo-relato «Sobre el teatro de marionetas». Esta comparación no habría halagado a Goethe, cuyo desdén por Kleist y por su arte es bien conocido.

hecho de que en el mundo los niños obedecen la voluntad de sus padres, y que son, prácticamente, propiedad de la familia (o del Estado, cuando la familia falta), puede haber inspirado esta sombría representación de la infancia. Otra forma de entenderlo es a partir de la idea que asocia infancia con lo sobrenatural y lo tenebroso —común hasta nuestro días, como lo demuestran incontables (y, con frecuencia, lamentables) películas de terror—. Si se piensa así, el niño es como una marioneta porque se lo ve como la parte aparente de un poder oculto y temible que habla a través de él. De hecho, la imagen del niño como dios no está del todo desprovista de ese cariz desasosegador. Como mostraré más adelante, Hoffmann juega con todas estos aspectos de la equiparación entre el niño y la marioneta en su cuento «El cascanueces y el rey de los ratones».

Un personaje a la vez inquietante y conmovedor de la novela de Goethe es Mignon, la niña a la que Wilhelm lleva consigo y con la que establece una relación más o menos análoga a la de un padre con su hija. Detenerme en Mignon me sirve para poner en evidencia cómo evalúa Goethe la infancia y la forma en la que el fluir de su discurso sobre este asunto es tributario de las corrientes discursivas de varios de los autores de los que voy a escribir en este texto.

La primera vez que Wilhelm ve a Mignon, que hace parte de un espectáculo circense itinerante, no sabe si se trata de una niña o de un niño (153). Mignon lleva el pelo corto, y, cuando Melina la reconviene por vestir como varón, dice «Soy un niño, no quiero ser una niña» (274). Las constantes referencias a la androginia de Mignon hablan de algo que sobrepasa el ámbito del personaje: en la novela de Goethe, y en varias de las obras que voy a examinar, la infancia está fuertemente asociada a la androginia, a un ser en el que los rasgos definitorios de la diferencia sexual aún no se han asentado.¹⁹ Dentro de su compañía circense, Mignon es contorsionista. Ella y los otros niños cirqueros hacían «las más raras contorsiones» (157). La palabra que usa Goethe en el original, *Verrenkung*: que, aparte de «contorsión», significa «dislocación» (1948, 96), expresa mejor lo asombroso del espectáculo de los niños. Los movimientos de Mignon —retorcerse, contraerse, ovillarse y desovillarse— representan la extrema flexibilidad infantil, que explica también la androginia, pues el género, en tanto dispositivo que

¹⁹ En *Las confesiones*, Rousseau también enlaza infancia y androginia: su carácter infantil era «afeminado, pero a pesar de ello indomable [...] oscilaba siempre entre [...] la molición y la virtud» (2006, 32). Ariès cuenta que antes de la Primera Guerra Mundial a los niños burgueses muy pequeños se los vestía de niñas (88).

busca regular la sexualidad, el placer y la reproducción, se pretende como algo rígido, solidísimo. En la novela, la androginia está asociada a otra cosa: se nos dice que, desde su infancia, a Wilhelm le atraen las mujeres andróginas²⁰, al punto de que, en su adolescencia, siente verdadera pasión por Clorinda, la guerrera sarracena de *La Jerusalén libertada* (83). Recordemos también que en un pasaje que cité antes, en el que Wilhelm y Mariana conversan sobre las marionetas de su viejo teatro, su relación amorosa es equiparada, más o menos tácitamente, con la posible relación homosexual entre David y Jonatán. Así como su pasión por el teatro, siempre vinculada a la escena originaria de David y Goliat, la afición de Wilhelm por las mujeres andróginas insinúa la presencia de un deseo infantil latente.

Leo el personaje de Mignon como una representación no sólo de la infancia sino también del romanticismo, que en estos años (mediados de la última década del siglo XVIII) apenas se estaba gestando. El rechazo a la infancia que puede leerse en la novela presagia la condena que, tiempo después, dictó Goethe contra el romanticismo y su veredicto de que este era enfermizo. El pasaje más famoso relacionado con Mignon, y uno de los más famosos de toda la novela, es la canción que ella canta al principio del «Libro tercero»:

¿Conoces el país donde florece el limonero?
En la fronda umbría fulguran naranjas doradas,
desde el cielo azul sopla una suave brisa
y se alzan mudo el mirto, alto, el laurel.
¿Sí lo conoces?
¡Allí, allí
querría yo ir, oh amado mío!²¹

El país al que se refiere Mignon es, claramente, Italia. Este poema es uno de los primeros textos relevantes en el que se menciona el mito romántico de Italia, que se describe como un país bienaventurado en el que no hay un quiebre entre el arte y la vida. Wilhelm oye hipnotizado la canción, que le parece que sobresale por su

²⁰ La relación de Wilhelm y Mignon es como la de un padre y una hija también por su matiz incestuoso, siempre presente, como demostró Freud, dentro de la institución familiar.

²¹ „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, / Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!“ (1948, 145). Esta es la primera estrofa del poema. La traducción es mía.

«originalidad»²² y su «infantil inocencia» (2000, 209). La niña canta la canción en una lengua extranjera y es Wilhelm el que la traduce al alemán. Sin embargo, Wilhelm siente que al traducirla la canción pierde algo de su encanto, pues la lengua chapurreada —en alemán *die gebrochene Sprache*: «la lengua rota, la lengua entrecortada» (1948, 146)— e inconexa en la que canta la niña se hace correcta y ordenada. Pero el problema de traducción de Wilhelm no sólo se debe a que no puede transmitir en alemán todo el embrujo del original italiano, sino a que la canción es cantada en una lengua absolutamente perdida, la lengua quebrada y original de la infancia, cuyos acentos son incomprensibles para Wilhelm; la canción, entonada en una lengua perdida, versa sobre la pérdida, sobre lo perdido: Italia.

El sentimiento que Mignon manifiesta en su canción es una «irresistible añoranza»²³ (*unwiderstehliche Sehnsucht* [146]). La *Sehnsucht*, esa añoranza por algo que parece perdido e irrecuperable (se haya tenido verdaderamente alguna vez o no), es el afecto característico del poeta romántico. Pero, para Goethe, esa añoranza entraña una parálisis, el anquilosamiento de un deseo que, en pos de un objeto que no alcanza pero que tampoco termina de perder nunca —hasta la pérdida definitiva, y con ella el duelo, se trunca—, encierra al sujeto en un estado: el de la infancia.

Mignon tiene unos doce años, pero al ver su cuerpo Wilhelm se pregunta si sus miembros «prometían un desarrollo mayor o anunciaban que este se había detenido» (2000, 159).²⁴ El aspecto de la niña, que está cerca de entrar en la pubertad, figura su estancamiento: Mignon parece estar a punto de dejar de ser una niña, pero en su cuerpo también puede leerse una infancia perpetua. Esta suerte de estado agonizante, en el que la llegada de los temibles emisarios de la mocedad se vislumbra permanentemente pero nunca termina de cumplirse, está conectada con el carácter añorante de la niña. Según Goethe, la *Sehnsucht* es el sentimiento que se despierta en el yo al darse cuenta de que posee algo apenas, algo que sostiene con absoluta precariedad, pero cuya pérdida ya se le ha anunciado. La añoranza es una pérdida sin cumplimiento. A diferencia de Rousseau, que, hasta cierto punto, ve en la infancia el tiempo de la vida en el que el hombre es aún dichosamente inocente, Goethe le concede al niño una pronunciada

²² Por cuestiones de extensión no puedo detenerme en esto, pero la originalidad (*Originalität*) es un tema recurrente de las reflexiones teóricas del romanticismo alemán temprano, por ejemplo, de las obras de los hermanos Schlegel.

²³ Es irresistible para Wilhelm, que la oye.

²⁴ „ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen oder einen zurückgehaltenen ankündigten“ (98). He modificado la traducción.

autoconsciencia. De ahí que, en la obra de Goethe, la añoranza infantil sea el fruto de la dolorosa consciencia del niño que ve con aflicción la cercanía de la pubertad: el temor por la llegada de la pubertad aprisiona al niño en la infancia, lo que no impide que este la dé por algo ya perdido. El país perdido/no perdido del *Sehnsuchtskind* no es Italia sino la infancia misma, de la que Italia es sólo una imagen.

Moretti dice que en el *Bildungsroman* clásico, del que Goethe es el exponente supremo, los eventos narrados sólo tienen sentido en tanto conduzcan a un final nítido y definitivo, que suele ser una transformación duradera —por ejemplo, un matrimonio— (7). Este final único, al que toda la narración apunta, es el equivalente literario del *telos* de la filosofía hegeliana (7). La necesidad de que haya un final realmente concluyente constriñe toda la narración y sus sentidos. Así, en este tipo de novela de formación, la juventud (en esta categoría está subsumida la infancia) debe aparecer subordinada a la madurez, que es la estabilización y la quietud. Es como si este tipo de novela quisiera dejar de serlo: en estas novelas la formación —la juventud— se precipita, jubilosa, hacia lo ya formado, cuya imagen es la madurez (8). Ello explica por qué Goethe considera que la prolongación del período de la infancia es nocivo, pues el mayor provecho de la infancia es que se acaba; «la infancia es buena porque lleva a la juventud y, eventualmente, a la madurez», parece querer decirnos Goethe. Según la lógica ideológica y narrativa de la novela, Mignon, que es el personaje que encarna todo lo que de dañino, aunque atractivo (en opinión de Goethe), hay en la infancia, tiene que desaparecer. En cierto sentido, Mignon es el contraejemplo de la formación. La niña está obsesionada con los viajes y los mapas, pero no puede aprender nada satisfactoriamente: en sus indagaciones geográficas, lo único que quiere averiguar es si en un lugar hace frío o calor, es decir, si está en el norte o en el sur (2000, 360)²⁵. Mignon es al mismo tiempo demasiado inquieta y demasiado inmóvil para poder siquiera iniciar el proceso del *Bildung*. Es demasiado inquieta porque su añoranza es un sentimiento incesante, que impide la *στάσις* (*stásis*) de la conclusión; es demasiado inmóvil porque, al estar detenida en la infancia, no puede avanzar en el tiempo hacia la madurez. La enfermedad de Mignon, que la mata hacia el final de la novela, es resultado de sus «sentimientos profundos» (581), que son tan intensos que paran y estremecen abruptamente su corazón. Es como si Mignon muriera por no haber sido capaz de

²⁵ El narrador nos cuenta que Mignon nunca quiere viajar al norte, la dirección opuesta al cálido y seductor sur (439).

educar (*ausbilden*) su corazón. «La razón es cruel [...], es mejor el corazón» (557), dice Mignon. Este *dictum*, que, no obstante su simpleza, podría haber sido pronunciado por algún escritor romántico, muestra bien por qué Mignon, contraparte de Wilhelm, tiene que perecer. La muerte de Mignon, figura por antonomasia de la niñez, presagia el rechazo de Goethe al romanticismo. Infancia, enfermedad, romanticismo: he ahí la cadena significativa que el autor inaugura.

Hay un último aspecto sobre la infancia en el *Wilhelm Meister* que vale la pena analizar. Desde el primer momento en el que aparece Mignon se la asocia con lo misterioso y lo críptico. Filina se la presenta a Wilhelm como «un enigma» (98)²⁶. Al ver a la niña, Wilhelm piensa que su frente es «misteriosa» (en alemán: *geheimnisvoll* [98], lo que introduce la relación de la infancia con el secreto —*Geheimnis*— y la ubica en el campo semántico de lo *unheimlich*, lo ominoso). La infancia está relacionada con lo enigmático o con lo secreto²⁷ porque se cree que hay algo de incomunicable en ella, que el niño conoce algo que no quiere o no sabe cómo transmitirle al adulto. Para ponerlo en lenguaje rousseauiano: para el adulto el niño que él mismo fue es un misterio, una visión opaca que lo pasma. Si el adulto ve en todo niño la imagen de la opacidad impenetrable, es porque proyecta el desconocimiento de su propio yo infantil en todos los niños. En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, el misterio de Mignon se aclara al nivel de la fábula (es la hija del arpista Augustin y de una mujer llamada Sperata; ellos dos se unieron sin saber que eran hermanos y, cuando se descubrió el incesto, fueron separados y despojados de la niña), pero ello no agota la incógnita ni descubre completamente el secreto. En el primer apartado de esta introducción me referí a eso incomunicable que hay en todo discurso, a ese resto o esa huella que en su huida rehúye toda aclaración. Cierro este apartado sobre Goethe con las palabras concluyentes y misteriosas de una de las canciones de Mignon, una canción en la que la niña se revela como aquello que no puede ser revelado y abre las puertas de la interpretación al nombrar su propia obturación:

No me digas que hable, dime que calle,
pues mi secreto es mi deber.
Querría mostrarte todo mi interior,
mas el destino no lo permite.

[...]

²⁶ *ein Rätsel* (98).

Se busca sosiego en los brazos del amigo:
allí puede el pecho vaciar su queja;
pero un juramento sella mis labios,
y sólo un dios podría abrirlos.²⁸

Hasta aquí he mostrado cómo la infancia es un tema en torno al cual se articulan muchas de las preocupaciones de Rousseau y Goethe. Durante esta investigación nos encontraremos a menudo con las huellas de estos dos autores y por ello era imperativo al menos acercarme a lo que ambos escribieron sobre la infancia. La investigación se va a desarrollar en dos capítulos, cada uno de los cuales corresponde a una lengua —el inglés y el alemán— y a un género —la poesía y el cuento (*Märchen*) y sus derivaciones—. Al hilo de lo que ya he dicho sobre Rousseau en esta introducción, en el primer capítulo me voy a ocupar de los temas de la inocencia y la educación (la de los hombres y la natural) en la poesía de dos autores del primer romanticismo inglés: Wordsworth y Blake. Estos dos temas están enlazados también con el tema de la escritura, como creo haber dejado claro aquí. Mostraré cómo Wordsworth, en *El preludio*, «La Abadía de Tintern» y «Oda: Premoniciones de la Inmortalidad», echa la vista atrás con nostalgia y ve en el niño una alegría y un saber que al adulto ya le están prohibidos. Según Wordsworth, la educación de los hombres empaña la clara mirada del niño, quien es capaz de leer el tiempo y la naturaleza. En contraste, Blake descrea de la noción rousseauiana de «inocencia». La inocencia de Blake es algo distinto, pues no excluye la experiencia. En *Canciones de Inocencia y de Experiencia* y en *El libro de Thel*, Blake expone cómo la experiencia, el acceso al saber (que es también el conocimiento de la soledad que entraña nuestra condición de mortales), conlleva, además de dolor, un placer. Según Blake, entrar al estado de experiencia puede ser también un camino educativo heterodoxo y necesario. Por otro lado, el segundo capítulo (quizás) tiene más que ver con lo que he escrito sobre Goethe, con el universo extraño y fascinante de los niños. Tieck y Hoffmann escriben en la tradición del *Märchen*, un género cuyo redescubrimiento, a finales del siglo XVIII, tuvo que ver con la idea del estado de naturaleza de Rousseau. En sus «cuentos de hadas artísticos» —los llamo así por falta de una traducción más precisa—, Tieck se interesa por la infancia como el

²⁸ „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen, / Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht; / Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen, / Allein das Schicksal will es nicht. // [...] // Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh', / Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen; / Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu, / Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen“(1948, 356-357).
La traducción es mía.

momento originario de la memoria y de la personalidad del ser humano. En «Los elfos» y «Eckbert el rubio», Tieck descubre que en la infancia hay algo que rehúsa ser nombrado, algo que elude a aquel que recuerda. Según el autor, por eso es fructífero indagar en la infancia, pues esta, con su secreto, nos hace pensar en la intimidad entre las personas: en la amistad y en el parentesco. Por otro lado, Hoffmann se fija en el carácter fundamentalmente extraño y ajeno del niño. En «El Cascanueces y el rey de los ratones» y «El niño desconocido», los niños y su mundo —sus muñecos y sus marionetas— nos hacen pensar en la relación entre lo interno y lo externo, y nos llevan a cuestionar la existencia misma de la interioridad. Con su propensión a desdoblar cada texto y cada personaje en otros, Hoffmann también nos hace pensar en la misma naturaleza de la subjetividad. En sus cuentos, los niños dan miedo porque enseñan la difuminación entre los límites del yo y el otro, lo femenino y lo masculino o lo vivo y lo inanimado.

I. Inocencia, educación y lectura en la poesía del primer romanticismo inglés

La dificultad para traducir de una lengua que todavía no existe es considerable, pero no hay que exagerarla. Al fin y al cabo el pasado puede ser tan opaco como el futuro. El antiguo libro chino *Tao Te Ching* se ha traducido al inglés una docena de veces, y, de hecho, los chinos tienen que seguir traduciéndolo al chino con cada ciclo de Catay, pero ninguna traducción puede darnos el libro que escribió Lao Tse (quien quizá no haya existido nunca). Todo lo que tenemos es el *Tao Te Ching* que está aquí, ahora. Y también pasa con las traducciones de una literatura del (o de un) futuro. El hecho de que todavía no se haya escrito, la pura ausencia de un texto para traducir, no cambia mucho las cosas. Lo que fue y lo que puede ser reposan, como niños cuyos rostros no podemos ver, en los brazos del silencio. Todo lo que tenemos está aquí, ahora.

Ursula K. Le Guin

En 1781, se publica póstumamente la obra de Rousseau intitulada *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. En esta, Rousseau escribe que el lenguaje es, primeramente, la expresión de las pasiones del hombre, no de su razón:

Por tanto hay que creer que las necesidades dictaron los primeros gestos y que las pasiones arrancaron las primeras voces [...] El genio de las lenguas orientales, las más antiguas que conocemos, desmiente absolutamente el rumbo didáctico que se imagina en su conformación. Estas lenguas no tienen nada de metódico y de razonado; son vivaces y figuradas. Se nos han mostrado los lenguajes de los primeros hombres como lenguas de Geómetras, y vemos que fueron lenguas de Poetas. (Rousseau, 1970, 41)

La forma en que la pasión estimula al ser humano y lo hace emitir los primeros sonidos (Rousseau dice «voces» y no «palabras») es violenta e impetuosa. Hay algo de espontáneo y de urgente en el lenguaje. Según el pasaje, aun los gestos parecen más cercanos a la civilización y a sus normas que la voz: Rousseau dice que las necesidades «dictaron» (como se dicta una ley o una orden, o como se le dicta a alguien para que escriba) los primeros gestos. El autor se afana para que quede claro que la lengua, siempre ligada, en sus orígenes, a la pasión, se distingue de la educación y de la ley: en consonancia con el gusto orientalista de la época, Rousseau nos cuenta que las «lenguas orientales» no siguieron, en su formación, el camino de la didáctica. Como mostré en la introducción, para Rousseau, la pedagogía y el derecho, dos de las disciplinas más apreciadas por los filósofos de la Ilustración (¡él mismo había publicado un tratado pedagógico!), son como perversiones o enfermedades de la civilización. Y la educación y el derecho son perversiones porque su medio es la escritura, que, como escribí más

arriba, es vista por Rousseau como una mediación corruptora. En su pensamiento, entre más exterior y más tangible sea algo, más alejado del origen y de la divinidad. Por ello el habla, que viene del interior del hombre y que figura el aliento con el que Dios creó el mundo, es superior a la escritura, y el corazón, superior al habla: «porque no es tanto el oído el que lleva el placer al corazón, sino el corazón el que lo lleva al oído» (167). Según Rousseau, la escritura no fija la lengua hablada, sino que la altera, le quita vivacidad (167); es como si la escritura matara el habla —lo «dicho de viva voz», como suele decirse—.

En *De la gramatología*, un estudio sobre la ciencia de la escritura, Jacques Derrida mostró cómo el pensamiento occidental, de Platón a Lévi-Strauss, ha visto en la escritura un sucedáneo, al mismo tiempo incompleto y peligrosísimo, de la palabra hablada. La escritura es un afuera, una exterioridad del logos: de la palabra viva bajo la mirada omnipresente de Dios (Derrida, 54). La lingüística misma se constituyó como disciplina bajo el precepto de que la escritura es, en el mejor de los casos, algo accesorio al habla: Saussure llega a decir que la escritura es del «orden de lo parasitario» (70). Derrida sigue las huellas del tema de la escritura y su relación con la palabra a lo largo de la muy heterogénea obra de Rousseau. En Rousseau (y su caso es ejemplar), la escritura aparece cuando el autor se ha escondido (183). La escritura es la huella de una ausencia, la ausencia que deja la palabra viva —la palabra *presente*— del autor que se retira. El término que mejor expone las ideas rousseauianas sobre la escritura es «suplemento»: es un suplemente en tanto que es algo que se añade al habla, un excedente, «una plenitud que enriquece otra plenitud», pero también porque suple, porque es un remplazo, algo que se posa sobre un vacío y una ausencia —y entonces el habla también sería, paradójicamente, hueco y ausencia, carencia, no plenitud— (184-185). La escritura separa. No sólo crea un espaciamento entre los significantes, sino que separa a la persona de su palabra: al consignarla en el papel, todo aquel que escribe entrega sus palabras a lo incalculable; así, el origen, la voz, se pierde. Rousseau va más allá: la escritura entorpece la unión entre el hombre y su semejante y, sobre todo, la unión entre los sexos. La escritura es análoga a la masturbación, ese otro suplemento. Así como la masturbación reemplaza al otro del amor por su imagen, que está fija en la imaginación del onanista, la escritura reemplaza la palabra viva por su imagen, que es el signo (192). Así, al encadenar un vicio con otro y al enlazar la escritura con la pérdida de la inocencia (la inocencia de la palabra hablada, cuyo origen está en la *infancia* de la

humanidad) y con la separación entre los hombres (es decir, mostrándola como un obstáculo para la formación de una comunidad del corazón y de una comunidad política), Rousseau afianza su condena de la escritura y su exaltación del habla.

Si me entrego momentáneamente a la afición por los orígenes que demostraron, en formas distintas, ilustrados y románticos, puedo ver en este ensayo de Rousseau el germen de una actitud y una tendencia que fueron determinantes en la formulación de lo que después se llamó el romanticismo europeo²⁹. El prefacio que escribió Wordsworth para la edición de 1800 de las *Baladas líricas*, ese texto fundacional del romanticismo inglés, me permite mostrar con claridad cómo, entre los románticos, la poesía se entendió como la expresión de la espontaneidad y la llaneza de la lengua del pueblo, que es una lengua que conserva el candor infantil que otros discursos han perdido. Al explicar sus razones para dedicarse a cantar la vida rural, Wordsworth dice:

Por lo general se escogió la vida rústica y llana porque en tal situación las pasiones esenciales del corazón encuentran un mejor suelo en el cual alcanzar su madurez, están menos limitadas y hablan un lenguaje más simple y más enfático. Porque en tal situación nuestros sentimientos elementales existen en un estado de mayor simplicidad y, por tanto, pueden contemplarse con más precisión y comunicarse con más fuerza [...] Y, en fin, porque en tal situación las pasiones de los hombres están integradas con las formas bellas y permanentes de la naturaleza (Wordsworth y Coleridge, 2013, 96-97)³⁰.

Como en Rousseau, hay una cercanía entre el corazón y la lengua, que coincide con la cercanía entre esos hombres rurales y el hombre originario e inocente. La sencillez del sentimiento permite tanto una mejor comprensión de uno mismo como una comunicación más transparente con el otro. De ese modo, la candidez y la autenticidad de esas pasiones y de ese lenguaje contribuyen, a través de la poesía, a la reintegración de una comunidad perdida: la de los hombres que se hablan francamente los unos a los otros. Para Wordsworth, la lengua simple e incontaminada de los campesinos es lo que puede reavivar el discurso poético, gastado por la convención y por la rigidez del lenguaje de los letrados. Lo que el poeta no nombra, como por temor a invocarlo, es precisamente el instrumento que usa para comunicarse con nosotros, sus lectores: la

²⁹ Obviamente no soy el primero en decir esto. Para leer más sobre la compleja relación entre Rousseau y el romanticismo, la lectora puede revisar Berlin, 1999, págs. 7, 52-54.

³⁰«Low and rustic life was generally chosen because in that situation the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that situation our elementary feelings exist in a state of greater simplicity and consequently may be more accurately contemplated and more forcibly communicated; [...] and lastly, because in that situation the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature”.

escritura. Es como si temiera la distancia que esta, irremediablemente, impone. Pero a la edición de 1802 (en cuya preparación Coleridge prácticamente no participó) le agregó una cita de Quintiliano que ensalza la potencia del verbo del lego: «Pectus est enim quod disertos facit, et vis mentis. Ideoque imperitis quoque, si modo sunt aliquo adfectu concitati, verba non desunt» (93)³¹. Es difícil determinar si es un gesto audaz o contradictorio. Porque si la cita glorifica el habla como el fruto de la fuerza interior y desdeñosa de la instrucción, el medio de la cita, una frase en una lengua muerta e impresa sobre el papel (doblemente muerta, entonces), es la evidencia de una educación clásica —la de Wordsworth— y el agente de la separación: separa a los doctos de los incultos y, al remitirlo al pasado de una lengua extinta, separa al lector de la inmediatez de su tiempo. Como en el ensayo de Rousseau, y aunque de forma menos manifiesta, en este prefacio el poeta opone al habla, que es espontaneidad e inocencia infantil, la escritura, que es el signo de la degradación que produce la hipercivilización de la vida y cuya otra imagen es, como veremos, la de la escuela.

En las páginas que siguen voy a demostrar cómo dos autores del romanticismo inglés, Wordsworth y Blake, elaboraron esa relación entre infancia, inocencia, educación y escritura (y lectura) que Rousseau inauguró durante el siglo XVIII. Wordsworth ratifica la idea rousseauiana de la inocencia y escribe loas al niño y a sus poderes inauditos: ser vidente y profeta. Pero Wordsworth, a diferencia de Rousseau, no cree en la posibilidad de acoplar la educación de los hombres —al menos tal como existía en ese momento— con la educación que la naturaleza da; por el contrario, Wordsworth exalta la educación natural del niño, quien, sin ninguna instrucción, es capaz de entender la naturaleza y de penetrar la ilusión del tiempo. Por otro lado, Blake no cree en la superioridad de la inocencia infantil —que además nunca es tan simple como parece— sobre la experiencia adulta. Según Blake, la primera contiene el germen de la segunda y, por lo tanto, es peligroso querer separarlas radicalmente. El poeta enseña, más bien, como al experiencia, que es el extravío y el desvío, es otra vía educativa, que nos muestra el lado «oscuro» —e imprescindible— de la vida: el placer del deseo erótico y la aflicción de la muerte.

³¹ «Porque es nuestro corazón el que hace elocuentes, y la fuerza del espíritu en nosotros. Y por eso aun a las personas ignorantes no faltan las palabras, si están embargadas de algún sentimiento». (Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, tomo IV. Trad Alfonso Ortega Carmona. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2000. 129).

I.I. El resplandor inaudito

Donde hay niños, hay una Edad de oro.

Novalis

Casi al final de la primera edición de las *Baladas líricas*, hay una pareja de poemas cuyos temas (la reflexión, la educación y la naturaleza) se conectan con lo que he dicho hasta ahora sobre el pensamiento de Rousseau, su gramatofobia y su ensalzamiento de la inmediatez y de la espontaneidad: «Reconvención y réplica» y «Cambio de lugar» (“Expostulation and Reply” y “The Tables Turned”). El primer poema es una conversación entre dos amigos, Matthew y William (el que escribe), en la que el primero insta al segundo a dedicarse al estudio:

¿Dónde están tus libros? ¡Esa luz heredada
a seres ciegos y abandonados!
¡Arriba, arriba! Bebe el aliento insuflado
por los muertos a los suyos. (80)³²

Otra vez la escritura, la palabra confinada en los libros, aparece relacionada con la muerte, en contraste con la vida del habla. En el segundo poema, en el que William exhorta a su amigo a remplazar los libros por la naturaleza, se hace eco de la idea rousseauiana de la «educación de la naturaleza»:

¡Libros! Un esfuerzo soso y sin fin.
Ven, oye al pardillo en la floresta,
qué suave su música; para mi vida,
hay más sapiencia en ella.

¡Y oye! ¡Con qué gozo canta el zorzal!
Es un predicador nada vulgar.

³² “Where are your books? that light bequeath'd / To beings else forlorn and blind! / Up! Up! and drink the spirit breath'd / From dead men to their kind”.

Muéstrate ante la luz de las cosas,
que tu maestra sea Natura. (82)³³

Según el poema, mientras que la naturaleza canta y enseña, los mudos libros hacen que el hombre desperdicie su vida. En este conjunto de poemas, William y su amigo intentan darse una lección el uno al otro. Cada uno actúa como pedagogo frente al otro: el uno como un pedagogo clásico, que antepone el saber consignado en los libros a la experiencia vital del alumno; el otro como pedagogo natural, que insta a su discípulo a abandonarse a la naturaleza, quien sabrá ser su maestra. Sobre esta segunda educación, que imparte la naturaleza, trata —entre muchos otros temas— *El preludio*, cuya primera versión, terminada en 1799 pero publicada mucho después de la muerte de Wordsworth, se concentra sobre todo en la infancia y la adolescencia del poeta.

Wordsworth comienza su recorrido por su infancia con una imagen muy rousseuniana: la del niño como buen salvaje:

¡Querido Derwent! ¡El arroyo más bello!
¿Por esto fue por lo que yo, de cuatro años,
desnudo Niño entre tus estanques callados,
hice de un día de verano un baño muy largo?
¿Me asoleé, o me sumergí en tus corrientes,
o alterné las dos todo un día estival, o corrí por
arenosos campos y aplasté las flores
de zuzón amarillo? ¿O cuando peñón y colina,
los bosques y la elevación del lueño Skiddaw,
se doraban bajo el intenso fulgor, me erguí solo,
desnudo Salvaje en la súbita lluvia? (Wordsworth, 1977, 44)³⁴

El estrechísimo contacto entre el niño y la naturaleza está representado por la desnudez, que es también signo de la inocencia adánica del muchacho. El niño se expone a la naturaleza, se muestra vulnerable ante ella, y así se convierte en su discípulo. Esta vulnerabilidad y esta soledad del niño comportan un heroísmo: el de la pureza. El trato entre el niño y el mundo, a pesar de ser descrito a través del lenguaje de

³³ “Books! 'tis a dull and endless strife, / Come, hear the woodland linnet, / How sweet his music; on my life / There's more of wisdom in it. // And hark! how blithe the throstle sings! / And he is no mean preacher; / Come forth into the light of things, / Let Nature be your teacher.”

³⁴ “Beloved Derwent! fairest of all Streams! / Was it for this that I, a four year's child, / A naked Boy, / among thy silent pools / Made one long bathing of a summer's day? / Basked in the sun, or plunged into thy streams, / Alternate, all a summer's day, or coursed / Over the sandy fields, and dashed the flowers / Of yellow grunsel, or when crag and hill, / The woods and distant Skiddaw's lofty height / Were bronzed / with a deep radiance, stood alone, / A naked Savage in the thunder shower?”

los sentidos, está desprovisto de erotismo. El poeta que escribe en el presente sustituye la proximidad entre el propio cuerpo y la naturaleza por la palabra que se dirige a ella, y le hace una oscura pregunta, con la que abre el poema: «¿Fue por esto?» (“Was it for this?”). La oblicuidad de la pregunta expone, desde el principio, la distancia que ahora hay entre poeta y naturaleza. A pesar de esto, el poeta tiene fe en que la naturaleza aún tiene un conocimiento que entregarle. Todavía bajo la modalidad de una pregunta misteriosa, Wordsworth³⁵ dice que el murmullo del río Derwent, el río de su infancia, le entregaba,

entre las intranquilas moradas de los hombres,
un saber, una oscura garantía del sosiego
que la Naturaleza exhala entre campos y arboledas. (44)³⁶.

Hay dos pasajes en el poema que podemos leer como momentos de una educación que la Naturaleza le da al niño. El primero es una lección que la naturaleza le da al niño antes de que la memoria haya aparecido:

¡Bendito el Bebé
(con mis mejores conjeturas rastrearía allí
el progreso de nuestro ser), bendito el Bebé
que mama en los brazos de su Madre, que duerme
sobre el seno de su Madre, que al su alma
declarar afinidad manifiesta con un alma terrena,
recoge la pasión de los ojos de su Madre!
Sentimientos penetran su vida aturdida
como una brisa avivadora, y así su mente,
aun en la primera prueba a sus poderes,
está pronta y atenta, ávida por combinar
en una apariencia única los elementos
y las partes de un mismo objeto, antes sueltas
y reacias a juntarse.
[...]
Por sus venas de niño van mezcladas
la gravitación y el lazo filial
de la naturaleza que lo conectan con el mundo. (61)³⁷

³⁵ Como casi todos los poemas de Wordsworth de los que trata este apartado son de carácter autobiográfico, he decidido a veces llamar «Wordsworth» a la voz que habla en los poemas. Como lo hice más arriba, le pido a la lectora que me siga en esta ambigüedad intencional.

³⁶ “Among the fretful dwellings of mankind, / A knowledge, a dim earnest of the calm / Which Nature breathes among the fields and groves”.

³⁷ “Bless'd the infant Babe / (For with my best conjectures I would trace / The progress of our being) blest the Babe / Nursed in his Mother's arms, the Babe who sleeps / Upon his Mother's breast, who when his soul / Claims manifest kindred with an earthly soul / Doth gather passion from his Mother's eye! / Such feelings pass into his torpid life / Like an awakening breeze, and hence his mind / Even in the first trial of

La naturaleza, a través de la madre (nótese que Wordsworth usa esas mayúsculas enfáticas en ambas palabras), le descubre al bebé su propia unidad: como en el estadio del espejo de Lacan, el niño se mira en el espejo que son los ojos de la madre y se sabe unido a otra —hijo de—, y también se da cuenta de que él es el alguien: una entidad distinta de la madre. Es un momento de ruptura, de separación entre madre e hijo, pero también de unión: es como si el niño hubiera mamado con la leche la comprensión de que, si las partes del mundo se integran y forman un todo, una unidad, él mismo debe ser uno, un individuo. El «lazo filial» que une al niño con la naturaleza es, desde luego, un cordón umbilical. Pero como un cordón umbilical, el lazo ata y a la vez anuncia el traumático corte que tendrá lugar: el niño es uno con la madre, pero, al poderse mirar en los ojos de la madre, se da cuenta de que hay un afuera —su propia imagen es, claro, ya un afuera—, de que la exterioridad existe.

El segundo momento educativo del poema es también un corte, una experiencia que abre una grieta en la vida del poeta y que revela, en parte, la brecha que hay entre el niño y la naturaleza. Se trata del episodio del robo del batel, con el que Wordsworth se hace continuador de la tradición que vincula narración autobiográfica con confesión de una culpa (aunque la suya sea, por lo menos, dudosa), tradición inaugurada por San Agustín y el episodio del robo de las peras. Después de robar el bote, que estaba atado a un sauce, y navegar plácido por el río, el niño se encuentra con una presencia portentosa, que el poeta describe así:

...un enorme risco,
como animado por un poder consciente,
levantó la cabeza. Remé y remé de nuevo,
y, haciéndose más grande, el enorme risco
se irguió entre mí y las estrellas, y aun
con paso calculado, como algo vivo,
me persiguió. Con manos trémulas di la vuelta,
y entre el agua silenciosa me escabullí
hasta volver a la cueva del sauce.
Allí dejé mi batel en su lugar de amarre,
y por las praderas regresé a casa con pensamientos
serios y onerosos. Y tras haber visto
ese espectáculo, por muchos días mi mente
funcionó con un sentido confuso e indefinido de
desconocidos modos del ser: en mi pensamiento

its powers / Is prompt and watchful, eager to combine / In one appearance all the elements / And parts of the same object, else detached / And loth to coalesce. / [...] / Along his infant veins are interfused / The gravitation and the filial bond / Of nature that connect him with the world”.

había una oscuridad, llámese soledad
o vacío abandono; ninguna forma conocida
de objetos cotidianos, imágenes de árboles,
del mar o el cielo, ni color de verdes campos,
sino recias y enormes formas, que no viven
como hombres vivos, se movían lentas por mi mente
de día, y me agobiaban en sueños. (45-46)³⁸

Si la primera escena educativa, reconstruida sólo a partir de conjeturas —pues data de un tiempo anterior a la memoria—, es notablemente femenina³⁹, porque sucede casi toda en el estrecho abrazo entre la madre y su hijo, la segunda escena es toda masculina: el risco enorme es una presencia fálica que corta el horizonte. La experiencia que vive el niño corresponde con lo que la teoría estética dieciochesca llamó «lo sublime». Lo sublime se produce cuando el sujeto se encuentra con un objeto «absolutamente grande» (Kant, 78), es decir, cuando la contemplación de lo grandioso lo hace advertir su propia pequeñez. Ante lo sublime el ser humano se siente como separado del mundo entero, amenazado por la formidable enormidad de la naturaleza — como el niño que teme al risco que lo persigue— y, al mismo tiempo, encerrado en su propia mortalidad. El episodio que cuenta Wordsworth produce una rasgadura: por un lado, la visión del risco abre en la mente del niño una grieta, algo que él no sabe cómo nombrar (intenta con varias palabras: «oscuridad», «soledad» o «vacío abandono») pero que es como una hendidura o una interrupción; por otro lado, con la aparición del risco es como si el fluir del discurso del poema se estancara momentáneamente. Lo que el niño vive es también un vaciamiento (las «formas conocidas» ya no están en su mente) y una invasión: lo asedian «recias y enormes formas», objetos que le son completamente desconocidos. Según Kant, el objeto sublime siempre entraña una representación de lo ilimitado (75). Lo que ha entrado en la mente del niño es eso ilimitado, algo que excede el ámbito de lo humano («que no viven / como hombres

³⁸ "...a huge Cliff, / As if with voluntary power instinct, / Upreared its head: I struck, and struck again, / And, growing still in stature, the huge cliff / Rose up between me and the stars, and still / With measured motion, like a living thing, / Strode after me. With trembling hands I turned, / And through the silent water stole my way / Back to the cavern of the willow-tree. / There, in her mooring-place I left my bark, / And through the meadows homeward went with grave / And serious thoughts: and after I had seen / That spectacle, for many days my brain / Worked with a dim and undetermined sense
Of unknown modes of being: in my thoughts / There was a darkness, call it solitude / Or blank desertion; no familiar shapes / Of hourly objects, images of trees, / Of sea or sky, no colours of green fields: / But huge and mighty forms, that do not live / Like living men, moved slowly through my mind / By day, and were the trouble of my dreams".

³⁹ Cuando digo «femenino» o «masculino», no quiero decir que sean características esenciales o innatas de mujeres y varones, sino rasgos que la cultura —la cultura que compartimos las personas del siglo XXI y las de finales del siglo XVIII, y que nos permite leer e interpretar esos textos hoy— les ha adjudicado a estas y estos.

vivos»). Si la primera escena educativa le mostró al niño la unidad propia y la de los objetos del mundo, la segunda escena le enseña sobre la separación (su propia separación de la naturaleza, o la separación del ámbito humano de lo ignoto y lo infinito) y sobre los abismos que se abren en su propia psique. La naturaleza también es una maestra severa.

¿Qué facultad del niño le permite su intercambio y su proximidad con la naturaleza? En este momento requiero de una palabra que se usa a menudo —y muchas veces con gran negligencia— al hablar de la teoría estética y filosófica del romanticismo: la imaginación. En su libro dedicado a la poesía del primer Wordsworth, Geoffrey Hartman desentraña la forma en la que el poeta relaciona imaginación, naturaleza e infancia. Según Hartman, en Wordsworth la infancia opera como agente unificador y a la vez distinguidor de imaginación y naturaleza: «las experiencias de la infancia de Wordsworth funcionan de dos modos contradictorios: 1) presagian la independencia de sus poderes imaginativos con respecto a la naturaleza, 2) imprimen, inextricablemente, la naturaleza en estos» (Hartman, 218). Si seguimos a Hartman, la imaginación es, para Wordsworth, una potencia del sujeto que es especialmente activa durante la infancia. Mas la imaginación no es una facultad natural, sino que tiene un origen sobrenatural, acaso divino (161). De ahí que la imaginación busque lo eterno y lo imperecedero (161). Lo que la naturaleza hace con la imaginación es hacerla más parecida a sí, «naturalizarla», pues, si no y en virtud de su atracción por lo ilimitado, esta puede convertirse también en una fuerza destructiva (160). Al mismo tiempo, el sujeto se aparta —y tiene que apartarse— paulatinamente de la naturaleza, y así puede contemplarla mejor, como dice en la primera versión de *El preludio*:

Esos encantos casuales que al inicio unieron
mi corazón a los objetos rurales menguaron
día a día, y me apresuro a contar
cómo la naturaleza, hasta allí accidental
y secundaria, por fin fue buscada sólo en
razón de sí misma. (Wordsworth, 1977, 60)⁴⁰

⁴⁰ “Those incidental charms which first attached / My heart to rural objects day by day / Grew weaker, and I hasten on to tell / How nature, intervenient till this time / And secondary, now at length was sought / For her own sake”.

En aparente contradicción con lo que escribe el poeta más arriba⁴¹, el pasaje dice que el tiempo en el que el corazón del niño estaba más próximo de la naturaleza era asimismo la época en la que esta no era más que algo accesorio para él. El tiempo, al despegar al niño que crece de la naturaleza, lo empuja a buscarla y, de este modo, le permite entenderla mejor. Esta es la independencia de la imaginación de la que habla Hartman. Sin embargo, la imaginación también está marcada, como herida, por la naturaleza. La cita de Hartman muestra cómo al mismo Wordsworth le cuesta distinguir entre imaginación y naturaleza, pues la segunda se ha impreso en la primera. Así, del episodio del risco portentoso podrían hacerse dos lecturas antagónicas: ora el risco y su efecto en la mente del niño representan un poder de la naturaleza ajeno a lo humano y, por ende, a la fuerza divina que lo inspira —la imaginación—, ora el risco es la patencia de la presencia de lo sobrenatural entre lo natural: es un ente de imaginación pura, que turba al niño porque lo hace consciente del extraordinario poder que anida en su propio interior.

En «Oda: Premoniciones de la Inmortalidad» (que había sido publicada ocho años antes, en 1807, sólo con el título de «Oda» y con un epígrafe de Virgilio), Wordsworth quiere encontrar qué es lo propio de la infancia, qué es lo que diferencia verdaderamente al niño del adulto. Su respuesta preliminar, que repite en las versiones de *El Preludio* de 1799 y de 1805, es la alegría. Lo que al adulto le falta del niño, y lo que su memoria y su verbo pretenden reconstituir, es un modo particular de la alegría, no atemperada por las penas que el tiempo y la consciencia traen.

¡Tú, Hijo de la Dicha,
da voces a mí lado, deja que oiga tu grito, tú,
Zagal feliz!
Creaturas benditas, he oído cómo se llaman
las unas a las otras; veo
los cielos reír con ustedes en su festejo.
Mi corazón está en su fiesta,
mi cabeza lleva su guirnalda,

⁴¹ Veremos surgir estas supuestas incongruencias una y otra vez en la obra de Wordsworth, y en la de otros románticos; hacían parte del mismo proyecto estético del romanticismo, como mostré en la introducción, en la parte en la que me ocupé de la ironía.

la plenitud de su ventura la siento... ¡la siento toda!

[...]

¡El cielo nos circunda en la niñez!

Sombras de la cárcel comienzan a cernirse

sobre el Niño que crece,

pero contempla la luz y desde donde fluye,

y en su dicha la ve. (Wordsworth, 2010, 281-282)⁴²

El poeta se apresta a participar de la alegría del niño. El género pastoril, que ya Virgilio usaba para comunicar una dulce aflicción por una edad de oro perdida, es emblema tanto de la perfecta dicha infantil como de la nostalgia que el poeta siente por ese mundo irreparablemente distante. En este poema —que, además de oda, es elegía: canta lo que se ha ido—, como en las diferentes versiones de *El preludio*, el poeta echa la vista atrás con tristeza y vuelve a recorrer los pasos de su infancia. Por esto el poema siempre corre el riesgo de convertirse en el síntoma de una melancolía enfermiza, que petrifica al poeta y fija su memoria y sus afectos en un pasado irrecuperable. Lo que impide esto es que Wordsworth, a pesar de estar expulsado, como todo adulto, del Edén de la infancia, aún puede entreoír sus tonos, la voz de la alegría infantil. Su oído es el que lo hace seguir.

La primera versión de *El preludio* y «La Abadía de Tintern» se abren con un rumor fluvial. En el primer caso, es el Derwent el que guía con su canto la memoria del poeta; de hecho, todo el poema discurre como un río. En «La Abadía de Tintern», es el Wye el que circunscribe el ámbito del poema, y el que, en este texto sobre la memoria, lleva los recuerdos del poeta hasta sus riberas. La presencia de estos ríos, y de su canción, indican la importancia que tiene, en la poética de Wordsworth, el sentido del oído:

Han pasado cinco años. ¡Cinco veranos y el tiempo
de cinco largos inviernos! Y vuelvo a oír

⁴² “Thou Child of Joy / Shout round me, let me hear thy shouts, thou happy / Shepherd Boy! / Ye blessed Creatures, I have heard the call / Ye to each other make; I see / The heavens laugh with you in your jubilee; / My heart is at your festival, / My head hath its coronal, / The fullness of your bliss, I feel—I feel it all. / [...] / Heaven lies about us in our infancy! / Shades of the prison-house begin to close / Upon the growing Boy, / But He beholds the light, and whence it flows, / He sees it in his joy”.

estas aguas, corren desde sus fuentes en los montes
con un suave susurro del interior. (2013, 87)⁴³

Y:

¿Por esto fue que
a uno, de los ríos el más bello, le gustaba
confundir su rumor con la canción de mi Aya,
y desde sus umbrías de alisos y caídas rocosas,
desde sus vados y bajíos, lanzaba una voz
que fluía a la vera de mis sueños? (1977, 43)⁴⁴

El susurro del río hace que, en la mente del poeta, el tiempo mismo se sienta como un río⁴⁵: los distintos momentos de su vida no son instancias discretas, separadas las unas de las otras, sino que son aguas de un mismo cauce, que es el propio sujeto en tanto creatura del tiempo. Y, como enseña el pasaje de *El prelude*, el río canta como canta la nodriza: su rumor arrulla al poeta, lo induce a un estado de duermevela, que es el de la inspiración poética. Pero en la versión de 1805 de este poema, Wordsworth le da las primeras líneas no al cantar del río, sino a la voz de la brisa. Así, vemos que Wordsworth privilegia la inspiración y lo espiritual, si nos acogemos al origen etimológico de ambas palabras: lo que tiene que ver con el aliento, con el hálito de la voz viva. Es como si el río fuera una imagen todavía demasiado carnal, demasiado corpórea, para representar el elevado propósito del poeta. La brisa es la mejor metáfora para referirse al momento de la creación original, pues corresponde con el aliento divino que dio lugar a toda la creación:

Oh, hay bendición en esta dulce brisa
que sopla desde campos verdes, desde las nubes
y desde el cielo: ella golpea mi mejilla
y casi parece consciente de la dicha que trae. (2010, 302)⁴⁶

Lo que la brisa da es alegría, que, como ya vimos, Wordsworth relaciona con la infancia. Inspiración y sentimiento infantil están, pues, anudados. Es significativo que, al inicio de un poema que trata —entre otras cosas— sobre la propia vida, el poeta

⁴³ “Five years have passed; five summers, with the length / Of five long winters! and again I hear / These waters, rolling from their mountain-springs / With a sweet inland murmur”.

⁴⁴ “Was it for this / That one, the fairest of all rivers, loved / To blend his murmurs with my Nurse's song, / And from his alder shades, and rocky falls, / And from his fords and shallows, sent a voice / That flowed along my dreams?”

⁴⁵ Aunque no como el río de Heráclito.

⁴⁶ “Oh there is blessing in this gentle breeze / That blows from the green fields and from the clouds / And from the sky: it beats against my cheek, / And seems half-conscious of the joy it gives”.

evoque el aliento, que siempre figura el hálito divino que dio lugar al mundo. Es como si Wordsworth, consciente o no de ello, dijera que el poema mismo será el ámbito en el que él, creador rozado por el soplo divino, creará su propia vida. La bienaventurada brisa que sopla sobre él, que le trae alegría, es decir, que le trae el recuerdo de la infancia, despierta en él una fuerza correspondiente, algo que viene del interior y sin la cual la inspiración no da frutos:

Más aún, si puedo confiar en mí, esta hora
ha traído un don que consagra mi alegría.
Pues, me pareció mientras el dulce aliento del Cielo
soplaba en mi cuerpo, sentí adentro
que respondía una leve brisa creativa,
una brisa vital que recorría suave las
cosas que ella había creado... (303)⁴⁷

Vemos que en Wordsworth la inspiración es la acción de una fuerza aparentemente externa sobre un ser, el poeta (que es el inspirado), que ha estado como dormido. Lo que hace el soplo divino es despertar en su interior un aliento creador análogo, que es lo que queda en el hombre de su pretérita comunión con Dios. La brisa no le lleva al poeta algo desconocido, sino que enciende en él el recuerdo de lo que toda persona, en tanto criatura de Dios, conoció alguna vez. La brisa es un canto, y el poeta tiene que disponer el oído —para oír los tonos— y la voz —para él mismo cantar lo que la brisa le susurra— para recibir ese don. En consonancia con la metafísica del habla (de la que me ocupé en la introducción de este capítulo), según la cual el habla es la expresión del alma, de la interioridad y de la parte divina del hombre, en la poética de la inspiración de Wordsworth no aparece de forma manifiesta la escritura: el poeta oye y canta, pero no escribe, aunque lo que hace *es*, precisamente, escribir. Así como en el romanticismo se concibió una jerarquía de las artes, en Wordsworth hay, a primera vista, una jerarquía de los sentidos: el oído, sentido receptor del habla, es superior a la vista, que es el sentido de la escritura y de la lectura. Hacia el final de la primera versión de *El prelude* hay un fragmento en el que se muestra diáfana esta glorificación del oído como sentido supremo:

De la Naturaleza y de su alma desbordante
había recibido tanto que mis pensamientos
estaban empapados de emoción: entonces

⁴⁷ “Nay more, if I may trust myself, this hour / Hath brought a gift that consecrates my joy; / For I, methought, while the sweet breath of Heaven / Was blowing on my body, felt within / A corresponding mild creative breeze, / A vital breeze which travelled gently on / O’er things which it had made...”

sólo me llenaba cuando, con inefable gozo,
 tenía la sensación de verterme sobre
 todo lo que se mueve y todo lo que parece quieto,
 sobre todo lo que, más allá del alcance del pensar
 y del saber humanos, al ojo humano
 invisible, con todo vive para el corazón;
 sobre todo lo que salta y corre y brama y canta,
 o corta el aire jubiloso, sobre todo lo que se desliza
 bajo las olas, sí, en las olas mismas
 y en la formidable hondura de las aguas;
 sin duda eran así mis raptos, pues en todo
 veía una sola vida y creía que era la dicha.
 Todo cantaba un único canto, y era oíble,
 más oíble entonces, cuando el oído carnal,
 vencido por un basto prelude de ese compás,
 olvidaba sus funciones, y dormía impávido. (1977, 65)⁴⁸

De acuerdo con esa economía de la inspiración como don, a la que el poeta se refiere con frecuencia, la naturaleza es dadora y el poeta es receptor. El alma de la naturaleza —y aquí está otra vez la preponderancia de lo interior sobre lo exterior: incluso la naturaleza, a la que el poeta reverencia, ha de tener un alma, algo más profundo y menos visible que ella misma— y su desborde se vinculan con la labor poética: en el prefacio de las *Baladas líricas*, Wordsworth describió la buena poesía como «el desborde espontáneo de emociones poderosas» (2013, 98). Naturaleza, poeta y poema están todos rebosantes de sentimiento, anegados en lo que brota de su interior. Hay, entonces, entre la naturaleza y el poeta una relación analógica, una simetría entre la consciencia del hombre y la voz del mundo (de Man, 51). Sin embargo, como señaló Paul de Man, el propio Wordsworth muestra incertidumbre respecto a este concierto entre el hombre y la naturaleza: si Wordsworth se esmera en su oficio como poeta, es porque siente que la palabra poética es la única que puede reconciliarlo verdaderamente con la naturaleza; dicho de otro modo, esa analogía cósmica se crea después, no antes, de que el poeta pronuncie su palabra, que es la que aspira a la unión (53). Mas el poeta escribe como si no tuviera noticia de esto, como si para seguir adelante fuera necesario no saber. Para seguir con la lectura, yo también he tenido que admitir los términos del

⁴⁸ “From Nature and her overflowing Soul / I had received so much that all my thoughts / Were steeped in feeling: I was only then / Contented when with bliss ineffable / I felt the sentiment of being spread / O’er all that moves, and all that seemeth still, / O’er all that, lost beyond the reach of thought / And human knowledge, to the human eye / Invisible, yet liveth to the heart, / O’er all that leaps, and runs, and shouts and sings / Or beats the gladsome air, o’er all that glides / Beneath the wave, yea, in the wave itself / And mighty depth of waters: wonder not / If such my transports were, for in all things / I saw one life and thought that it was joy. / One song they sang, and it was audible, / More audible then when the fleshly ear, / O’ercome by grosser prelude of that strain, / Forgot its function, and slept undisturbed”.

poeta, y le pido a la lectora de estas páginas que me acompañe en ello. Ese deseo por ignorar su propio papel de creador —que es siempre peligroso, como lo mostró el prometeico Victor Frankenstein— lleva a Wordsworth a ensalzar el canto en el que todo lo existente se armoniza y la inconsciencia necesaria para poder oírlo: el canto se oía más, o se oía mejor, cuando el «oído carnal» (lo que supone que hay también un oído espiritual, un oído más cercano al corazón) se adormecía⁴⁹. Sólo en ese estado de duermevela puede el poeta captar la unidad añorada. Pero hay algo más: la reintegración de lo que estaba disgregado, de la que dice el poeta que es «una vida», le parece también «la dicha», esa emoción infantil. Como en Rousseau, en Wordsworth el emblema de la unidad perdida y de la comunión por venir es la infancia, en la que el hombre reposó y reposará en una beatífica alegría.

La cita de *El preludio* muestra otra cosa. Si bien el pasaje, como muchos otros en el poema (incluyendo la referencia al arpa eólica, tanto el instrumento musical como el poema de su amigo Samuel Taylor Coleridge que se titula así), es una exaltación del sentido del oído como vehículo de la inspiración divina y como instrumento de la venidera armonía universal, el campo semántico de la vista, el sentido del que desconfía el poeta (lo que «vive para el corazón» es «invisible al ojo humano»), lo invade. Wordsworth *ve* en todas las cosas una «sola vida»: presencia esa unidad a través del más mendaz de los sentidos. En contraste, en la versión de 1805 de *El preludio*, hay un pasaje, en el undécimo canto (cuyo subtítulo es «Imaginación. Cómo se descompuso y se restauró»), que habla de la «tiranía de la visión»:

El estado al que aludo ahora era uno
en el que el ojo era amo del corazón;
cuando ese que en cada estado de la vida
es nuestro sentido más despótico logró
tal vigor en mí que a menudo tuvo a mi mente
bajo absoluto dominio. (2010, 488-489)⁵⁰

⁴⁹ Es notable que los albaceas de Wordsworth, al publicar póstumamente *El preludio*, le dieran ese nombre (Wordsworth, 1997, vii), que no se refiere sólo al hecho de que el poema preludie *La excursión* (que quizás habría que traducir *El excursio*), la otra larga obra autobiográfica del poeta. Si pensamos en el pasaje que acabo de citar, ¿los albaceas de Wordsworth dicen —no importa si consciente o inconscientemente— que el poema, no obstante su tosquedad, cumple con la función de adormecer el oído carnal, y así permitir la duermevela inspiradora?, ¿o más bien sugieren que el poema fracasa, que es sólo un preludio más basto de una música que no podemos oír aún? En verdad, *El preludio* permite ambas lecturas, y quizá las requiera.

⁵⁰ “The state to which I now allude was one / In which the eye was master of the heart; / When that which is in every state of life / The most despotic of our senses gained / Such strength in me as often held my mind / In absolute dominion”.

Según Wordsworth, entre el oído y el corazón hay cooperación, aunque el segundo sea claramente superior al primero; en cambio, entre la vista y el corazón sólo puede existir una relación de sujeción. La inversión de esa jerarquía, es decir, que sea el ojo, lo más externo, el que mande en el corazón, es la perversión misma de la imaginación, que, como vimos con Hartman, es la más potente de las facultades humanas. Más de tres décadas después de haber escrito esto, en una de las llamadas *Notas de Fenwick* (glosas a los poemas que Wordsworth le dictó a su amiga Isabella Fenwick), dedicada al soneto «III – En Roma. ‘¿Esta es, Dioses, la Colina Capitolina?’», cuyo asunto es la distancia entre lo que la imaginación anticipa y lo que los ojos le muestran, Wordsworth dice: «La vista es, antes que nada, una triste enemiga de la imaginación» (Wordsworth, 1993, 180). La vista es la exterioridad pura, la patencia de la carne, así como la escritura es el afuera del habla. La vista es el lugar del exilio del alma.

Pero si, según Wordsworth, hay un oído carnal y otro oído, no nombrado por el poeta pero que podemos imaginar como superior en tanto menos corpóreo, también tiene que haber una vista gloriosa, aquella con la que el poeta vio la unidad de todas las cosas. «La Abadía de Tintern» es quizás el primer poema en el que Wordsworth se aproxima a la descripción de una experiencia *visionaria* propiamente dicha:

Y aun, confío,
a ellos pueda deberles otro don
de aspecto más sublime: ese ánimo bendito
en el que la carga del misterio,
en el que el fatigoso y agobiante peso
de todo el mundo ininteligible
se aligera; ese ánimo sereno y bendito
en el que los afectos nos guían suavemente,
hasta que, el aliento de la forma corpórea
y aun el movimiento de la sangre humana
casi detenidos, se adormece nuestro
cuerpo, y nos hacemos alma viva,
mientras que con ojos sosegados por el poder
de la armonía, por el vasto poder de la dicha,
vemos en la vida de las cosas. (2013, 88)⁵¹

⁵¹ “Nor less, I trust, / To them I may have owed another gift, / Of aspect more sublime; that blessed mood, / In which the burthen of the mystery, / In which the heavy and the weary weight / Of all this unintelligible world / Is lighten'd:—that serene and blessed mood, / In which the affections gently lead us on, / Until, the breath of this corporeal frame, / And even the motion of our human blood / Almost

Otra vez el poema es un acto de agradecimiento por un don recibido. En este caso, Wordsworth les agradece a «las formas de la belleza» —las imágenes del paisaje grabadas en la memoria del poeta— que le insuflen un ánimo bendito: se trata de una especie de sueño del cuerpo y de despertar del espíritu, en el que este, ya desembarazado de la molesta vista corpórea de la vigilia, puede «ver en la vida de las cosas». El verso final insinúa que esta vista superior, que requiere que se aquieten los ojos del cuerpo, descubre en todas las cosas una vida, que la vista ordinaria había ocultado. Esto recuerda la transparencia que, según Jean Starobinski, era el mayor anhelo de Rousseau⁵². Pero, ¿qué actúa sobre los ojos carnales y da paso a esta visión más aguda? La armonía y la dicha, y esta última nos trae de regreso al ámbito de la infancia. De hecho, para Wordsworth ser adulto es dejar de haber visto algo, como escribe al inicio de «Oda: Premoniciones de la Inmortalidad»:

Hubo una época en la que prado, arboleda y arroyo,
la tierra y toda visión cotidiana
me parecían
ataviadas de luz celestial,
de la gloria y la lozanía de un sueño.
Ya no es como antaño ha sido;
adonde sea que mire,
de noche o de día,
las cosas que he visto ya no las puedo ver. (2010, 281)⁵³

La adultez es una ceguera. La aflicción del adulto es que sabe que hubo una edad en la que «toda visión cotidiana» aparecía bañada por otra luz, más viva y distinta. El poeta echa la vista atrás y advierte con dolor que la mirada se le ha oscurecido, que aunque el mundo muestre los mismos contornos y el paisaje ante sí sea el mismo, todo

suspended, we are laid asleep / In body, and become a living soul: / While with an eye made quiet by the power / Of harmony, and the deep power of joy, / We see into the life of things”.

⁵² Octavio Paz, en un apartado de *Los hijos del limo*, habló de «los instantes de transparencia» de la infancia en la poesía de Wordsworth (69). Según Paz, lo que el poeta ve en estos instantes es «la realidad tal cual», sustraída al engaño de la historia (70). Lo que Paz no vio es que para Wordsworth la infancia no es sólo transparencia sino (cómo mostraré más abajo) también brillo.

⁵³ “There was a time when meadow, grove, and stream, / The earth, and every common sight, To me did seem / Apparelled in celestial light, / The glory and the freshness of a dream. / It is not now as it has been of yore;— / Turn wheresoe’er I may, / By night or day, / The things which I have seen I now can see no more”.

se ve borroso y opaco. Y es que es precisamente el brillo lo que Wordsworth echa de menos: «¿Adónde huyó el destello visionario? », dice en la «Oda» (282). Pero el poema permite preguntar: ¿en dónde está la luz? ¿La mirada del vidente —del niño— emite la luz, o, más bien, la luz es una propiedad de las cosas mismas, que tendrían, entonces, también una mirada? Y, además, si el «destello visionario» (*visionary gleam*) está en las cosas, ¿quiere decir eso que estas contienen la premonición de lo que va a ser, que son depositarias de un tiempo que aún no ha sido? El poema trata de una vista debilitada, pero no es claro nunca si se trata de un declive del poeta —en tanto representante de todo adulto—, o si es el mundo el que va apagándose. Podríamos responder que lo primero produce lo segundo, pero estaríamos desatendiendo la ambigüedad en la que el poema insiste.

La vista del niño es la vista que aún no se ha enemistado con el corazón, es una vista que no es tiranía ni espejismo. Así como en «La Abadía de Tintern» Wordsworth busca una vista más penetrante, que lo deje ver «en la vida de las cosas», en la «Oda» el niño es dueño de una vista que es visión: ve el mundo iluminado por la luz celeste, pero también ve más allá del momento presente; sus ojos espirituales hacen trizas la ilusión del tiempo: el niño es un profeta. El niño es el pasado del hombre —y su padre, como reza el epígrafe del poema—, y es el pasado del poeta en tanto que escribe sobre su yo infantil, que ya no está, pero en él también está el futuro:

Tú, cuya apariencia externa desmiente
la inmensidad de tu Alma.
Tú, Filósofo excelso, que aún guardas
tu herencia, Tú, Ojo entre los ciegos,
que, sordo y callado, lees la hondura eterna,
siempre acechado por la mente eterna.

¡Recio Profeta! ¡Bendito Vidente! (2010, 283)⁵⁴

Lo que arroba al poeta es la no coincidencia entre la pequeñez del niño y su potencia. Es, de nuevo, el obsesivo enaltecimiento de lo interior, de lo que rehúye la mirada carnal. Y es esta fuerza interior, esta enormidad invisible, la que hace del niño

⁵⁴ “Thou, whose exterior semblance doth belie / Thy Soul’s immensity; / Thou best Philosopher, who yet dost keep / Thy heritage, thou Eye among the blind, / That, deaf and silent, read’st the eternal deep, / Haunted for ever by the eternal mind,— / Mighty Prophet! Seer blest!”

un vidente y un profeta. De hecho, el niño no es ya aquel que tiene en su haber una vista prodigiosa sino que es el propio ojo: ya no el sentido sino el órgano. Al decirle al niño «Ojo», Wordsworth envía una señal confusa, pues el ojo separado de aquel para el que es un instrumento podría interpretarse como una imagen de la más pura carnalidad; al mismo tiempo, el niño es ojo en tanto que su vista está menos mediada que la del adulto: el niño está más cerca de Dios, de «la mente eterna». Asimismo, el fragmento presenta una alternativa educativa que el poeta muestra como connatural al niño. Si la tradición rousseauiana acentuaba la importancia de acoplar la educación de los hombres con la educación que da la naturaleza, Wordsworth plantea que el niño, sin ninguna instrucción, se forma en una educación suprema. El niño «lee la hondura eterna», es decir, hace lo contrario de leer: la lectura y la escritura implican la ausencia de profundidad, pues los signos son, literalmente, una superficie sobre otra superficie — la del papel—. La lectura y la escritura requieren unos ojos que acaricien la cara del papel, que se deleiten en ese límite que se les impone. Leer es una renuncia, la de la vista que acepta que no puede ir más allá. La mirada infantil, en cambio, lo atraviesa todo y lee lo inalcanzable para el ojo —la hondura— como si estuviera en la superficie. La educación que los adultos imparten a través de los libros, depósitos de la escritura (recordemos que Wordsworth los llamó «un esfuerzo soso y sin fin»), suplanta pobremente a esa educación originaria, que el adulto no puede recordar pero sí concebir en la imaginación.

En las tres obras en las que he fijado mi atención, «La Abadía de Tintern», «Oda: Premoniciones de la Inmortalidad» y *El preludio* (versiones de 1799 y de 1805), el poeta evoca la infancia en un intento por alcanzar un estado visionario. Del mismo modo, Wordsworth crea cada obra con la intención de que su brillo evocador propicie un estado similar en el lector. Wordsworth llama al niño «profeta» y «vidente» porque él aspira a ser eso. Para poder ver de verdad, el poeta tendría que convertirse en un niño. Los poemas avanzan en esa tensión entre la esperanza de llegar a esa vista y a ese oído benditos y la melancolía de saber que la pérdida es irreparable. Pero la esperanza de Wordsworth no se limita a la capacidad propia de encender de nuevo los recuerdos y su poder perdido, sino que se abre al otro: los poemas, que son también ejercicios de la memoria, se confían a un otro al que se dirigen —el primer lector o la primera lectora, antes que nosotros— y del que esperan que sea una morada de los recuerdos ya conservados, una fuente de los recuerdos olvidados y, así, continuador de la propia vida.

Además, la relación que entabla el poeta con el destinatario de su obra puede entenderse también como un extraordinario acto de lectura. En «La Abadía de Tintern», por ejemplo, después de que la voz lírica haya discurrido sobre los recuerdos de su vida en ese paisaje, el poema desemboca en un otro, o más bien en una otra: Dorothy, la hermana de Wordsworth, es la depositaria de sus recuerdos pero también el libro en el que podrá leer, si llegare a perder la memoria, lo que alguna vez vivió. Tal como el niño que inverosímilmente lee la hondura, el poeta añorante puede hacer del otro un libro viviente. En realidad, en virtud del parentesco y de las vivencias compartidas, al leer a su hermana, Wordsworth se lee a sí mismo:

Ni, por ventura,
si no estuviera educado así, dejaría
declinar mi ánimo alegre;
pues tú estás aquí conmigo, en la orilla
de este bello río; tú, mi Amiga más querida,
mi querida, querida Amiga, en tu voz capto
el lenguaje de mi antiguo corazón, y leo
mis pasados placeres en las luces trémulas
de tus ojos salvajes. ¡Que por un tiempo más
pueda aún ver en ti lo que una vez fui,
mi querida, querida Hermana!... (2010, 90)⁵⁵

Las «luces trémulas» (o «cambiantes») de los ojos de Dorothy nos llevan otra vez al «destello visionario» de la infancia. Para Wordsworth, Dorothy es un libro de la memoria, pero, a diferencia de la lectura de textos, en la que el lector pasa sus ojos sobre signos opacos, la lectura del otro viviente supone el ser iluminado por una luz, una luz que no sólo brilla sobre los ojos sino también sobre el corazón. Antes de aclarar que se está dirigiendo a su hermana, Wordsworth le dice «Amiga». En las dos versiones de *El prelude*, el poeta está constantemente evocando a su amigo (Coleridge), a quien está dedicada la obra. Es interesante que la difícil amistad entre Wordsworth y Coleridge también pueda verse como una relación de hermandad. No es casualidad que, cuando estaban gestando «La Rima del Viejo Marinero» (el germen de las *Baladas líricas*), los poetas planearan escribir otra obra en conjunto, «Las errancias de Caín», a imitación de un libro del pintor y escritor suizo Salomon Gessner (Coleridge, 209). Este poema en prosa, que Coleridge escribió solo y que publicó como fragmento en 1828,

⁵⁵ “Nor, perchance, / If I were not thus taught, should I the more / Suffer my genial spirits to decay: / For thou art with me, here, upon the banks / Of this fair river; thou, my dearest Friend, / My dear, dear Friend, and in thy voice I catch / The language of my former heart, and read / My former pleasures in the shooting lights / Of thy wild eyes. Oh! yet a little while / May I behold in thee what I was once, / My dear, dear Sister!...”

narra un angustioso encuentro entre Caín, su hijo, un niño llamado Enoc, y el espectro de Abel. Como argumenta Julie A. Carlson en un artículo sobre la amistad en *Frankenstein*, el romanticismo inglés se erigió sobre una relación entre amistad y creatividad: se creía que la intimidad entre los amigos encendía el genio creativo de cada uno (Carlson, 287-288). En el romanticismo alemán sucedió algo parecido: la publicación de la revista *Athenäum*, en la que los autores hablaron de la *simfilosofía* (*Symphilosophie*: filosofía en conjunto, es decir, pensamiento en grupo y publicación anónima), es consecuencia de una asociación similar entre amistad e ingenio (Schlegel, 7). Al mismo tiempo, amistad y hermandad eran inseparables, no sólo porque entre los románticos hubo importantes parejas de hermanos (por ejemplo, Friedrich y August Wilhelm Schlegel), sino porque el amigo era visto como un hermano⁵⁶. Se puede ver en esta unión entre amistad y hermandad una continuación de la ideología democrática que se consolidó con la Revolución francesa —la de la *fraternité*— y, cuando la mayoría de los románticos ya se habían convertido en reaccionarios, como el vestigio inconsciente, en la vida y la obra de los autores, de su antigua adherencia al republicanism⁵⁷. En todo caso, es claro que, para Wordsworth, la empresa solitaria de rescatar y guardar los recuerdos de la infancia va acompañada de la pretensión de crear una intimidad con otro, que es al tiempo amigo y hermano. Paradójicamente, esa intimidad se crea a través de la dedicatoria, es decir, de la escritura: al dirigirle el poema a su amigo, como si fuera una carta o un presente, el autor se acerca a él.

Además de estar dedicada a Coleridge, la primera versión de *El preludio* evoca un poema suyo cuyos temas son la amistad, la infancia y la formación: Wordsworth pone, al principio y al final de esta versión, sendas referencias a «Escarcha a Medianoche». Que *El preludio* esté signado, como acechado, por su amigo y por ese poema es revelador, pues una de las cosas que hace Coleridge en “Escarcha a

⁵⁶ Es importante decir que, como ha mostrado Gayatri Chakravorty Spivak siguiendo a Derrida, la hermandad que es el fundamento de la comunidad política —y los románticos se propusieron conformar una comunidad artística y política a la vez—, del Estado, es siempre entre *hermanos*, y si aparece una *hermana* es siempre bajo la figura de un hermano honorario (Spivak, 32). Que Wordsworth llame a Dorothy «amiga», asimilándola así al otro amigo (el poeta Coleridge) que aparece por doquier en su obra —recordemos que en inglés el sustantivo no tiene género—, parece confirmar la idea de que la hermandad y la amistad son siempre entre varones. Queda por examinar cuál fue el papel de las escritoras, al mismo tiempo amigas y hermanas (Mary Lamb, Bettina von Armin, de soltera: Brentano, etc.), en los círculos románticos.

⁵⁷ La Revolución francesa tiene un lugar importante en la vida y la obra de Wordsworth (hay partes enteras de *El preludio* dedicadas a su experiencia en la Francia posrevolucionaria), sobre todo por su relación amorosa con la francesa Annette Vallon, a la que conoció a inicios de la década de 1790 y con quien tuvo una hija (Gill, 57-58).

Medianoche» es exponer cómo la amistad siempre está marcada por la ajenidad y el desconocimiento. En el poema, el yo lírico habla desde una noche calladísima: lo único que oye es la respiración de su bebé, que duerme junto a él, y el crepitar de las ascuas en el hogar. Coleridge no nombra explícitamente las cenizas, sino que, de forma oblicua, se refiere a ellas como «la capa que se agitaba en la rejilla» (Coleridge, 117). Enseguida añade una nota al pie, sin la que el resto del poema no se entiende: «En todas las partes del reino a esta capa se le dice ‘extranjera’⁵⁸, y se supone que presagia la llegada de un amigo ausente» (210). Luego narra un recuerdo: cuando era niño, y languidecía de aburrimiento y tristeza en la escuela, miraba las ascuas en la rejilla y esperaba que se presentara «el extranjero», el amigo (118). La espera del amigo, que es también un extraño, es lo que permite que el poema discurra: amistad, extrañeza y palabra poética están conectadas. La presencia de Coleridge y de «Escarcha a Medianoche» en *El preludio* representa la irrupción de la amistad como desconocimiento en el poema. Y es una presencia absolutamente mediada por la escritura, por la invocación —«Amigo mío» (Wordsworth, 1977, 54)— y por la cita: Wordsworth dice que la escritura es la amiga que también es una extranjera, una extraña.

«Escarcha a Medianoche» es —entre otras cosas— un poema sobre el antagonismo entre la instrucción formal y la educación de la naturaleza. La desdichada estancia del poeta en la escuela, que las ascuas le han recordado, es lo contrario de la experiencia educativa que quiere darle a su hijo:

¡Amado Niño que duermes junto a mí en la cuna,
cuyo plácido respirar, oído en esta honda calma,
colma los vacíos intercalados
y las pausas momentáneas del pensamiento!
¡Mi bello Niño, mi corazón se emociona
con tierno regocijo al verte así,
al pensar que aprenderás otro saber
en espacios muy distintos! Pues fui criado
en la gran ciudad, reo en oscuros claustros,
y nada bello vi más que el cielo y las estrellas.
Pero tú, ¡mi niño!, vagarás como una brisa
por lagos y playas arenosas, bajo peñones
de antiguas montañas y bajo las nubes
que en su forma imitan los lagos y las playas
y los peñones de los montes: así verás y oirás
las imágenes hermosas y los sonidos inteligibles

⁵⁸ O «extraña»: *stranger*.

de ese lenguaje eterno que tu Dios
habla... (118-119)⁵⁹.

La respiración del niño, como el crepitar de las cenizas, guía el pensamiento del poeta. De hecho, lo que dice entusiasmado parece estar definido por esa dicha que, según Wordsworth, es la cualidad característica de la infancia. Coleridge cuenta que su educación estuvo marcada por el encierro y la privación (sus palabras anticipan la equiparación foucaultiana entre la escuela y la prisión) y manifiesta el deseo de que su hijo se eduque como discípulo de la naturaleza. El niño será como una brisa, como la brisa creativa y celeste de la que habla Wordsworth: *andaré por la naturaleza aprendiendo en ella el lenguaje de Dios. Ese lenguaje divino que el niño aprenderá es análogo al fenómeno que enmarca el poema —se lo nombra en la primera y en la última estrofa— y que le da nombre: la escarcha que cae durante la noche. La escarcha es un tipo de escritura y, como en Wordsworth, dedicarse a descifrarla es una labor más noble que leer la escritura común, esa extranjera sospechosa⁶⁰: «...ya sea que las gotas caigan, / tan sólo oídas en los Trances de la borrasca, / o que la labor secreta de la escarcha / las cuelgue en carámbanos silenciosos, / que callados brillan bajo la callada Luna» (119)⁶¹. Al leer los caracteres que la escarcha deja en árboles y aleros, Coleridge quiere actuar como el niño que ve y oye a la naturaleza. Al igual que Wordsworth, el poeta busca hacerse niño en el poema para poder corregir el daño que su educación le infligió y estar más cerca de Dios.*

He escrito que Wordsworth, en las obras de las que me he ocupado en el ensayo, busca oír la música y ver el fulgor de su infancia, del tiempo dejado atrás. Lo que quiere exponer son, como dice el poeta en el último verso de la «Oda», «pensamientos que a menudo yacen mucho más abajo que las lágrimas» (Wordsworth, 2010, 286)⁶². Los poemas son intentos por desenterrar sentimientos y recuerdos que reposan en las

⁵⁹ Dear Babe, that sleepest cradled by my side, / Whose gentle breathings, heard in this deep calm, / Fill up the interspersed vacancies / And momentary pauses of the thought! / My Babe so beautiful! it thrills my heart / With tender gladness, thus to look at thee, / And think that thou shalt learn far other lore / And in far other scenes! For I was rear'd / In the great city, pent 'mid cloisters dim, / And saw nought lovely but the sky and stars. / But thou, my babe! shalt wander like a breeze / By lakes and sandy shores, beneath the crags / Of ancient mountain, and beneath the clouds / Which image in their bulk both lakes and shores / And mountain crags: so shalt thou see and hear / The lovely shapes and sounds intelligible / Of that eternal language, which thy God / Utters...”

⁶⁰ De nuevo aparece la contradicción en la visión de mundo expresada por los románticos. O tal vez debería llamarla, una vez más, «ironía».

⁶¹ “...whether the eve-drops fall, / Heard only in the Trances of the blast, / Or if the secret ministry of frost / Shall hang them up in silent icicles, / Quietly shining to the quiet Moon”.

⁶² “Thoughts that do often lie too deep for tears”.

profundidades del alma del poeta. Wordsworth pretende mostrarse y mostrarnos algo que se oculta a la mirada y al análisis de la propia psique. El poeta necesitaría esos asombrosos ojos infantiles, con los que el niño lo traspasa todo, para encontrar, en el fondo de sí mismo, su infancia sepultada. Wordsworth ya había explorado, en otras partes de su obra, la ligazón de infancia y sepultura. En las *Baladas líricas*, por ejemplo, es frecuente el motivo del niño enterrado o de la tumba infantil. En el poema «El espino», el narrador se interesa por un espino que crece junto a un «hermoso túmulo» (Wordsworth, 2013, 54), que está cubierto de musgo de colores y que «tiene el tamaño de la tumba de un niño» (55); el narrador especula que el túmulo es el lugar de reposo de un niño al que su propia madre, enloquecida de dolor, mató. En «Somos siete», la voz lírica le pregunta a una niña de ocho años cuántos hermanos tiene; la niña le dice que son siete hermanos, e insiste en contar entre los suyos a dos niños muertos, que «yacen en el cementerio [...] Sus tumbas verdes son (49-50) », y están «a doce pasos o más de la puerta de mi madre» (50). En los poemas, la analogía entre la tumba, la cuna y el vientre materno es aparente: el niño está resguardado o encerrado en un lugar que lo contiene y que lo oculta de la mirada del observador. El niño, en el que el poeta ubica su pasado y su futuro, está en el principio de la vida —en el vientre— y en su final —en la tumba—; es misterioso desde su concepción, pues es una presencia de cuya existencia tenemos noticia, pero que se esconde dentro de las entrañas de otro ser. ¿Por qué, si lo que Wordsworth quiere es, justamente, sacar a la luz su yo infantil, insiste en la imagen del niño enterrado? ¿Por qué reafirma esa veda que se le impone a su mirada y a su memoria? De pronto un poema de la segunda edición de las *Baladas líricas*, uno de los que la crítica llamó «los poemas de Lucy», pueda ayudarme a exponer con más claridad el asunto:

Un letargo selló mi espíritu.
No tenía miedos humanos:
ella parecía algo que no podía sentir
el roce de los años mundanos.

Ahora no tiene ímpetu ni fuerza.
Ella ya ni ve ni oye,
¡rota en el curso diurno de la tierra

con árboles y rocas y piedras! (225)⁶³

Geoffrey Hartman ha mostrado cómo el poema, a pesar de su propio discurso, omite la muerte de Lucy: la muerte no se cuenta, sino que sucede en el espacio en blanco, en la pausa de una estrofa a la otra (Hartman, 59). La muerte es el pasaje sin palabras. Según Hartman, la primera estrofa nombra el delirio en el que vivía el poeta: la ilusión de que la amada era inmortal, y la segunda es ya el epitafio de Lucy: una piedra que, sobre la pétreo cara de la tierra, nombra a la ausente (59). De este modo, el poema está sellado, como bajo el letargo que selló el espíritu del poeta. Así, tenemos que leer el poema entero como si fuera un epitafio: una cara —reemplazo de la cara del muerto— ante la cual se detiene la mirada y por la cual la razón se entera de una ausencia. Wordsworth lee —y nos invita a leer— su infancia así, como un sello que marca el lugar de algo que está y al mismo tiempo no está debajo de él. La carta de la infancia no se puede abrir, y quizá no sea necesario hacerlo.

I.II. Caminos y extravíos

De Blanco en Blanco –
una Senda sin Hilo
Urgí los pies Mecánicos –
Parar, o perecer, o avanzar –
todo da lo mismo –

Si llegué a un fin
es un fin más allá
Expuesto e indefinido –
Cerré los ojos, y también palpé
había más luz – estando Ciega –

Emily Dickinson

William Blake se distingue de otros románticos por su casi total desinterés por el arte autobiográfico y porque su obra constituye toda una mitología, particularísima y difícil de resumir. Sus primeros libros, *Canciones de inocencia y de experiencia* y *El libro de Thel*, aunque puedan verse como ajenos a este proyecto de largo aliento del

⁶³ “A slumber did my spirit seal; / I had no human fears: / She seem'd a thing that could not feel / The touch of earthly years. // No motion has she now, no force; / She neither hears nor sees, / Roll'd round in earth's diurnal course / With rocks and stones and trees!”

autor, son las semillas de su obra posterior, mucho más hermética. Podría decirse —y es lo que desplegaré en las páginas que siguen— que los temas comunes de estas obras son el crecimiento y el paso del tiempo.

El escenario de *Canciones de Inocencia*⁶⁴ es, en principio, el mismo escenario pastoril de la «Gran Oda» de Wordsworth. Como en Wordsworth, lo pastoril representa un mundo infantil, alegre y armónico, con la salvedad de que, en *Inocencia*, el sentimiento del poeta, que casi nunca habla con su propia voz sino a través de máscaras, por ese mundo no es —en principio— el de la nostalgia, sino que lo vive como si fuera parte de él, como si la caída, que es la adultez, no hubiera tenido aún lugar. La primera máscara poética que se pone Blake es la de un alegre flautista, al que le es encomendada una tarea:

La flauta tocaba por valles agrestes
Tocaba canciones de plácido gozo
Sobre una nube vi a un niño
y él me dijo riéndose:

“Toca una canción sobre un Cordero”.
Yo toqué con ánimo alegre.
“Flautista, toca esa canción otra vez”.
Yo toqué y él lloró al oírla.

[...]

“Flautista, siéntate y escribe
en un libro que todos puedan leer”.
Y después desapareció de mi vista.
Yo arranqué una caña hueca,

e hice una pluma de campo,
y manché el agua clara,
y escribí mis canciones alegres,
que todo niño se alegre al oírlas. (Blake, 1988, 7)⁶⁵

En Wordsworth la inspiración era el aliento cálido de la naturaleza, que le insuflaba vigor y despertaba su creatividad. Aquí, en cambio, la obra se inicia como respuesta a un mandato: el de un niño que aparece en una nube. El niño parece ser la

⁶⁴ En ocasiones me referiré a este texto como *Inocencia* y a *Canciones de Experiencia* como *Experiencia*.

⁶⁵ “Piping down the valleys wild / Piping songs of pleasant glee / On a cloud I saw a child. / And he laughing said to me. // Pipe a song about a Lamb; / So I piped with merry cheer, / Piper pipe that song again— / So I piped, he wept to hear. // [...] // Piper sit thee down and write / In a book that all may read— / So he vanish’d from my sight. / And I pluck’d a hollow reed. // And I made a rural pen, / And I stain’d the water clear, / And I wrote my happy songs / Every child may joy to hear”.

imagen del Cristo niño, y su deseo de oír una canción sobre un cordero recuerda la exigencia que les hace Dios a los hombres de adorarlo con alabanzas, de mostrarle que ellos saben de su gloria. Podría pensarse, entonces, que *Canciones de Inocencia* es un libro de alabanzas, un texto que canta la gloria del Dios —de Dios hijo— y, sobre todo, de su infancia. Pero el libro hace algo distinto. El mundo pastoril e inocente que el poema introduce tiene grietas que se pueden ver incluso aquí. ¿Por qué llora el niño al oír la canción del flautista? ¿El flautista y su arte no son la imagen misma de la dicha? Es como si la nostalgia por la pérdida, ese sentimiento con el que Wordsworth echaba la vista atrás y contemplaba la infancia, se asomara con timidez aquí. La voz lírica dice: «y manché el agua clara». El flautista, que se ha hecho escritor (y recordemos que ya hemos visto, con ayuda de Rousseau y Derrida, qué implica la escritura), mancha con su pluma el agua —elemento nutricio y purificador—. La escritura, siempre sospechosa, acaso enturbie la pura claridad del mundo pastoril.

En el género pastoril se conjugan los imaginarios de la espléndida literatura pagana —Virgilio— y del Nuevo Testamento. Al escoger este género, un escritor no sólo hace homenaje a los pastores lánguidos y enamorados de la Arcadia virgiliana o de los poetas renacentistas⁶⁶, sino que se adentra también en el austero mundo de los pastores de oriente: en muchas de sus parábolas, Cristo se equipara a un pastor y compara a los hombres que ha venido a salvar con rebaños⁶⁷; además, Jesús es descendiente de David, el gran rey judío que fue, antes de ascender al trono, un humilde pastor⁶⁸. En el dogma cristiano, Jesús es rey y pastor, es decir, contiene en él al más humilde y al más poderoso de los hombres. Pastor y rey son figuras del maestro —*rabí*, como llaman sus seguidores a Jesús, significa «maestro»—, del que guía al confundido. Blake compone un poema en el que alaba la labor del pastor:

Qué grata es la suerte del Pastor:
de la mañana a la tarde deambula.
Ha de seguir su rebaño el día entero
y su lengua rebosa de alabanzas.

Pues oye el inocente llamar de los corderos,
y oye la tierna respuesta de la oveja.

⁶⁶ Bruno Snell cuenta que ya en Virgilio el mundo pastoril es un espacio en el que se recuerda con nostalgia una Edad de oro perdida (Snell, 1953, 282). Lo que hicieron los poetas de la modernidad, del Renacimiento en adelante, fue, entonces, cantar con tono elegíaco la pérdida de un mundo armónico (la Antigüedad), que a su vez glorificaba otra edad perdida y más remota.

⁶⁷ De forma notable, en la Parábola de la oveja perdida, que se narra en Mateo 18 y en Lucas 15.

⁶⁸ I Samuel 16.

Los vigila mientras están en paz,
porque saben que su Pastor está cerca.⁶⁹(7)

En este poema, el pastor no es sólo el representante del pastor de almas, del ministro, sino que es también la figura del maestro, del que está encargado de impartir la educación no religiosa. *Canciones de inocencia* aparece bajo el signo del niño que le encarga al flautista la composición del libro, y ese niño es el iniciador tanto del tema religioso del libro —la inocencia es el estado de gracia antes de la caída, de la expulsión del jardín del Edén— como del tema mundano —los inocentes, en el mundo concreto en el que escribe Blake, son los niños—. Por ello educación religiosa y educación secular no pueden separarse la una de la otra, sobre todo si consideramos que Blake denuncia la complicidad, en todos los sentidos de la palabra, entre Iglesia y poder político (que es el encargado de impartir la educación secular). Hemos vuelto así, casi sin advertirlo, al universo de la educación. El pastor que apacienta a las ovejas es también un pedagogo, que con dulzura las guía y las corrige. Su ventaja sobre los otros maestros es que él se ha acortado como nadie la distancia entre sí y sus alumnos. El pastor oye a corderos y ovejas llamarse y responderse entre ellos: hay, como en Wordsworth, un oído especialmente agudo y presto para oír aquello que los demás ignoran. Como Dios, que se convierte en hombre para salvar a la humanidad, el pastor de Blake actúa como un cordero para poder conducir a su rebaño: él «deambula» y «sigue» a su rebaño, así como el rebaño tiene que seguirlo a él para no perderse. Es como si el poeta nos dijera, en esta parte de *Inocencia*, que, para poder enseñar, el maestro tiene que convertirse en alumno. De la misma forma, el poeta tiene que convertirse en niño para poder cantar la inocencia de la infancia.

Pero el que habla en «El Pastor» es sólo una máscara de Blake, algo así como un aspecto o una cara del poeta. Blake sabía demasiado bien que para elogiar la inocencia hay que estar fuera de ella: sólo aquel que ya no es inocente —si es que alguien lo fue del todo alguna vez: esa es la duda que siembra el poeta más adelante— puede añorar ese estado⁷⁰. Y el mismo acto de ponerse máscaras, de mostrar una cara u otra, pone en entredicho la inocencia con la que, supuestamente, debe escribirse sobre la inocencia:

⁶⁹«How sweet is the Shepherds sweet lot, / From the morn to the evening he strays: / He shall follow his sheep all the day / And his tongue shall be filled with praise. // For he hears the lambs innocent call, / And he hears the ewes tender reply, / He is watchful while they are in peace, / For they know when their Shepherd is nigh”.

⁷⁰ O la añoranza misma crea *a posteriori* el estado de inocencia.

como vimos en Rousseau —a quien Blake despreciaba—, la inocencia es la univocidad, la unicidad y la llaneza, aquello que no tiene pliegues ni recodos; pero ponerse una máscara es señalar que hay un doblez, que detrás de una voz se oculta otra. Y en varios poemas Blake asume diferentes aspectos al mismo tiempo, o presenta una cara que esconde otra. Es el caso de «El niño negro», en el que el protagonista y voz lírica cuenta una lección que le dio su madre sobre el amor de Dios y sobre el color:

Mi madre me alumbró en el sur salvaje,
y yo soy negro, pero, ¡Ay!, mi alma es blanca.
Blanco como un ángel es el niño inglés,
pero yo soy negro como privado de luz.

Mi madre me educó bajo un árbol,
y sentada antes del bochorno del día
me puso en su regazo y me besó,
y señalando al oriente comenzó:

«Mira el sol naciente: allí vive Dios
y entrega su luz y obsequia su calor.
Y flores y árboles y bestias y hombres reciben
alivio en la mañana, dicha al mediodía.

Y nos pone en la tierra por corto tiempo,
para que aprendamos a soportar los rayos de amor,
y estos cuerpos negros y estas caras tostadas
no son sino una nube y como un bosque sombrío.

Cuando hayamos aprendido a soportar el calor,
la nube desaparecerá, oiremos su voz
decir: ‘salgan del bosque, amor mío y cuidado mío,
y alrededor de mi tienda de oro gocen cual corderos’».

Así me dijo mi madre y me besó,
y así le digo yo al niño inglés:
cuando nos libremos yo de la negra, él de la blanca nube,
y alrededor de la tienda de Dios gocemos cual corderos,

lo cubriré del calor hasta que pueda soportar
recostarse feliz en el regazo de nuestro padre,
y luego me pararé y acariciaré su pelo de plata,
y seré como él y entonces me amará. (9)⁷¹

⁷¹ “My mother bore me in the southern wild, / And I am black, but O! my soul is white; / White as an angel is the English child: / But I am black as if bereav'd of light. // My mother taught me underneath a tree / And sitting down before the heat of day, / She took me on her lap and kissed me, / And pointing to the east began to say. // Look on the rising sun: there God does live / And gives his light, and gives his heat away. / And flowers and trees and beasts and men receive / Comfort in morning joy in the noon day. // And we are put on earth a little space, / That we may learn to bear the beams of love, / And these black

Estamos una vez más ante una escena educativa. Todo el poema es una lección (y un consuelo) que el niño negro le quiere dar al niño inglés: dentro de la lección del niño está la de la madre, a quien Dios le iluminó el entendimiento. En el primero de los grabados que contienen el poema⁷², el niño, que está sentado junto a la madre bajo la sombra de un árbol, alza el brazo izquierdo y levanta el dedo índice hacia el árbol en un gesto ambiguo: ¿apunta el dedo para preguntar algo, como es natural en un alumno, o reproduce el gesto, tantas veces repetido en el arte, del maestro que alza el índice ante sus discípulos para mostrarse como una autoridad del saber⁷³? En el segundo grabado, Cristo, sentado en una posición análoga a la de la madre (también hay un árbol detrás de él, un sauce cuyas líneas siguen las líneas del cuerpo de Jesús), excepto que en el costado opuesto de la composición, recibe al niño negro y al niño inglés (que está suplicante). De este modo, las imágenes sugieren que hay tres maestros: la madre y Jesús, imágenes especulares, y el niño negro; el único que no tiene este papel es el niño inglés. Eso corresponde con lo que sucede en el poema: hay tres maestros (el Señor, del que viene todo conocimiento, la madre y el niño negro) y un alumno, el niño inglés, que es también el lector: el receptor de todo el discurso. Pero al detenerse en el poema nos damos cuenta de que, como dije antes, la lección que es transmitida de uno a otro no es una sola. Harold Bloom señaló que lo que dice el niño al principio del poema contradice la lección de la madre, y que el discurso de cada uno de ellos es en sí mismo contradictorio (Bloom, 35). Si ser negro es una desdicha y una mancha, ¿por qué Dios envía su amor como ardor, que soporta mejor la piel oscura? Si la lección divina es, como dice la madre, «soportar el calor de los rayos de amor», ¿por qué el niño negro quiere proteger del sol al niño blanco, privándolo así de la suprema experiencia educativa? Todo el poema desdice de la inocencia, es decir, de la simplicidad y la

bodies and this sun-burnt face / Is but a cloud, and like a shady grove. // For when our souls have learn'd the heat to bear / The cloud will vanish we shall hear his voice. / Saying: come out from the grove my love & care, / And round my golden tent like lambs rejoice. // Thus did my mother say and kissed me, / And thus I say to little English boy. / When I from black and he from white cloud free, / And round the tent of God like lambs we joy: // I'll shade him from the heat till he can bear, / To lean in joy upon our fathers knee. / And then I'll stand and stroke his silver hair, / And be like him and he will then love me.”

⁷² Como *Canciones de Inocencia y de Experiencia* y *El libro de Thel* no son sólo manuscritos sino también grabados, a veces tendré que remitirme a las imágenes que dialogan con las palabras de los poemas. No hay espacio aquí para reproducir los grabados, entonces tendré que pedirle a la lectora que esfuerce la imaginación cuando yo describa —me temo que con poca fortuna— algunas escenas. De todas maneras, como desconfío de mi habilidad egráfica, pongo aquí un enlace en el cual, si así quisiere, la lectora podrá ver los grabados de Blake: <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.y> (*Canciones de Inocencia y de Experiencia*) y www.blakearchive.org/copy/thel.j (*El libro de Thel*); la primera corresponde a la copia de *Canciones* que está en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York; la segunda, a la copia de *Thel* que está en la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard.

⁷³ Ehenkel, 168. Hay muchísimos ejemplos de este gesto, pero quizás el más notable es el de Platón en *La escuela de Atenas* de Rafael; también se ha pintado a Jesús haciendo este gesto.

unidad: el discurso de cada uno está lleno de abismos y de sombras, como los que la doctrina cristiana de la cándida pureza pretende erradicar. Aunque en esta lección cruel, según la cual el cuerpo es la negrura y el mal y el alma, la blancura y el bien, podamos oír la voz del predicador y del oficial colonial —detrás de la máscara del niño están esas otras dos—, el poema muestra cómo incluso estos discursos perjudiciales y simplificadores esconden cosas —aunque en realidad estén en la superficie— que exceden su intención. Esa metáfora que hace de lo corpóreo la negrura y la desgracia (sugiriendo así también, y en contradicción con una parte del discurso del niño, que las personas negras son menos espirituales y, por tanto, están más alejados del creador) vuelve a aparecer en «El deshollinador», en el que se opone la oscuridad del hollín, evidencia de la terrible explotación de los niños pobres en la Inglaterra de la Revolución Industrial, a la desnudez y la pureza de la inocencia infantil (Blake, 10). En este poema también hay una enseñanza perversa, que un ángel les entrega a los niños deshollinadores: «Así que si todos cumplen su deber, no tienen que temer ningún daño» (10). El ángel enseña una resignación mortífera recurriendo a la esperanza de la revelación: así como el negro hollín esconde la tierna piel del niño, que es como la cara externa y menos noble del alma blanca, la desdichada y oscura vida humana esconde las delicias luminosas de la vida ultraterrena, que, si somos virtuosos —y esto incluye ser mansos y mostrar resignación—, se abrirán ante nosotros. Asimismo, esta asociación entre corporeidad, negrura y desdicha nos devuelve a la Introducción de *Canciones de Inocencia*, en la que el flautista dice que su pluma «mancha el agua clara» del paisaje pastoril. Como he repetido ya, la escritura mancha y oculta, deja marcas que oscurecen. La escritura se parece más al hollín que a la blancura de lo intocado. Si la escritura es hollín, una sustancia que ennegrece al pegarse (y se pega también como se pega un virus: recordemos que Saussure dijo que era del orden de lo parasitario), ¿no está todo discurso escrito⁷⁴, aun aquel que se proclama revelación definitiva, manchado, o es él mismo una mácula? ¿No es imposible encontrar la blancura —ya no la transparencia de Rousseau— originaria? Creo que lo que hace Blake es precisamente mostrar cómo la duplicidad (de la escritura y de la experiencia) mora en la unidad (del canto y de la inocencia) y denunciar el intento, por parte de todas las instituciones, de divorciarlas.

Como podría parecer que nos hemos perdido un poco —la lectora y yo—, es momento de volver, con el pastor, al redil. Detengámonos en «El cordero», cuyo asunto

⁷⁴ O realmente todo discurso, si, como sugirió Derrida, el habla es también una escritura.

es la relación entre el pastor, su rebaño y los niños (o lo infantil), y que quizá sea el poema que contiene toda la poética de la inocencia:

Corderito, ¿quién te creó?
¿Sabes quién te creó?
¿Quién te dio vida y te mandó pastar,
junto al arroyo y por la pradera,
te dio atuendo tan deleitoso,
suave atuendo de lana brillante?
¡¿Quién te dio una voz tan tierna,
que a todos los valles regocija?!
Corderito, ¿quién te creó?
¿Sí sabes quién te creó?

Corderito, voy a decírtelo.
¡Corderito, voy a decírtelo!
Le dicen por tu nombre,
y él se dice a sí mismo Cordero.
Es manso y es apacible,
y en un niño se convirtió:
yo, un niño, y tú, un cordero,
a ambos nos dicen por su nombre.
Corderito, Dios te bendiga.
Corderito, Dios te bendiga.⁷⁵ (1988, 8-9)

Me parece que el grabado que contiene «El cordero» debe ponerse al lado del que el poeta hizo para «El pastor», pues esa contigüidad enriquece los sentidos del texto. En «El pastor», un joven, vestido de azul y que sostiene un cayado en la mano, se yergue al lado izquierdo de la imagen y observa tranquilo mientras las ovejas pastan. En «El cordero», un niño desnudo, ubicado también en el costado izquierdo, en frente de una construcción —tal vez un aprisco— y a la vera de unas aguas, atiende al rebaño; una de las ovejas lo mira y parece que come de su mano. Es evidente que Blake, a través de la disposición de las figuras en el espacio, quería que el lector-espectador viera las dos figuras como análogas. Pero las diferencias son importantes: la desnudez del niño pastor y su cercanía con las ovejas hablan de una intimidad que es inconcebible para el pastor adulto, que, a pesar de estar entre el rebaño, mira a lo lejos: es como si pastor y rebaño estuvieran ya en dos mundos distintos. La corriente que corre ante el niño de «El

⁷⁵ “Little Lamb who made thee / Dost thou know who made thee / Gave thee life & bid thee feed. / By the stream & o’er the mead; / Gave thee clothing of delight, / Softest clothing wooly bright; / Gave thee such a tender voice, / Making all the vales rejoice! / Little Lamb who made thee / Dost thou know who made thee / Little Lamb I’ll tell thee, / Little Lamb I’ll tell thee! / He is called by thy name, / For he calls himself a Lamb: / He is meek & he is mild, / He became a little child: / I a child & thou a lamb, / We are called by his name. / Little Lamb God bless thee. / Little Lamb God bless thee”.

«cordero» es un símbolo de pureza y de la lozanía de la vida que apenas comienza. Y es que en el texto los que son reflejo el uno del otro son el niño y el cordero, ambos emblemas de la inocencia de aquel que no sabe. Pastor, niño y cordero forman, entonces, una especie de trinidad que recuerda la Trinidad divina. El poema es como un interrogatorio (aunque sólo hable uno) interior en el que niño, cordero y pastor son como partes o momentos de una (al parecer) única entidad. Esto se explica porque el poema, como otros del ciclo, tiene como modelo el catecismo, que es, justamente, un modelo educativo (Bentley Jr., 146). Blake, que venía de una familia de *dissenters* (7), grupos protestantes que se habían escindido de la Iglesia anglicana, utiliza esta forma para decirnos algo sobre la relación entre infancia, educación y lengua. El catecismo busca educar preguntándole al niño —o al adulto converso— algo que este responde de memoria. Es, pues, un ejercicio mnemotécnico, no lógico. Un ejemplo, tomado del famoso *Libro de la oración común* (que Blake, a pesar de no ser anglicano, debió conocer), muestra bien cómo funcionaban estos manuales:

Pregunta: ¿Qué es lo que sustancialmente aprende en estos Artículos de Fe?

Respuesta: Primero, aprendo a creer en Dios el Padre, que me creó y que creó el mundo todo.

Segundo, en Dios el Hijo, que me redimió y que redimió a la humanidad toda.

Tercero, en Dios el Espíritu Santo, que me santificó y que santificó a todo el pueblo elegido de Dios. (*The Book of Common Prayer*, 186)

Es curioso que esta serie de preguntas y respuestas no constituye, en realidad, una conversación, pues el que responde —a menudo un niño— está respondiendo con las palabras del que pregunta, como poseído por él. Sucede como en «El niño negro», en el que el niño habla con las palabras del predicador o del maestro. Sin embargo, el giro que le da Blake al género en «El cordero» es notable. El que pregunta es un niño y el que responde es él mismo, pues el cordero es, obviamente, mudo. La pregunta que le hace la voz lírica al cordero es: ¿sabes quién te creó? La respuesta, que el niño ya sabe, es «alguien como tú y como yo». A diferencia de lo que pasa con el catecismo, el ejercicio del niño poeta no es (sólo) un exabrupto pedagógico. Al dirigirse a alguien que no le puede responder, pero con el que comparte algo esencial —hay algo común en la naturaleza del niño y en la del cordero—, el niño está vinculándose a un prójimo en el sentido propio de la palabra: alguien parecido pero también radicalmente otro. Por otro lado, la pregunta y la respuesta del niño sí educan (en un sentido muy heterodoxo) al

lector, pero a través de un desvío: le entregan un misterio, no una certeza. Es el misterio del encuentro con el otro («¿cómo podemos estar en Dios el cordero, mudo, y yo, que hablo?»). Ese encuentro con el otro, con un otro mudo pero que, de todas formas, da una callada respuesta, es también una imagen de la lectura: como dije arriba, el que lee conversa con el otro radical, con el muerto, con aquel cuyas palabras no suenan ni son proferidas por la voz viva, pero que, aun así, está en su ausencia frente al lector. Así, el poeta trastoca la relación entre experiencia —es decir, caída del estado de gracia, mancha, oscurecimiento— y escritura; quizá la inocencia sea también un estado favorable a esa paradójica intimidad que son la lectura y la escritura.

El misterio del que habla el poema es un misterio divino. «Divino», sin embargo, no significa en Blake sagrado, es decir, (según su sentido etimológico) separado y apartado de los seres humanos. Como expondrá más ampliamente en *Canciones de Experiencia*, lo divino participa de la carne. Si, como dije más arriba, «El cordero» expone una poética de la inocencia, no lo hace reafirmando lo que algunas de las voces de los poemas (el pastor o el bedel que se dejan oír detrás de las voces líricas de «El niño negro» y «El deshollinador») dicen con astucia, sino nombrando, a través de un lenguaje completamente consistente con el ámbito pastoril, su vínculo inextricable con el estado de experiencia. En contraste con su supuesto tono aleccionador —¿qué mejor que usar la voz de un niño para implantar un dogma entre los niños?—, el poema, con la pregunta falsamente simple del zagal y con el espacio que abre en él el silencio del cordero, habla de cómo lo divino *es*⁷⁶ lo humano (y lo animal), en un sentido pleno.

Harold Bloom dijo que las dos partes de *Canciones de Inocencia y de Experiencia* se «satirizaban» entre ellas: el «hombre natural» de *Inocencia* satiriza al «hombre imaginativo» de *Experiencia*, y el segundo al primero, etc. (Bloom, 35). En realidad, como mostré a través de «El cordero», en *Canciones de Inocencia* (y después en *Experiencia*) hay partes que contradicen otras partes, o que corrigen de alguna forma lo que se ha dicho antes. En un gesto que se relaciona muy problemáticamente con la metáfora de la blancura de la inocencia y la verdad, Blake incita al lector a leer su obra apocalípticamente: hay revelaciones por doquier, que muestran que algo que se tenía por cierto era una mera ilusión. La expresión más evidente de ello es la forma en la que

⁷⁶ «y no es», podría añadirse.

Canciones de Experiencia supuestamente revela el discurso ideologizado y falaz de *Inocencia*. Aunque ya vimos que el propio Blake mina esa pretensión reveladora y concluyente, es interesante poner en evidencia cómo opera a lo largo de la obra. Por ejemplo, en el poema «Noche» se revela un estado aún más purificado de la inocencia al tiempo que se introducen las figuras y el lenguaje característicos de *Experiencia*:

...Adiós, campos verdes y bosques alegres,
donde los rebaños han holgado,
donde los corderos han pacido pasan quedos
los pies de ángeles brillantes;
sin ser vistos derraman
bendición y dicha sin cesar
en toda yema, en toda flor,
en todo pecho durmiente.

Buscan en todo nido descuidado,
donde las aves se envuelven tibias.
Visitan la cueva de todas las bestias,
para guardarlas a todas del daño.
Si ven a alguien llorando,
que tendría que estar durmiendo,
derraman en su cabeza el sueño
y se sientan junto a su lecho.

Cuando tigres y lobos aúllan por su presa,
con pena se quedan y lloran,
buscan aliviar sus ansías
y alejarlos de las ovejas.
Pero si terribles se abalanzan,
los ángeles diligentes
reciben cada dulce alma
que hereda mundos nuevos.

Y allí los ojos abrasados del león
se anegarán de lágrimas de oro,
y apenado por las tiernas quejas,
y dándole vueltas al hato,
dirá: «la ira, por mansedumbre,
por su salud, la enfermedad
ahuyentadas serán
de nuestro día inmortal.

Y ahora junto a ti, balador cordero,
me puedo echar y dormir,
o pensar en aquel que llevó tu nombre,
pastar como tú y llorar.
Pues, bañada en el río de la vida,

por siempre mi brillante melena
resplandecerá como el oro
mientras guardo al rebaño». (Blake, 13-14)⁷⁷

La noche es presentada como el momento apocalíptico del día: al echarse el velo de la noche se alza el velo de la realidad. Pero esta realidad no es todavía el mundo cruel de la experiencia sino, al contrario, una versión aún más armónica del mundo pastoril de la infancia: existen las bestias depredadoras, pero pueden ser domeñadas; existe la muerte, pero da lugar a un mundo todavía más plácido y más pleno. A pesar de la distancia entre Blake y la mayoría de escritores románticos, este poema sobre la noche y su magia arrulladora —la visión que allí se narra puede ser un sueño profético— coincide con toda una poética de la noche que dominó la Europa de la época: de los *Himnos de la noche* de Novalis a *Los nocturnos* (o *Las piezas nocturnas*) de Hoffmann, los románticos creyeron que la noche, en la que el cuerpo yace y el sueño —ese compañero de la imaginación— vuela, era un momento propicio para el conocimiento, un conocimiento de otro orden al del saber diurno. Lo que la voz lírica ve y canta es la vida de la reconciliación cósmica después de la vida terrenal: el león, que en la vida y en la vigilia es el depredador del cordero, es ahora su pastor y su compañero⁷⁸. Todo el poema está inspirado en una cita del libro de Isaías, uno de los libros proféticos de la Biblia:

Morará el lobo con el cordero, y el tigre con el cabrito se acostará; el becerro, y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará. La vaca y la osa pacerán, sus crías se echarán juntas; y el león, como buey, comerá paja. Y jugará el niño sobre la cueva del áspide, y el recién destetado extenderá su mano sobre la caverna del basilisco. (Isaías 11:6-8)

⁷⁷ "...Farewell green fields and happy groves, / Where flocks have took delight; / Where lambs have nibbled, silent moves / The feet of angels bright; / Unseen they pour blessing, / And joy without ceasing, / On each bud and blossom, / And each sleeping bosom. // They look in every thoughtless nest, / Where birds are coverd warm; / They visit caves of every beast, / To keep them all from harm; / If they see any weeping, / That should have been sleeping / They pour sleep on their head / And sit down by their bed. // When wolves and tygers howl for prey / They pitying stand and weep; / Seeking to drive their thirst away, / And keep them from the sheep. / But if they rush dreadful; / The angels most heedful, / Recieve each mild spirit, / New worlds to inherit. // And there the lions ruddy eyes, / Shall flow with tears of gold: / And pitying the tender cries, / And walking round the fold: / Saying: wrath by his meekness / And by his health, sickness, / Is driven away, / From our immortal day. // And now beside thee bleating lamb, / I can lie down and sleep; / Or think on him who bore thy name, / Graze after thee and weep. / For wash'd in lifes river, / My bright mane for ever, / Shall shine like the gold, / As I guard o'er the fold".

⁷⁸ Aunque el león, en tanto símbolo del rey y de la majestad real, también fue, desde la Edad Media, un símbolo de Cristo, el soberano del universo. Recordemos también que el medievalista inglés C.S. Lewis representó a Cristo a través de la figura de un león, Aslan, en su ciclo de fantasía cristiana *Las crónicas de Narnia*.

Ya en la Biblia hebrea el anhelo por la armonía universal está mediada por la figura del niño, que podemos leer, dándonos una licencia, como la imagen misma de ese mundo naciente que el profeta anuncia. En la tipología cristiana, este pasaje de Isaías prefigura la historia del nacimiento de Jesús, el pastor de la humanidad, que se da entre las más humildes bestias. Así como en Rousseau y en Wordsworth la infancia obliga al sujeto, lleno de añoranza, a echar la vista hacia atrás y a ver en ese pasado el germen del porvenir (de modo que la adultez está sólo en el presente, mientras que en el pasado y en el futuro —que no es la vejez, sino el cumplimiento y el retorno al origen— anida la niñez), en este poema, y en una parte de *Canciones de Inocencia*, la infancia también es la promesa de una armonía venidera.

Antes de pasar a *Canciones de Experiencia*, tengo que revisar *El libro de Thel*, esa especie de interludio que separa a la inocencia de la experiencia y que al mismo tiempo sirve de pasaje de la una hacia la otra. Como cuenta W.J.T. Mitchell, Blake compuso este libro en una pausa entre las dos partes de las *Canciones* (Mitchell, 84). La protagonista es una adolescente afligida porque su inocencia, ese estado del alma (según reza el título completo de las *Canciones*: «*que muestran los Dos Estados Contrarios del Alma*»), está pasando. La obra que marca el paso de una parte a la otra de *Canciones* trata ella misma sobre el pasaje. Para Thel, crecer es doloroso porque se agudiza —o aparece— la consciencia de la fugacidad del tiempo. Dejar atrás la inocencia es conocer la propia finitud, y, a su vez, la consciencia de la mortalidad entraña el conocimiento de la soledad: así como cada mortal nace solo, cada mortal va hacia la muerte sin compañía:

Las hijas de Mne Seraphim guiaban sus rebaños asoleados.
Todas menos la menor: pálida buscaba el aire secreto,
desvanecerse como la belleza de la mañana de su día mortal.
Por el Adona, río abajo, se oye su dulce voz,
y así cae su suave lamento cual rocío de la mañana:

«¡Oh, la vida de nuestra primavera! ¿Por qué se marchita el loto?,
¿por qué se marchitan estos hijos de la primavera? Nacidos para sonreír y menguar.
¡Ay! Thel es como un arcoíris acuoso, como una nube que se va,
como el reflejo en un espejo, como las sombras en el agua,
como los sueños de los niños, como la sonrisa en la cara del niño,
como la voz de la paloma, como el día pasajero, como la música en el aire». (Blake, 4)⁷⁹

⁷⁹ “The daughters of Mne Seraphim led round their sunny flocks. / All but the youngest; she in paleness sought the secret air. / To fade away like morning beauty from her mortal day: / Down by the river of

El cambio que la muchacha anticipa le produce tanta congoja que llega a desear lo que teme: ojalá se «desvaneciera» para no tener que enterarse que ese es, justamente, su destino. Temor, necesidad y seducción (hay voluptuosidad en ese «aire secreto» que persigue) llevan a Thel a buscar un consuelo. Ella se ha comparado con todo lo efímero y espera encontrar, entre los moradores de los Valles de Har, a uno que le dé consuelo. La búsqueda de Thel puede entenderse como una búsqueda de la compañía: si alguno de esos seres que se parecen a ella porque pasan puede darle palabras de ánimo, entonces la experiencia, el crecimiento, no implica forzosamente la soledad: quizá las palabras puedan acercar a las creaturas. Pero la propia Thel, en cada intercambio que inicia — habla con la Azucena del Valle, con la Nube y con el Trozo de Arcilla—, se encarga de acentuar su separación de los otros seres: en ellos siempre hay algo salvífico, una cualidad que mitiga la aflicción que la desaparición propia trae; en ella, sólo desesperación y condena:

Thel le respondió: “Oh, tú, virgencilla del manso valle,
que les das a los que ni ansiar pueden, a los mudos, a los exhaustos,
tu aliento nutre al cordero inocente, él huele tus vestidos

como leche,
corta tus flores mientras descansas sonriente en su rostro,
tu vino purifica la miel dorada, tu perfume,
que riegas en cada briznita de hierba que brota,
revive a la vaca ordeñada y domeña al corcel de fogoso aliento.
Pero Thel es como una tenue nube encendida por el sol naciente:
me esfumo de mi trono perlado, ¡y quién hallará mi lugar!» (4)⁸⁰

Thel encomia a la Azucena porque ella, a pesar de que su destino sea marchitarse, favorece a muchas creaturas: la flor vive en vida muchas vidas, pues se impregna en todo aquel al que beneficia. La vida de la Azucena es expansiva aunque breve. Ella no necesita encontrar la compañía, porque su don la hace existir simultáneamente en varios lugares. Pero Thel se lamenta: su vida no es entregarse a los demás, sino consumirse en

Adona her soft voice is heard: / And thus her gentle lamentation falls like morning dew. // O life of this our spring! why fades the lotus of the water? /

Why fade these children of the spring? born but to smile & fall. / Ah! Thel is like a watry bow, and like a parting cloud, / Like a reflection in a glass, like shadows in the water, / Like dreams of infants, like a smile upon an infants face, / Like the doves voice, like transient day, like music in the air”.

⁸⁰ “Thel answerd. O thou little virgin of the peaceful valley. / Giving to those that cannot crave, the voiceless, the o’ertired. / Thy breath doth nourish the innocent lamb, he smells thy milky [garments, / He crops thy flowers, while thou sittest smiling in his face, / Wiping his mild and meekin mouth from all contagious taints. / Thy wine doth purify the golden honey, thy perfume, / Which thou dost scatter on every little blade of grass that springs / Revives the milked cow, & tames the fire-breathing steed. / But Thel is like a faint cloud kindled at the rising sun: / I vanish from my pearly throne, and who shall find my place”.

una estéril añoranza por encontrarse con los otros. Tal vez sea la consciencia, esa facultad sin la que el ser humano no puede ni añorar ni satisfacerse, la que siembra la miseria en su corazón. Este es quizás el sentido de lo que le dice, sin apercibirse, el Trozo de Arcilla. Al contarle cómo ella no vive para sí misma —se trata otra vez de la falta de individualidad de la hablaba la flor, sólo que, en el caso de la Arcilla y del Gusano, sus vidas se prolongan en la muerte y la descomposición, no en la vida— y cómo es amada por Cristo, le dice a Thel: «Pero cómo pasa, dulce doncella, no sé y no puedo saber, / cavilo y no puedo cavilar; mas vivo y amo» (5). Podríamos oír en estas palabras que la plenitud de la Arcilla está en su falta de saber y en la imposibilidad para aprender; quizás eso es lo que le entiende Thel: que la bienaventuranza está en el desconocimiento. Tal vez Thel se había equivocado. Tal vez las otras creaturas finitas del Valle no son como ella (o como los demás hombres): al no tener la consciencia de su propio fin, es decir, la consciencia del tiempo, no puede decirse que en ellas exista ni el estado de inocencia ni el estado de experiencia. ¿Pero no es el estado de inocencia ese jubiloso no saber? ¿Cómo puede un ser (Thel o cualquier niño) pasar de un estado a otro, cómo se asienta el saber en él? Ese misterio, el paso de un estado a otro, el hecho asombroso de que el inocente y el que vive en la experiencia sean el mismo —si es que lo son—, es el tema de *El libro de Thel*.

Pero a quien buscaba Thel no era al Trozo de Arcilla sino al Gusano. El Gusano, como el cordero de *Inocencia*, es mudo. Su mudez es significativa, pues la propia Thel, usando esa extraña tercera persona del singular que la aleja de sí misma, le ha confesado a la Nube que teme que Thel sea solamente «el alimento de gusanos» (5). La creatura que más se parece a ella, pues será indistinguible de su carne en la muerte (esto es, será su verdadera compañía), es la única que no le puede responder. De hecho, el Gusano es un bebé. Por eso la doncella tiene que hablar con su madre, el Trozo de Arcilla. Lo último que ve Thel antes de iniciar su viaje subterráneo es esa extraña puesta en escena de la maternidad: esta madre y este niño, los más humildes (es decir: los más cercanos al *humus*, a la tierra) que se puedan imaginar, son como una parodia de la Virgen y el niño Jesús. Y esa oscura imagen de la continuidad —de la descendencia— permite bajar al país de la discontinuidad definitiva y de la desintegración. Thel, inesperada heredera de los héroes de la gran épica (Ulises, Eneas, Dante), desciende al inframundo para hallar una respuesta:

...Thel entró y vio los secretos de la tierra desconocida:
vio los lechos de los muertos y donde las fibrosas raíces
de cada corazón de la tierra clavan hondo sus nudos agitados.
Un país de penas y lágrimas donde jamás se vio una sonrisa. (6)⁸¹

Thel baja hasta la raíz de la vida: la muerte. Como se había anunciado al principio del poema, la chica, que se aflige porque avista la venida de la experiencia, se ha precipitado al lugar al que la experiencia, en últimas, conduce. Todo lo que les pasa a los vivientes en la superficie tiene su comienzo en ese inframundo. Antes dije que Thel, sabedora del fin de la inocencia, que es la unidad, busca el encuentro con el otro: la compañía que alivia la soledad del mortal. En este mundo subterráneo, Thel tiene un encuentro extraordinario con un otro radical: llega al lugar de su propia tumba, y allí la tumba deja oír una voz —según Mitchell, es su propia voz más allá de la muerte (Mitchell, 90)— que le hace unas palabras desconcertantes:

Y oyó la voz del dolor que era emanada desde el pozo hueco:

«¿Por qué no puede cerrarse el Oído a su propia destrucción?,
¿o el Ojo reluciente, al veneno de una sonrisa?
¿Por qué los Párpados guardan flechas prestas
y miles de combatientes que se emboscan?
¿O un Ojo guarda dones y gracias, derramando frutos y monedas?
¿Por qué es marcada una Lengua con la miel de cada viento?
¿Por qué un Oído es vorágine violenta que arrastra creaciones?
¿Por qué una Nariz inhala convulso y temeroso terror?
¡¿Por qué hay tierna traba para el doncel fresco y ardiente?!
¿Por qué un dosel de carne sobre el lecho de nuestro deseo?» (6)⁸².

En esta especie de oráculo se enmarañan, como raíces, varios asuntos. La primera pregunta parece comentar lo que está a punto de pasarle a Thel: oír esa voz, su propia voz, ahora fatalmente desapropiada e inapropiable, será para ella su destrucción —o, mejor, la destrucción de una que ella fue: la inocente—. Pues haber bajado hasta allí fue justamente abrirse, desposeerse: el encuentro comporta el dejarse afectar y herir por el otro, incluso si ese otro es uno mismo después de la muerte. En seguida vemos cómo la primera pregunta se encadena con las demás, en las que la voz habla de los

⁸¹ "...Thel enter'd in & saw the secrets of the land unknown; / She saw the couches of the dead, & where the fibrous roots / Of every heart on earth infixes deep its restless twists: / A land of sorrows & of tears where never smile was seen".

⁸² "And heard this voice of sorrow breathed from the hollow pit. // Why cannot the Ear be closed to its own destruction? / Or the glistening Eye to the poison of a smile! / Why are Eyelids stord with arrows ready drawn, / Where a thousand fighting men in ambush lie? / Or an Eye of gifts & graces, show'ring fruits & coined gold! / Why a Tongue impress'd with honey from every wind? / Why an Ear, a whirlpool fierce to draw creations in? / Why a Nostril wide inhaling terror trembling & affright. / Why a tender curb upon the youthful burning boy! / Why a little curtain of flesh on the bed of our desire?"

sentidos, o, más precisamente, de los órganos de los sentidos: el ojo, el oído, la lengua y la nariz. Los órganos se abren o se cierran ante las demás personas; las llaman o las alejan; se exponen o se protegen. Las preguntas, pues, tienen que ver con la relación del sujeto con el otro y consigo mismo, y esa relación está enlazada con el problema del deseo, como se hace evidente en los dos versos finales: la imposibilidad de la unión del joven y la muchacha («el dosel de carne» es, desde luego, el himen), ilustrada en la separación entre los dos versos, representa la soledad irremediable que vive el ser humano en el estado de experiencia⁸³. Entonces vemos que la aflicción de Thel es también un ansia erótica: la imposibilidad de la compañía es la insatisfacción del deseo. Podría decirse así: el estado de experiencia trae al mismo tiempo el deseo de la unión sexual y los impedimentos para que esta se dé. Pero si esto es así, si en la inocencia no hay deseo, ¿por qué Thel, que no ha llegado aún a la experiencia, languidece de deseo?

Las preguntas que la voz desencarnada de Thel le hace, es decir, que se hace a sí misma, también siguen el modelo del catecismo. De este modo, pueden considerarse como una lección, como un ejercicio educativo. Si la pregunta que le hace el niño al cordero en el poema de ese nombre contiene, no obstante su aparente sencillez, un misterio que no puede resolverse, lo que le pregunta la voz subterránea a Thel es tan insólito y tan estremecedor que la deja muda, como el cordero: la locuaz Thel no vuelve a hablar y el poema acaba abruptamente con su huida. El saber que imparte el yo del más allá es terrible, prácticamente insoportable. Se puede pensar, entonces, que, al huir, Thel trunca la culminación de esa experiencia educativa. La muchacha rehúsa entrar en el estado de experiencia. Mitchell propone que la conclusión del poema, en la que Thel vuelve despavorida a los Valles de Har, significa que la joven evita la entrada al mundo de la experiencia al crearse lo que Blake llamó un «yo» (“Selfhood”) o un «espectro»: la entidad que niega los contrarios de la vida (Mitchell, 90). Inocencia y experiencia se necesitan entre ellas, se buscan la una a la otra como los amantes adolescentes. Para Blake, el espectro es la clausura, lo que impide la vulnerabilidad del encuentro entre los contrarios. Thel, que desciende hasta el último lugar para poder encontrar la añorada compañía —y su compañía será, significativamente, ella misma, pero ella misma allende la muerte—, se repliega y escapa. Endurecerse, cerrarse sobre sí misma, la protege del daño, pero también la encierra en una inocencia forzada.

⁸³ De hecho, en las palabras de la voz de ultratumba podemos leer algo todavía más interesante: que la diferencia sexual misma, la «tierna traba» del muchacho y «el dosel de carne» de ella, es un obstáculo para la unión.

Mas si el texto acaba con esta fuga, la obra se prolonga en el grabado que contiene al poema. En la última lámina del poema, debajo del verso final (pero arriba de la palabra «Fin»), aparece una serpiente o un dragón embridado. Montan su lomo tres figuras desnudas: una niña o una doncella, que va al frente y lleva las riendas de la bestia, y dos niños, que se sostienen con dificultad detrás de ella. Según Mitchell, la interpretación más común de este grabado es que representa una regresión infantil: la niña es Thel, su desnudez es símbolo de su inocencia y el dragón la lleva de regreso al mundo seguro de los Valles de Har (84). Otra interpretación, más sugerente, es que la imagen es un emblema de la unión de inocencia y experiencia: el grabado evoca la tradición iconográfica cristiana de la serpiente y la paloma, que, según la cita de Mateo 10:16 («He aquí: yo os envío como a ovejas en medio de lobos. Sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como palomas»), enaltece dos virtudes opuestas, y aconseja su acoplamiento (84). Mitchell dice que, en últimas, la imagen viene de las representaciones de serpientes marinas y de delfines en los sarcófagos romanos. Estas pinturas representaban a «los muertos dichosos», llevados alegremente al otro mundo sobre los lomos de sus corceles, las bestias marinas (que a menudo eran representadas portando arneses). Así, la última imagen de *El libro de Thel* sería la representación de un viaje maravilloso. ¿Adónde lleva el dragón a esos niños? Si el sentido en el que avanza el tiempo es el mismo que el de la escritura, el dragón, cuyo cuerpo mira hacia la izquierda, se dirige hacia el pasado, hacia el comienzo de la frase: es, pues, una imagen del regreso. Pero si lo determinante es la referencia al arte funerario de la Antigüedad, el dragón lleva a los niños alborozados hacia la muerte, en contraste con lo que dice el texto del poema.

Desmontemos el dragón y, habiendo atravesado *El libro de Thel*, que es un pasaje, paremos ahora en *Canciones de Experiencia*. Hasta aquí he hablado de la infancia y de los niños usando invariablemente sustantivos masculinos: «el niño es», o «el niño hace», etc. Esto no es producto de un machismo inconfesado, sino de la intención manifiesta de ser consecuente con los textos que estoy leyendo: ni Wordsworth ni las máscaras de Blake en las *Canciones de Inocencia* se interesan por las vivencias de la niña. Al hablar de la niñez están refiriéndose al niño varón. Pero con *El libro de Thel* viene un cambio. Cuando quiere adentrarse en el misterio del paso de la inocencia a la experiencia, Blake se centra en la figura de una chica, no de un chico. Y su gesto es aún más sugerente si consideramos que el poeta relaciona el problema de

entrar en la experiencia con el apuntalamiento del deseo. Y sobre la niña y el deseo trata el díptico formado por los poemas «La niña perdida» y «La niña encontrada». Veamos el primero de estos poemas, que citaré en extenso:

En el futuro,
Proféticamente veo
que la tierra de su dormir
(severa la honda sentencia)

se alzaré y buscaré
a su manso creador:
y el desierto agreste
se hará jardín ameno.

En el clima del sur,
donde el esplendor del estío
nunca se desvanece,
duerme dulce Lyca.

Siete veranos cumplidos
tiene la dulce Lyca.
Mucho había vagado
oyendo del ave salvaje el son.

«Ven, suave sueño,
debajo de este árbol.
¿Lloran padre y madre:
dónde dormirá Lyca?»

En desierto agreste,
perdida su hijita.
¿Cómo dormirá Lyca
si llora su madre?»

Si su corazón sufre,
que Lyca vele;
si mi madre duerme,
Lyca llorar no debe.

Noche ceñuda, ceñuda,
sobre el brillante desierto,
que tu luna salga
mientras cierro los ojos».

Yace dormida Lyca,
mientras las fieras
de hondas cuevas salen.
Contemplan a la virgen dormida.

El regio león se alzó
y a la virgen contempló,
luego retozó en torno a ella
sobre la consagrada tierra.

Leopardos, tigres juegan
junto a ella que reposa,
mientras el viejo león
inclina su dorada melena.

Y le lame el pecho,
y sobre su cuello
de sus ojos llameantes
cual rubíes caen lágrimas.

Mientras la leona
le quitó el escaso vestido,
y desnuda condujeron
a la joven dormida a las cuevas. (20-21)⁸⁴

El poema tiene dos partes. Las primeras dos estrofas parecen pronunciadas por el bardo de la introducción de *Experiencia*, que exhorta a la tierra a sacudirse su modorra. Tanto en ese poema como en este par de estrofas, el bardo usa un lenguaje con insinuaciones eróticas: dice que el letargo de la tierra es esterilidad y que su encuentro con el creador hará reverdecer el jardín. El tema de la fecundidad prolonga —y, hasta cierto punto, contradice— lo que se dice en *El libro de Thel* e introduce la narración, que recuerda una balada (una forma poética narrativa), de Lyca. No es obvio que Lyca sea una figura análoga a la tierra de la que habla el bardo, y, de hecho, en el poema y en su continuación, «La niña encontrada», lo que hace es lo contrario de alzarse: se duerme. Lo que liga las dos partes del poema es el desierto agreste, que es una imagen del estado de experiencia. La experiencia está relacionada con la noche y con el sueño, por eso la niña está dormida. Si en «Noche», de *Canciones de Inocencia*, se revelaba un mundo aún más armónico e inocente que el de la vigilia, en «La niña perdida» la noche

⁸⁴ “In futurity / I prophetic see, / That the earth from sleep, / (Grave the sentence deep) // Shall arise and seek / For her maker meek /: And the desert wild / Become a garden mild. // In the southern clime, / Where the summers prime, / Never fades away; / Lovely Lyca lay. // Seven summers old / Lovely Lyca told. / She had wanderd long, / Hearing wild birds song. // Sweet sleep come to me / Underneath this tree; / Do father, mother weep.— / Where can Lyca sleep. // Lost in desert wild / Is your little child. / How can Lyca sleep, / If her mother weep. // If her heart does ake, / Then let Lyca wake; / If my mother sleep, / Lyca shall not weep. // Frowning frowning night, / O’er this desert bright, / Let thy moon arise, / While I close my eyes. // Sleeping Lyca lay; / While the beasts of prey, / Come from caverns deep, / View’d the maid asleep // The kingly lion stood / And the virgin view’d, / Then he gambold round / O’er the hallowd ground; // Leopards, tygers play, / Round her as she lay; / While the lion old, / Bow’d his mane of gold. // And her bosom lick, / And upon her neck, / From his eyes of flame, / Ruby tears there came; // While the lioness, / Loos’d her slender dress, / And naked they convey’d / To caves the sleeping maid”.

implica el conocimiento del lado oscuro de la vida: de la ferocidad y del erotismo. Para la niña, hacerse conocedora de esto no es penoso sino necesario. Ese saber que se procura —a través de la renuncia, del dormirse, y no del empeño— la niña en la noche es distinto del que muestra la voz lírica de «Noche»: en ese poema parece evocarse la poética nocturna de cierto romanticismo, según la cual la noche es reveladora porque separa al alma —cuyo heraldo es el sueño— del cuerpo; en «La niña perdida», el conocimiento es sensual (por eso la niña está desnuda), no hay una separación entre lo espiritual y lo carnal. Como apunta Harold Bloom: aunque la médula de la creencia cristiana es la resurrección de la carne, la ortodoxia cristiana condena el cuerpo (Bloom, 36). Blake, en cambio, atesora el otro sentido —inconveniente para las instituciones religiosas oficiales— de la resurrección, es decir, aquel que sugiere que lo espiritual es lo carnal. Por ello llegar al mundo salvaje y erótico de los leones, esos nuevos padres, es imprescindible para la niña. De hecho, la niña está abocada a hacer ese viaje desde siempre, pues su nombre ya la relaciona con la experiencia: Lyca puede derivar del griego *lykos*: «lobo».

La educación puede imaginarse —y ha sido imaginada— como un camino. El educando recorre una vía y espera (o no, si es rebelde) llegar a una meta, que es la de su formación. De hecho, la educación religiosa se imparte como la instrucción para seguir una vía recta, o para enderezar el camino. En el siglo XVIII esta idea de la educación como camino tomó muchas formas. Una de ellas ya la he mostrado, que es la de la novela de formación: el nombre de la segunda parte del *Wilhelm Meister, Los años de peregrinaje*, es lo suficientemente elocuente. Otra es la del viaje o la errancia del individuo sensible, que apareció con la estética pintoresca. El pintoresquismo, cuyo propósito fue, como lo dice su nombre, el de estrechar el intercambio entre paisaje y pintura: el paisaje tenía que parecerse más a una pintura y la pintura —sobre el lienzo o verbal—, al paisaje, requería un individuo que se moviera, que anduviera de aquí para allá atento a la atractiva naturaleza silvestre. El poeta o el pintor pintoresquista es un errabundo. Aunque Blake fue ajeno a ese estilo artístico en su poesía y en sus grabados, que son uno solo, sí acogió el tema de la errancia, que fue tan caro a los poetas y pintores dieciochescos (Mitchell, 21). «La niña perdida» trata sobre la educación como camino, o mejor: de la educación como extravío. El poema, cuyo argumento es el de la pérdida de una niña, habla de la necesidad de perderse, de los beneficios del extravío. La niña se pierde y, al hacerlo, se está educando. Pero es una educación que va en

contravía de la educación que dan el Estado y la Iglesia: el saber al que llega es sensual y salvaje, difícil. Es como si el poema nos quisiera mostrar que para encontrar hay que perderse. El desvío es la suprema experiencia formativa. Al mostrar la pérdida como el camino que es preferible seguir, el poeta está evocando un pasaje de la vida de Jesús que se narra en los evangelios:

E iban sus padres todos los años a Jerusalén en la fiesta de la Pascua. Y como fue de doce años, ellos subieron a Jerusalén conforme a la costumbre del día de la Fiesta. Y, acabados los días, volviendo ellos, quedóse el niño Jesús en Jerusalén, sin saberlo José y su madre. Y pensando que estaba en la compañía, anduvieron camino de un día y buscábanlo entre los parientes y entre los conocidos. Y como no lo hallasen, volvieron a Jerusalén buscándolo. Y aconteció que tres días después lo hallaron en el templo sentado en medio de los doctores, oyéndolos y preguntándoles. Y todos los que lo oían estaban fuera de sí de su entendimiento y respuestas. Y como lo vieron, espantáronse y díjole su madre: «Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? He aquí tu padre y yo te hemos buscado con dolor». Entonces él les dice: «¿Qué hay porque me buscáades? ¿No sabíades que en los negocios que son de mi Padre me conviene estar?». Mas ellos no entendieron las palabras que les habló. (Lucas 2:41-50)

Este pasaje es conocido como «el niño perdido en el templo». La escena tiene que ver con el extravío y con el retorno. El niño perdido, salido del camino, no es un discípulo descarriado sino un maestro misterioso. Es significativo que el extravío efectivo del niño —que evoca el muy cotidiano temor de padres y niños de perderse los unos de los otros (el padre del niño perdido también está perdido, desorientado)— se relacione con la escena de la educación en el templo: el niño se desvía para mostrar una vía recta, que es la de su saber enigmático. El fulgor de lo que el niño dice hace que los sabios —y los padres— queden desconcertados. De un modo parecido, la pérdida de Lyca entraña el hallazgo de una vía distinta y más deseable. Y es interesante que, no obstante su título, «La niña encontrada» no sea sobre el retorno de la niña a un lugar más inocente, sino sobre cómo los padres, después de encontrarla, acogen el saber que ella les muestra. En este par de poemas, el peligro, para la niña y para sus padres, no está en el extravío ni en el conocimiento del lado oscuro de la vida sino en el miedo que los impide. Como en el episodio bíblico —aunque con más fortuna—, la niña se hace maestra de sus padres:

En la cabeza, una corona,
cayendo por los hombros
la dorada melena.
Su recelo había acabado.

Les dijo: «sígueme,
no lloren por la doncella.
En mi palacio profundo,
Lyca yace dormida».

Luego siguieron hasta
donde la visión los llevó,
y vieron a su niña durmiendo
entre tigres salvajes.

Hasta hoy viven
en un valle solitario,
no temen el aullido del lobo
ni del león el rugido. (Blake, 22)⁸⁵

Pero el mundo de *Experiencia* es más que este deleitoso conocimiento de lo nocturno y lo sensual. Este siempre está condicionado por la aflicción y por el dolor, que también son necesarios. En la colección hay otros poemas que nos muestran esto, y que parecen elaboraciones de lo que Blake había esbozado en *El libro de Thel*. Como Thel, la protagonista —¿o el protagonista? La voz dice que soñó que era una reina, pero eso no significa que no podría ser la voz de un varón— de «El Ángel» sufre por un deseo que su corazón esconde:

¡Soñé un Sueño! ¿Qué querrá decir?
Y es que yo era una Reina doncella,
guardada por un Ángel afable.
¡La necia congoja nunca fue engañada!

Y plañía noche y día
y él me enjugaba las lágrimas.
Y plañía día y noche
y le ocultaba el placer del corazón.

Entonces abrió las alas y voló.
Ardió el alba con rosado sonrojo.
Me sequé las lágrimas y armé mis miedos
con diez mil escudos y lanzas.

Pronto regresó mi Ángel:
estaba armada, vino en vano,

⁸⁵ “On his head a crown / On his shoulders down, / Flow’d his golden hair. / Gone was all their care.
// Follow me he said, / Weep not for the maid; / In my palace deep, / Lyca lies asleep. // Then they
followed, / Where the vision led: / And saw their sleeping child, / Among tygers wild. // To this day they
dwell / In a lonely dell / Nor fear the wolvis howl, / Nor the lions growl”.

pues los años mozos habían volado
y en mi cabeza había canas. (24)⁸⁶

El ángel es al mismo tiempo la consolación y un temible vigilante. Él atiende a la reina triste, pero ella le oculta el deleite que anida en su corazón. ¿Qué entristece a la doncella: el secreto que esconde, o tener que esconderlo? Podemos ver en el ángel al emisario del padre que, en otros poemas de *Canciones de Experiencia*, oprime a su hija y mutila su libertad. «Padre egoísta de los hombres» (18)⁸⁷, le dice la tierra al padre que la ha condenado a la insatisfacción y la esterilidad. Si el ángel es el cruel guarda de la muchacha, que esta se endurezca y se marchite es consecuencia de la represión de una pasión: cuando cuenta cómo se armó con «diez mil escudos y lanzas» no puedo evitar recordar el confuso catecismo que se le imparte a Thel en el mundo subterráneo («Por qué los Párpados guardan flechas...»), que hablaba justamente del deseo y de los obstáculos que se le ponen. Pero no podemos soslayar que lo que se dice en el poema es un sueño, como declara la voz lírica en el primer verso. El sueño y el secreto placer de la doncella tienen algo en común: lo que significa el sueño, aquello que esconde la durmiente en el corazón, es tan misterioso para ella misma como lo era para el ángel el placer oculto de la reina. El poema habla, entonces, de cómo el estado de experiencia es también el del desconocimiento de uno mismo: en el mundo de *Experiencia*, el ser humano está perplejo frente a lo que guarda en su propio corazón. En ese desconocimiento pasa la vida del hombre y llega la vejez. Tal vez ese sea el misterio del cual hablan el sueño y el poema: del paso del tiempo, que es, en últimas, el tema del libro.

Los últimos poemas de *Canciones de Experiencia* parecen regresarnos al mundo de la inocencia. «El estudiante» y «La voz del antiguo bardo» tienen un tono distinto a los otros poemas, claramente indignados, de esta parte de la obra. En el primero de estos, por ejemplo, hay una hermosa suplica del niño a sus padres, en la que les ruega que no dejen que se agoste en la escuela, en donde la alegría y la imaginación infantiles se atrofian y terminan muriendo:

⁸⁶ “I Dreamt a Dream! what can it mean? / And that I was a maiden Queen: / Guarded by an Angel mild: / Witless woe, was ne’er beguil’d! // And I wept both night and day / And he wip’d my tears away / And I wept both day and night / And hid from him my hearts delight // So he took his wings and fled: / Then the morn blush’d rosy red: / I dried my tears & armed my fears, / With ten thousand shields and spears. // Soon my Angel came again; / I was arm’d, he came in vain: / For the time of youth was fled / And grey hairs were on my head”.

⁸⁷ “Selfish father of men”.

¡Oh, madre y padre!, si se cortan los botones
y el viento arrasa las flores,
y si se les arranca a las plantas
su alegría el día en que se abren,
por la inquietud del temor y por la pena,

¿cómo podrá el verano alzarse jubiloso,
cómo han de aparecer los frutos del verano,
o cómo cosecharemos lo que aflicción destruye,
o cómo bendeciremos el año que madura
cuando aparezcan los embates del invierno? (31)⁸⁸

El lenguaje es todavía el del florecimiento y la fertilidad, y el poema es una denuncia de la educación, pero la referencia al erotismo ha desaparecido. En el gesto de volver, en parte, al mundo de *Canciones de Inocencia* al final de *Canciones de Experiencia* hay algo que recuerda la huida de Thel, que, al enfrentarse con el peso y la pérdida que implica acceder al mundo de la experiencia, retrocede. Blake sabía —y los lectores también sabemos— que entrar en la experiencia da miedo. Pero como dice Mitchell: el lector que no ha hecho el viaje de autoaniquilación —y de formación— que hizo Thel no tendría que juzgarla, y el que lo ha hecho sólo puede perdonarla (Mitchell, 95). Quizás a lo que nos invita la obra de Blake es a reconocer que siempre estamos en la travesía de la experiencia, que siempre estamos perdiéndonos para descubrir la complejidad —es decir, de acuerdo a su etimología, los pliegues, los dobleces— de la vida.

El recorrido a través de los textos de Wordsworth y Blake nos ha mostrado dos formas distintas de dar forma a una serie de ideas asociadas a la infancia —la inocencia, la educación natural— que encontramos en Rousseau y en otros pensadores de finales del siglo XVIII. Wordsworth acoge la noción rousseauiana de la inocencia infantil (y Rousseau, a su vez, la había tomado de la tradición cristiana: la infancia es la época, en la vida del hombre, antes de la expulsión del Edén), pero rechaza el proyecto ilustrado de compaginar la educación que imparten los hombres con aquella que da la naturaleza. Según Wordsworth, el adulto no puede entender del todo el misterio del vínculo entre la naturaleza y el niño, tal es la intimidad entre los dos. Para el poeta, lo mejor que puede

⁸⁸ “O! father & mother, if buds are nip’d, / And blossoms blown away, / And if the tender plants are strip’d / Of their joy in the springing day, / By sorrow and cares dismay, // How shall the summer arise in joy. / Or the summer fruits appear. / Or how shall we gather what griefs destroy / Or bless the mellowing year, / When the blasts of winter appear”.

hacer el ser humano es glorificar los extraordinarios poderes de la infancia y tratar de reconstruir, a través de la memoria, la infancia propia, que es el tesoro que tendrá que guardar celosamente.

En contraste, podemos leer la obra de Blake como profundamente antirousseauiana, pues el poeta expone cómo esa idea de la inocencia no sólo es falsa, sino que contribuye directamente a la opresión de niños y adultos (y, sobre todo, de adultas), porque puede ser fácilmente captada y usada por la Iglesia o la Corona. Blake piensa que la inocencia no puede desligarse de la experiencia, que entre estos dos estados hay una cadena irrompible: en la inocencia ya podemos vislumbrar lo que va a ser la experiencia. Como muestra el poeta, el desconocimiento y la indefensión del estado de inocencia también son desventajas, y en el conocimiento de la experiencia hay también un poder. Llegar al mundo de experiencia implica conocer la muerte y el dolor, pero, a la vez, la dicha del placer carnal. De este modo, Blake muestra un camino educativo distinto del que proponían Rousseau o (en otro sentido) Wordsworth: para niños y adultos, desobedecer sea quizás la mejor forma de aprender.

II. Deleites y terrores de la infancia en el *Kunstmärchen*

Como los niños de los cuentos de hadas que han visto a sus padres hacer pactos con aterradores extraños, que han descubierto que nuestros miedos se fundamentan en nada más que la verdad, pero que vuelven como nuevos de sus maravillosas andanzas y que toman los cuchillos y tenedores, con humildad y buenos modales, preparados para vivir felices para siempre: como ellos, por los secretos desconcertada y poderosa, no dije nunca ni una palabra.

Alice Munro

En Europa, el siglo XVIII fue el siglo de la aparición del nacionalismo (en el sentido moderno) y del desarrollo de varias disciplinas científicas, entre ellas la lingüística y la filología, es decir, aquellas que estudiaban la lengua y la producción poética de esas naciones que se estaban consolidando (Anderson, 28-29). Poco tiempo después, a principios del siglo XIX, se empiezan a publicar colecciones de (los mal llamados) cuentos de hadas⁸⁹. La publicación de estas colecciones tiene que entenderse como una consecuencia del nacionalismo naciente: según los coleccionistas y filólogos de la época, el cuento de hadas encarnaba el espíritu de la nación, sus particularidades y virtudes (Trainer, 1970, 98). La actividad científica y literaria estaba a menudo acompañada por la nostalgia rousseauiana por la simplicidad perdida, de la que he hablado más arriba.

Antes de seguir, necesito hacer una aclaración terminológica: la palabra alemana que se acostumbra traducir como «cuento de hadas» es *Märchen*, que no tiene que ver con las hadas. Para ser más preciso, lo que los Grimm, por ejemplo, quisieron recopilar fueron *Volksmärchen*, lo que se podría traducir como «cuentos populares» (Zipes, 2001, 30). Como en español no existe una expresión que dé a entender todos los sentidos que la palabra *Märchen* sugiere, no tengo más opción que usar el término alemán, o decir «cuento de hadas», esperando que la lectora entienda que con esa expresión imprecisa no me estoy refiriendo a cuentos como los que escribieron las *précieuses*, sino a un género sui generis de la esfera cultural germanoparlante. Este género «popular» (ver

⁸⁹ El término «cuentos de hadas» parece ser un calco del francés *conte de fées* (o tal vez de la expresión inglesa *fairy tale*, que también viene del francés). En todo caso, el término fue acuñado por Madame D'Aulnoy, una noble francesa de finales del siglo XVII, que publicó un libro con ese nombre. En sus cuentos, las hadas —buenas y malas— son personajes recurrentes. Pero las obras de D'Aulnoy, que se leían en los salones literarios de las nobles parisinas, tienen poco en común con el género que se formó a lo largo del siglo XIX (Zipes, 2000, 31)

abajo) inspiró a los escritores románticos a crear sus propias versiones, y eso es lo que se llama el *Kunstmärchen* o el *Märchen* artístico. Según James Trainer, un *Kunstmärchen* utiliza los motivos típicos de los cuentos populares, pero en él está presente la marca de una subjetividad, de un autor, que organiza y modifica el material (Trainer, 97). Al ser la obra de un individuo y no de una colectividad entera, el *Kunstmärchen* no se erige sobre unos sobrentendidos que todos comparten. Por ejemplo, en los *Märchen* no hay una separación entre la esfera de la vida cotidiana y la esfera de lo sobrenatural, lo cual no le resulta anómalo a ningún receptor, mientras que en el *Kunstmärchen* no está dada ni la indiferenciación entre lo cotidiano y lo sobrenatural ni la recepción de este aspecto del cuento por parte de los lectores.

Cuentos de la infancia y del hogar es, desde luego, la obra que inaugura esta tendencia de recuperar y publicar cuentos populares. Aunque las versiones más conocidas de los cuentos de los hermanos Grimm son las fijadas en 1857, año de su última edición, estos fueron publicados por primera vez —en dos volúmenes— entre 1812 y 1815, y tuvieron unas seis reediciones con importantes modificaciones (Zipes, 2002, 32). Fijo mi atención en algunos pasajes del prefacio del primer volumen, pues en él puedo leer ciertos aspectos del proyecto original de los Grimm. Allí leemos que los hermanos veían su tarea como la preservación de objetos preciosos que han estado y siguen en riesgo de perderse, pero que podrían convertirse en el alimento nutricio de las generaciones venideras. Los cuentos son cosecha y semilla:

Cuando una tormenta o alguna otra calamidad enviada del cielo arrasa toda una cosecha, nos alivia hallar una parcela que, protegida por arbustillos y setos bajos, se ha salvado y algunos tallos solitarios que siguen de pie. Cuando vuelva a salir el sol y los asista, seguirán creciendo solos y sin ser vistos. No los cortará prematuramente ninguna hoz, para que sean guardados en un almacén, sino que al final del verano, cuando estén maduros y plenos, unas manos pobres y piadosas vendrán a buscarlos. Con celo se atará espiga por espiga en haces, examinada y cuidada como si fuera un fajo entero. Luego las traerán a casa y servirán de alimento durante todo el invierno. Tal vez serán la única semilla del futuro. (Grimm y Grimm, 2014, 3)⁹⁰

⁹⁰ “When a storm, or some other catastrophe sent from the heavens, levels an entire crop, we are relieved to find that a small patch, protected by tiny hedges or bushes, has been spared and that some solitary stalks remain standing. When the sun shines once again and favors them, they will continue to grow alone and unnoticed. No sickle will cut them down too early so they can be stashed in a large silo, but late in the summer, when they are ripe and fully grown, some poor and pious hands will come searching for them. Ear upon ear will be carefully bound in bundles, inspected, and attended to as whole sheaths. Then they will be brought home and serve as the staple food for the entire winter. Perhaps they will be the only seed for the future.” Como no encontré una traducción al español de la primera edición de los cuentos, tuve que usar la única versión inglesa que existe. De todas formas, modifiqué la traducción, de acuerdo al

Según el símil de los Grimm, que equipara salvar lo que queda de una cosecha arrasada con preservar narraciones «populares» —en realidad, como cuenta Jack Zipes, la mayoría de los informantes de los hermanos eran parte de las clases educadas, y varios de ellos no descendían de alemanes sino de hugonotes franceses (Zipes, 2002, 28)—, los cuentos y las plantas crecen sobre la tierra: hay una relación directa entre la tierra natal —sobre la que se erige la idea política de «nación», como indica su etimología común— y las narraciones que los moradores de esa tierra cuentan. Pero además los cuentos, la cosecha resguardada, hacen posible la continuidad y la sucesión de la nación: son lo que queda del pasado, único vestigio que no pudo ser destruido, y esperanza para el futuro. Los hermanos se asignan a sí mismos el papel de los campesinos humildes que diligentes cuidan la cosecha atesorada. La pasión taxonómica y clasificatoria que sin duda exhibían los hermanos, creadores también de un importantísimo diccionario histórico del alemán, es equiparada así al más pobre de los oficios, el del recolector.

La comparación con lo vegetal se repite. Los cuentos son también como árboles frutales, cuyos frutos pueden aprovechar las personas, sobre todo los niños, que así lo requieran: «Ni su objetivo era instruir, ni fueron inventados por ese motivo, pero de ellos crece una lección como crece un buen fruto de una flor sana sin la intervención de los hombres» (2014, 6)⁹¹. A diferencia de la fábula, ese género que la pedagogía ilustrada modificó para que diera una moraleja, la lección moral del cuento brota de él espontáneamente, como si fuera pura naturaleza. Y es que en el prefacio los cuentos aparecen como organismos vivos, atravesados por una temporalidad que los hacen nuestros análogos. Según los Grimm, los cuentos se parecen sobre todo a los niños, pues ellos son también seres en formación:

Por estas narraciones fluye la misma pureza que saca a relucir las cualidades maravillosas y bienaventuradas de los niños. Los cuentos tienen los mismos ojos azules como el cielo, inmaculados, brillantes (en los cuales a los niños más pequeños les gusta muchísimo

original alemán, cuando me parece necesario. En este caso, los Grimm no hablan de setos «pequeños», sino «bajos»: *niedrig*; tampoco dicen «vainas» ni «fundas» sino «haces» o «fardos»: *Garben* (Grimm y Grimm, 1812, 5), aunque esto probablemente es un error tipográfico de la traducción (*sheaths* en lugar de *sheaves*).

⁹¹ “It was neither their purpose to instruct nor were they invented for that reason, but a lesson grows out of them just as a good fruit grows from a healthy blossom without the involvement of mankind”.

mirarse), que dejan de crecer cuando el resto de las partes del cuerpo aún son tiernas, débiles y demasiado torpes para ser usadas en el suelo. (5)⁹²

Los hermanos Grimm recogen cuentos para niños que además son como niños. Así, al escribir, se convierten en padres adoptivos⁹³. Pero los cuentos son también espacios en los que los niños pueden mirarse: son sus espejos. En ellos hay una limpidez y un brillo que los convierten en superficies reflejantes. Aparte de luz, los cuentos guardan en ellos el tiempo. La comparación con los ojos de los niños es ambivalente. Si los ojos dejan de crecer antes que el resto del cuerpo, ¿alcanzan primero su madurez y su cumplimiento? Al decir eso, ¿no están ensalzando el crecimiento en lugar de la niñez? ¿O están diciendo que, no obstante su precocidad, los ojos conservan el candor infantil? En todo caso, según el fragmento, leer estos cuentos —sin importar si uno es niño o adulto— es acercarse a un lugar que resguarda la pureza y el pasado. Y no puedo dejar de mencionar que esas imágenes que crean los Grimm para describir a los cuentos y a los niños recuerdan el lenguaje que usaba Wordsworth al escribir sobre la infancia: para el poeta, lo propio del niño es la alegría y una mirada luminosa y penetrante.

El prefacio de *Cuentos de la infancia y del hogar* continúa una tradición, dentro del romanticismo alemán, que hacía del *Märchen* el género más arcaico y a la vez el género del futuro. Novalis, quien murió doce años antes de que se publicara la primera edición de los cuentos de los Grimm, desarrolló, en sus fragmentos y en *Heinrich von Ofterdingen*, una suerte de teoría romántica del cuento de hadas. Si el género pastoril representa la pretérita armonía universal en Wordsworth, en Novalis ese papel lo tiene el *Märchen*. Pero los románticos querían, al menos en apariencia, recobrar esa felicidad primigenia. Miraban hacia el pasado para poder andar hacia el futuro. Para invocar ese futuro tenían que actuar como si ya estuviera aquí, como si quedara algo de esa plenitud pasada —recordemos que el futuro que se anhela es el pasado perdido—. De modo que, según Novalis, escribir cuentos de hadas no es sólo un acto de rememoración de la felicidad dejada atrás, sino que es un llamado que le hace el escritor al futuro. «Ven», parece decirle el poeta al futuro, «aunque ya estés aquí»:

⁹² “The same purity runs through these tales that brings out the wonderful and blessed qualities of children. The tales have the same sky blue, flawless, shining eyes (in which small children love so much to see themselves) that no longer grow while the other parts of their bodies are still tender, weak, and too awkward to be put to use on the earth”. El primer “tales” que aparece en esta traducción en el original es „Dichtungen“: «poesía, literatura, ficción» (1812, 7).

⁹³ La palabra alemana *Kind*, como la inglesa *child*, significa tanto «niño» como «hijo».

En un verdadero cuento de hadas todo tiene que ser maravilloso —misterioso e inconexo—, todo tiene que estar animado. Todo de una forma diferente. La totalidad de la Naturaleza tiene que entretejerse de una forma prodigiosa con todo el espíritu del mundo. La era de la anarquía general – el desorden – la libertad – el *estado natural* de la Naturaleza – la edad anterior al mundo (al Estado) [...] El mundo de los cuentos de hadas es el *opuesto absoluto* al mundo de la verdad (la historia)...y por esta razón tan *notablemente parecido* a este...como el caos a la *creación terminada* [...] Un *verdadero cuento de hadas* tiene que ser a la vez una *representación profética* —una representación ideal— y una representación absolutamente necesaria. El verdadero poeta de cuentos de hadas es un vidente del futuro.⁹⁴ (Novalis, 34-35)

En este fragmento, incluido en el inacabado *Esbozo universal (Allgemeine Brouillon*, generalmente traducido como *Enciclopedia*), Novalis muestra cómo los *Märchen* son el sustrato más antiguo de la cultura que han creado los seres humanos y, al mismo tiempo, están como sustraídos de ella. Según Novalis, este vínculo doble del cuento con el tiempo de los hombres, con el tiempo que ha sido calculado y registrado —escrito—, le permite a este género estar en el presente anunciando incesantemente la venida del futuro añorado. El poeta de cuentos de hadas es un vidente porque escribe cuentos en los que vislumbra y solicita la llegada de ese mundo maravilloso. Para Novalis, el *Märchen* no tiene clausura, es inacabado⁹⁵ —como el fragmento, el otro género romántico—, y eso le permite esperar y pedir su cumplimiento. Es paradójico que hoy veamos (con razón, aunque eso no significa que Novalis estaba equivocado) el cuento de hadas como una de las formas más cerradas y redondas (muchas gente recuerda el principio y el final estereotipados de los cuentos: «érase una vez» y «felices por siempre»).

En los cuentos de los Grimm se evoca un mundo de reyes y magos que contrasta con la realidad social de la época en la que fueron escritos: el auge de la burguesía provocó también la aparición del republicanismo y la consolidación del pensamiento secular, que se concretó más tarde en el proyecto científico y filosófico del positivismo. Los hermanos también eran miembros de la burguesía ilustrada (Zipes, 2002, 55)⁹⁶.

⁹⁴ “In a true fairy tale everything must be marvelous—mysterious and unconnected— everything must be animated. Everything in a different fashion. The whole of Nature must be interwoven in a wondrous manner with the entire spirit world. The age of general anarchy—lawlessness—freedom—the *natural state of Nature*—the age prior to the *world* (State) [...]The world of fairy tales is the *absolutely opposite* world to the world of truth (history) —and for this reason so *remarkably similar* to it — as *chaos* is to *completed creation* [...]A *true fairy tale* must be at once a *prophetic representation*—an ideal representation— and an absolutely necessary representation. The true poet of the fairy tale is a seer of the future”. Todas las cursivas son de Novalis.

⁹⁵ Se entiende que su apertura no está al nivel de la fábula, para usar el término del formalismo ruso.

⁹⁶ Los hermanos, hijos de un abogado, pertenecían a la burguesía, a diferencia de algunos de sus compañeros del llamado «romanticismo de Heidelberg» —Achim von Arnim, miembro de una antigua

Aunque en la serie de reediciones los Grimm ajustaron el tono y cambiaron detalles de los cuentos para acoplarlos a la sensibilidad burguesa, ya en la primera edición el público al que se dirigían era la burguesía, como lo muestra su nombre: la mención al hogar circunscribe el ámbito doméstico y familiar en el que la obra debe leerse. Pero los cuentos hacen más que satisfacer la moral burguesa. Como ha mostrado Maria Tatar, el sadismo prevalente en los cuentos, que se conservó en todas las ediciones, no servía sólo para ratificar que la desobediencia tiene que pagarse con el castigo (el caso de Caperucita Roja, que se aparta del camino en el bosque, es ejemplar), sino también como un deleite perverso y encubierto para niños y adultos (Tatar, 1992, 25). Los *Märchen* podían y pueden hacer irrumpir en el espacio burgués aquello que supuestamente le es ajeno. «Hermanito y hermanita», por ejemplo, trata los temas del abandono infantil y de la naturaleza agreste: en el cuento, dos hermanos, niña y niño, huyen de su cruel madrastra, que además es una bruja, y hacen de un árbol hueco su nuevo hogar; el niño, desesperado por la sed y desoyendo las advertencias de su hermana, bebe de un arroyo que su madrastra había encantado y cuyas aguas lo transforman en un corcino (Grimm y Grimm, 2014, 34). En los cuentos de los Grimm, los niños suelen estar a merced de padres (y sobre todo de madres y madrastras) crueles y de bestias que los acechan. Si, como dice el prefacio de los *Cuentos*, estos son el espejo en el que se miran los niños, en ellos pueden ver también una imagen de su hogar y de su familia. Los cuentos se abren y se cierran como casas dentro de las casas de sus lectores, llenas de miseria, sombras y deseo, todo aquello que la ideología burguesa ubica afuera del ámbito doméstico de la familia, pero que lo acecha pertinazmente.

Otro cuento cuyos protagonistas son también dos hermanitos, mujer y varón, expone ese desasosiego que la obra de los Grimm puede despertar. En la primera versión de «Hansel y Gretel», es la madre, y no la madrastra, la que conmina al marido a abandonar a los niños en el bosque para que los devoren los animales salvajes (2014, 44). Como en las versiones posteriores, los niños se enteran del plan de sus padres oyéndolos a escondidas: «Ambos niños seguían despiertos por el hambre y habían oído todo lo que su madre le había dicho a su padre» (44)⁹⁷. Los cuentos les reafirman a sus lectores niños que hay cosas que sus padres les ocultan, que en casa hay voces ahogadas

familia del margraviato de Brandenburgo, y Clemens Brentano, que por línea materna descendía de la familia noble von La Roche— y de otros románticos —Joseph von Eichendorff o el propio Novalis (Friedrich von Hardenberg)—.

⁹⁷ “The two children were still awake because of their hunger, and they had heard everything that their mother said to their father”.

y cuchicheos. El texto muestra que una casa es un lugar mucho más vasto de lo que uno podría imaginar. No obstante la idea de que, por la sencillez de este género, sus personajes están desprovistos de interioridad⁹⁸, en «Hansel y Gretel» las personas también son como casas embrujadas: hay sombras que pasan y que se ocultan en sus recovecos. Por ejemplo, cuando los niños han regresado por primera vez, después de haber seguido los guijarros bajo la luz de la luna, el narrador dice: «El padre se había alegrado de todo corazón cuando volvieron sus hijos, pues los había abandonado en el bosque a disgusto. La madre también parecía estar encantada con su regreso, pero en secreto estaba enfadada» (45)⁹⁹. La madre, la que es supuestamente la figura más familiar —en todos los sentidos de la palabra— que se pueda imaginar, esconde malevolencia en su interior. Todo lo que sucede después, la magnífica y mortífera casa de mazapán y la bruja caníbal, es sólo la repetición de lo que los niños ya han vivido. No podemos olvidar que lo que mueve todo el cuento, que el impulso que hace avanzar la narración es el hambre: la madre quiere abandonar a los hijos —o eso es lo que dice— porque no tienen suficiente comida y no quiere morir de hambre (2014, 44), los pájaros hambrientos se comen las migas de pan que había dejado caer Hansel, los niños quedan fascinados por la casa porque tienen hambre y lo que la bruja pretende es comerse a los niños. En el mundo del naciente capitalismo, en el que las clases privilegiadas disfrutaron de una abundancia nunca antes vista, los cuentos de hadas hacen aparecer el fantasma del hambre, que era una realidad para obreros y campesinos.

Hasta ahora, en esta introducción me he dedicado a abrir puertas para que se cuelen los espectros que nos van a acompañar a lo largo de este ensayo. Lo que he dicho sobre los *Märchen*, sobre su relación analógica con los niños, sobre la teoría romántica que justificó su producción y sobre lo que revelan de la moral burguesa y de sus paradojas, volverá a aparecer en los *Kunstmärchen* de Hoffmann y Tieck, pero, claro, con colores distintos. Así, la primera parte del ensayo estará dedicada a los cuentos «Los elfos» y «Eckbert el rubio» de Ludwig Tieck, en los que me interesa mostrar cómo el tema de la infancia —siempre unido a la forma del *Kunstmärchen*— se enlaza con temas como la intimidad, la amistad y la memoria, a los cuales, por cierto, ya me referí

⁹⁸ Aunque tal vez lo que habría que replantear no es si hay o no hay interioridad en los personajes de los cuentos de hadas, sino si la puede haber en cualquier personaje de ficción.

⁹⁹ «Their father rejoiced with all his heart when he saw his children again, for he had not liked the idea of abandoning them alone in the forest. Their mother also seemed to be delighted by their return, but secretly she was angry». En el original no dice que al padre «no le había gustado la idea de abandonarlos», sino que lo había hecho de mala gana: *ungern* (1812, 51). La palabra que aquí se traduce como *secretly* en el texto de los Grimm es *heimlich*, que volverá a aparecer a lo largo de este ensayo.

en el primer capítulo de esta investigación. Tieck expone que hablar de la infancia entraña una prohibición, que hay un secreto que no se puede decir sobre ella (la infancia misma es el secreto). Al mismo tiempo, según el autor, hablar de la infancia implica referirse al tiempo, a cómo lo experimentamos los seres humanos. Quien se quiera ocupar de la infancia no podrá eludir, entonces, los temas de la memoria y del olvido, de lo manifiesto y lo que ha sido reprimido. Por otro lado, la segunda parte tratará sobre los cuentos de Hoffmann «El Cascanueces y el rey de los ratones» y «El niño desconocido». Quiero exponer cómo usa Hoffmann los motivos de la marioneta, del juego y de lo ajeno —que está subsumido también en el tema de la intimidad— para hablar de la infancia. En la misma línea de lo que escribe Tieck sobre el secreto (*Geheimnis*), Hoffmann fija su mirada en la «inquietante extrañeza» (*das Unheimlich*) de los niños. A través de un recorrido por los maravillosos mundos de juguetes y dulces con los que sueñan los niños, el autor nos hace reconsiderar la estabilidad de la mayoría de las oposiciones que estructuran su mundo (que sigue siendo, en cierto sentido, el nuestro).

II.I. Lo que no se puede decir

El secreto fluye por ti,
un tipo diferente de sangre.
Es como si te lo hubieras comido
como un dulce dañado,
puesto en la boca,
se derritió suavemente en la lengua
y luego dejaste que se deslizara por la garganta,
como lo contrario de pronunciar,
una palabra disuelta
en sus glotales y sibilantes,
una aspiración lenta...

y ahora adentro tuyo, el secreto.
Antiguo y maligno, exuberante
como terciopelo oscuro.
Florece en ti
una amapola de tinta.

Margaret Atwood

Hay en el *Phantasmus* (1812-1816), la colección de obras dramáticas, relatos y poemas enmarcados de Ludwig Tieck, dos cuentos cuyos senderos podemos recorrer para contemplar las diferentes perspectivas de la infancia que el autor mostró. Quizá «Los elfos» y «Eckbert el rubio» tengan, en apariencia, tonos muy distintos (el primero es un cuento de hadas que bordea lo maravilloso; el segundo, un cuento fantástico sobrecogedor), pero, como me propongo mostrar, hay mucho en común entre los dos.

«Los elfos» inicia con una frase significativa: «¿Dónde está nuestra hijita Marie? —preguntó el padre» (Tieck, 2009, 85). Veamos cómo se bifurca esta pregunta. Por un lado, la pregunta nos conduce hacia el tema de la pérdida y del abandono, tan comunes en los cuentos populares¹⁰⁰. Las palabras del padre presagian el desarrollo de la narración: Marie atraviesa la hondonada de los gitanos y se da cuenta de que en realidad es el país de los elfos, donde pasa siete años humanos, que a ella le parecen tan sólo unas horas. Aunque se pueda interpretar que Marie ha llegado precisamente al país de la infancia, que ha encontrado su hogar, para sus padres y para su amigo Andres, está perdida. Por otro lado, la pregunta parece el inicio del juego de las escondidas. Recordemos que Marie llega a la tierra de los elfos mientras juega: en una carrera con Andres, en la que compiten por quién hace primero el recorrido de ida y regreso hacia el peral en la colina, Marie toma el atajo que no es paso sino destino. Toda la estadía de Marie con los elfos sucede durante el juego, como le hace notar Andres a su regreso: «¡He ganado, Marie, llegué hace siete años al peral y volví, y tú, tan lenta, no has llegado hasta hoy!» (105). El extravío —o el encuentro— es un juego. Eso es precisamente lo que supone el juego de las escondidas, en el que un grupo de niños se esconde y otro niño, o un adulto, los busca (y con frecuencia pregunta en voz alta, como el padre de Marie, por el lugar de los escondidos y también declara cuando ya los ha encontrado). Para el niño, hay un deleite en fingirse perdido, sustraído a la vista vigilante y cuidadora de los padres. Así como los niños leen cuentos de hadas para verse —desde la distancia— perdidos, el juego de las escondidas les permite poner en escena ese terror infantil. Las escondidas son una variante del juego del *fort-da*, que Freud describe en «Más allá del principio del placer». En este episodio, que, como todos los casos que presenta Freud, se lee como un relato, un niño de apenas más de un año inventa un juego: toma un juguete o cualquier otro objeto y lo lanza lejos, hasta que desaparece de su vista, mientras balbucea *fort*, «se fue», y luego lo hace volver

¹⁰⁰ Y, de una forma muy distinta, en la poesía de Blake, como mostré antes.

mientras dice *da*, «aquí está» (Freud, 1992b, 14-15). Freud interpreta este acto como la puesta en escena de la partida y el retorno de la madre, el objeto del deseo del niño: a través del juego, el niño no sólo lidia con la pérdida de la madre, sino que multiplica su placer cada vez que hace volver el objeto que representa a la madre (22). En el juego de las escondidas, si el niño quiere, puede tomar el papel del objeto perdido y, de este modo, aceptar su lugar como objeto del deseo materno o paterno. Pero en el mundo del cuento, la niña se regocija tanto en el país de los elfos, hay tanto gozo en ese estar perdida, que se pierde de vista la necesidad del regreso. En cierto sentido, la estancia de Marie entre los elfos es el juego llevado a su límite: es un juego tan grato, que la jugadora se olvida de que está jugando. El juego perfecto sería aquel en el que la consciencia de estar jugando se pierde. Y es también el terrible peligro del juego: por algo el lugar en el que Pinocho, el personaje de Carlo Collodi, casi se pierde definitivamente es el País de los juguetes.

Los padres de Marie y Andres creen que la niña está perdida; Marie ni siquiera se ha apercibido de ello, tanta es la alegría que vive con los elfos. Para Andres, el juego con Marie se prolonga siete años, hasta su vuelta; Marie se adentra tanto en el juego que se olvida de que está jugando. El cuento de Tieck está construido a partir del contraste entre perspectivas y entre posiciones. El principal contraste es entre el adentro y el afuera. Desde afuera, los habitantes de la región en la que viven Marie y su familia ven la tierra de los elfos así: «qué negro y qué triste se ve ese apartado lugar en medio de este alegre entorno: detrás de los oscuros abetos la humeante cabaña, los establos desvencijados, el melancólico arroyo que pasa por allí delante» (87). Los moradores de la región sólo conocen de vista esa hondonada que está en el centro de su territorio, como si fuera su núcleo. De hecho, están convencidos de que allí viven unos gitanos, gente sospechosa y desdichada. Pero lo que ve Marie al cruzar el puente del arroyo es muy diferente:

Se vio rodeada del más colorido y ameno jardín de flores, en el que tulipanes, rosas y lirios brillaban con los más adorables colores, mariposas azules y púrpuras se mecían en los pétalos; en jaulas de relucientes alambres colgaban de las espalderas aves de muchos colores que cantaban preciosas canciones, y unos niños con unos cortos vestiditos blancos, de pelo rubio y rizado y de ojos claros daban saltos alrededor; algunos jugaban con pequeños corderos, otros daban de comer a los pájaros o recogían flores que se regalaban mutuamente, otros, a su vez, comían cerezas, uvas y rojizos albaricoques. (90-91)

Es como si existiera una distancia casi incalculable entre el afuera y el adentro, entre lo que ha visto la mirada desde lejos y lo que contempla al entrar. Si no fuera porque Marie ha pasado de un lado a otro, creeríamos que los abetos que sirven como muralla del país de los elfos son infranqueables. El problema con el que se enfrenta el escritor que se ocupa de la infancia es justamente ese: ¿cómo acceder a la infancia desde afuera? Como vimos con Wordsworth, la adultez es el afuera, el mirar desde lejos. ¿Cómo ver un adentro que nos está vedado? O incluso: ¿hay realmente un adentro prohibido, una interioridad en el niño? Esa duda acecha los textos de los románticos. Pero aún en una ficción en la que se corrobora la posibilidad de pasar de un afuera a un adentro —«Los elfos» es precisamente eso—, Tieck nos muestra lo inestable de la frontera que separa al uno del otro. Cuando una hermosa mujer de la tierra de los elfos le recuerda a Zerina, la elfina niña que se hace amiga de Marie, que esta no podrá quedarse por mucho, Marie responde que quiere quedarse allí, y el narrador señala: «dijo la extraña» (92). En el original, Tieck usa el sustantivo *Fremde* (Tieck, 1963a, 168), la misma palabra que, bajo su forma adjetivada, está en el título del cuento de Hoffmann «El niño desconocido» (*Das fremde Kind*), que también podría traducirse como «El niño extraño». Si Marie es la extraña entre los elfos, eso es porque en el adentro puede haber un afuera: el sustantivo femenino *Fremde* también significa «tierra extraña, extranjero». En el país de los elfos se ha alojado su afuera, su país extraño. La frase del narrador dice algo más: ¿desde dónde nos está hablando él? Si ha estado siguiendo a Marie en su itinerario, ¿por qué de repente la llama «extraña»? Es obvio que la niña es una extraña para los elfos, ¿entonces el narrador siempre estuvo entre ellos, en ese adentro? ¿Desde cuál adentro o cuál afuera nos habla el narrador? ¿Desde adentro o desde afuera de la infancia? Una sola palabra puede descubrirnos un terreno inadvertido cuya vista nos descoloca¹⁰¹.

A pesar de esa especie de inconsciencia que se apodera de Marie mientras está con los elfos, hay preguntas que ella no puede dejar de hacer. Son preguntas que tienen que ver con las distancias y con las dimensiones: «—¿Cómo es posible —preguntó Marie— que dentro tengamos que caminar tanto y, sin embargo, fuera la distancia sea tan corta? —No sé cómo es posible —respondió la amiga—, pero lo es» (2009, 99). El misterio de que el adentro pueda ser más grande que el afuera, de que la distancia entre

¹⁰¹ Como el cuento «Los elfos» está contenido en un marco narrativo en el que hay unos personajes que se narran cuentos los unos a los otros (este cuento es leído por un personaje llamado Theodor), el problema del lugar del narrador es todavía más complejo.

un punto y otro pueda variar cada vez, les concierne especialmente a los niños. En la introducción de esta investigación, en el apartado en el que me ocupé del teatro de marionetas en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, hablé de cómo la mirada del niño es una mirada que mide y que se asombra ante las dimensiones de las cosas. El niño conoce midiendo: sabe que hay al menos dos mundos, el de los grandes y el de los niños, que son los pequeños. Pero en «Los elfos», los niños no siempre están en su mundo, sino, como Marie, tienen que llegar hasta él. En todo caso, al inducir al lector a que admita eso que el sentido común y el sólido conocimiento adulto le dicen que es imposible, a saber, que lo interior puede ser más amplio que lo exterior y que la distancia entre dos puntos fijos fluctúa, Tieck parece estar invitándolo a que mire como un niño, a que mida y se sorprenda con lo que descubre. Pero la pregunta de Marie tiene otra interpretación. Quizá Marie, ese afuera en el adentro, introduce la duda racional, típica de los adultos, en el mágico país de los elfos: si el interior de un lugar es siempre menor a su exterior, ¿cómo es que aquí no es así? La respuesta de Zerina, la niña elfina, expone una actitud muy distinta, una actitud más inocente de aceptación sin más de lo imposible: sin importar la razón, así es. Tieck nunca nos deja reposar —a mí y a la lectora que sigue mi lectura—, pues nos sitúa sin cesar cerca o lejos de ese maravilloso país sobre el que escribe, en un lugar o en otro.

Marie tiene que irse del país de los elfos porque el rey va a llegar y, al parecer, ningún ser humano puede presenciar ese portentoso. No es claro si, al acoger a la niña, los elfos han roto la ley. Pero quien cautiva mi atención no es el rey sino su heraldo: el fénix. Su aparición en el cuento no es fortuita. El fénix, como el escritor de cuentos de hadas en el fragmento de Novalis que cité arriba, anuncia la llegada de una era afortunada: Zerina le dice a Marie que es como cuando los hombres esperan la primavera después del invierno (102). Pero el fénix no sólo proclama la venida de la dicha futura, sino que está ligado al pasado: «Rara vez emprende el vuelo de manera que los hombres puedan verlo y, de ocurrir una vez en siglos, ellos lo dibujan en sus libros de memorias esperando que se produzcan acontecimientos maravillosos» (102)¹⁰². Al inscribirlo en los libros en los que fijan el pasado —para guardarlo para el futuro—, los hombres hacen del ave no sólo un augurio de lo venidero sino también una huella de un presente que pronto será pasado. Al inscribirlo en su cuento, Tieck nos

¹⁰² El texto alemán dice *Denkbücher*, cuya traducción más precisa quizá sea «libros conmemorativos» (1963a, 173).

recuerda un asunto esencial de su texto: el tiempo. Lo que pasa durante la estancia de Marie en el país de los elfos es, justamente, el tiempo. Y lo que olvida Marie mientras está con los elfos es que el tiempo pasa. Al regresar a su tierra, la chica, que ya tiene quince años, se sorprende de ser casi tan alta como su padre (104). Ese olvido, esa hendidura en la memoria y en la experiencia, es lo que ocasiona su aflicción: sin haber tenido una transición entre la infancia y la adultez, la chica descubre súbitamente que es casi una adulta, lo que la encierra en un estado melancólico por la pérdida repentina de una infancia cuyo duelo no pudo hacer.

Luego de que el fénix aparezca, la mujer que le había advertido a Marie que no podría quedarse mucho le anuncia que tiene que marcharse. Pero antes de que se vaya, la mujer le da un regalo y le impone una prohibición:

Toma este anillo y acuérdate de nosotros, pero cuídate de hablarle a alguien de nuestra existencia; de lo contrario, tendremos que salir huyendo de esta tierra, y todo lo que hay alrededor, incluida tú misma, carecerá de la dicha y las bendiciones de nuestra proximidad: besa una vez más a tu compañera de juegos y que te vaya bien. (103)

El anillo es un don, pero también un compromiso. Simboliza una alianza entre la niña y los elfos. Si después Marie parece tan desinteresada en el amor, y su matrimonio con Andres es sólo un resignarse al destino de toda mujer, es porque el anillo la ata al mundo élfico que dejó atrás. De hecho, Marie está tan ligada a los elfos, que es como si su hija fuera también hija de ellos. En el motivo del anillo, Tieck concentra todas las implicaciones eróticas que hay en el cuento en relación con el mundo de los elfos. Aunque el país de los elfos, al ser una variante del país de las hadas, es una imagen de la tierra en la que reina la infancia, el narrador usa un lenguaje que relaciona constantemente este país con la fertilidad, es decir, con la sexualidad. En una clara anticipación de la teoría psicoanalítica, Tieck conjuga en el mismo espacio el reino de la infancia sin fin y el de la feracidad esplendorosa, como si los «fulgurantes niños» de «Los elfos» fueran los ancestros del perverso polimorfo (así llamó Freud al niño). Entendemos así que el apego de Marie con el país de los elfos no es sólo sentimental sino también intensamente erótico. Por eso Elfriede presenta cualidades propias de los elfos, como si la potencia de su añoranza por el mundo perdido se hubiera impreso en su hija:

Pasados unos años [Elfriede] era tan inteligente y sensata y de tan extraordinaria belleza que todo el mundo la contemplaba con asombro y ni siquiera su madre era capaz de descartar la idea de que se parecía a los fulgurantes niños del valle de los abetos. (108)

El anillo también es un guardián de la memoria. Es una garantía de que Marie no olvidará su tiempo entre los elfos al mismo tiempo que le recuerda la interdicción que pesa sobre ella: no deberá contarle¹⁰³ a nadie de la existencia de los elfos. Memoria y silencio aparecen enlazados en el anillo. Tendríamos que esclarecer por qué los elfos — la comunidad entera y no sólo Zerina, que es la que trabó amistad con Marie— quieren que la chica los conserve en el recuerdo. ¿No sería mejor que los olvidara? Pero como les pasa a algunos héroes de los *Märchen* de los Grimm, lo que se le exige a Marie es atesorar el recuerdo y callar. Es interesante que el anillo también pueda entenderse a partir de una relación analógica con el fénix. No es sólo que el fénix, como le ha contado Zerina a Marie, les sirva a los hombres de señal mnemónica, sino que su existencia entera es un anillo, un trayecto cuyo fin es su principio:

Cuando se siente viejo, se construye un nido de bálsamos e inciensos, lo enciende y se prende fuego a sí mismo, de manera que muere cantando y, de entre las aromáticas cenizas, vuelve a resurgir entonces el rejuvenecido Fénix, con renovada belleza. (102)

La vida del fénix es un círculo: inicia donde termina. Incluso se dice que su movimiento es circular: «todas miraban en dirección a un gran pájaro que, en la cúpula, describía múltiples círculos [*Kreise*]¹⁰⁴ volando lentamente con sus relucientes alas» (100). Al entregarle el anillo a Marie —por cierto, el anillo tiene engarzada «una piedra de ardiente color rojo» (106)¹⁰⁵, como el fuego que enciende el fénix para morir—, los elfos le están otorgando un don extraordinario: como el fénix, es un signo del tiempo y de la memoria¹⁰⁶. El fénix y el anillo representan la perfecta completud, aquello de lo que no puede discernirse el inicio del final. Los elfos le dan a Marie la prenda de una unión total, a ella, a la que justamente están despidiendo. Pero esa unión es, desde luego, peligrosa. Como mostró Marcel Mauss, otorgar el don, *gift*, es dar, al mismo tiempo, el veneno, *Gift* (Mauss, 225). Al darle el anillo, los elfos obligan a Marie a

¹⁰³ En el original, Tieck usa aquí la palabra *erzählen*, «contar», «narrar» (la palabra, así como el español «contar» se relaciona con «cuenta», viene de *zählen*: «contar», «enumerar»; *Zahl*: «número»), lo cual indica de entrada que la prohibición lo que impide es la narración, la transmisión de un cuento (1963a, 174).

¹⁰⁴ Tieck, 1963a, 172.

¹⁰⁵ He cambiado el «fulgurante» de la traducción de Hernández por «ardiente», pues me parece más precisa para representar el adjetivo alemán *brennend*, que es el que usa Tieck (1963a, 175).

¹⁰⁶ El fénix también puede representar la idea de que el tiempo es una ilusión, pues, como es bien sabido, en los bestiarios medievales el fénix es una figura de Cristo y de la resurrección (Malaxecheverría, 1996, 139): aquel que vence la muerte muestra que esta, el imperio del tiempo sobre los hombres, no existe.

guardar silencio. El anillo le impone a la chica el recuerdo del país de los elfos, prolonga indefinidamente la pérdida y previene el olvido, pero, al mismo tiempo, dicta el silencio. Ese silencio es también el silencio impuesto al adulto al no poder comunicar al otro —o incluso a sí mismo— lo que fue haber sido niño. Pero Marie pretende esquivar la interdicción al darle a su hija el nombre de Elfriede (unión de *Elf*: «elfo» y *Friede*: «paz»). Al llamar así a su hija, se asegura de que «elfo», esa palabra vedada, se convierta en la invocación cotidiana del nombre del otro. Pero no es suficiente.

Con ese nombre, Elfriede no puede sino verse abocada al ámbito de los elfos. Como la llegada del rey impide que los humanos entren en el país, Zerina pronto comienza a visitarla y se vuelve su amiga. Marie descubre que la niña lleva un colgante —otra prenda y otra atadura— que ella recuerda haber visto en el país de los elfos, y, en consecuencia, empieza a reparar en las andanzas de su hija. La transgresión de Marie sucede en dos momentos. El primer momento tiene que ver con el régimen escópico:

Una tarde, la madre se hallaba en los cobertizos limpiando y tratando de encontrar una cosa que había perdido, cuando se percató de que a través de una grieta de la pared entraba un rayo de luz en la estancia. Se le ocurrió mirar por ella para observar a su hija y resultó que una piedra que estaba suelta se movía hacia un lado, con lo que se podía mirar directamente hacia el cenador. (110)

La escena está llena de indicios. El narrador dice como por casualidad que Marie estaba buscando «una cosa que había perdido», *eine verlorene Sache* (1963a, 177), y enseguida la mujer encuentra su objeto perdido, que no es su hija sino Zerina, la representante de todos los elfos¹⁰⁷. Marie mira desde el cobertizo lo que sucede en el cenador (*Laube*), esa estructura jardinera que resguarda de la lluvia, pero que no está cerrada del todo. Como habrá advertido la lectora, Tieck insiste en el tema de la relación entre el adentro y el afuera: la *voyeuse* mira desde un espacio cerrado, protegido, una situación casi al aire libre, que a pesar de estar expuesta es secreta. La escena refleja un pasaje crucial de otro de los cuentos del *Phantastus*, «Hechizo de amor» (*Liebeszauber*), en el que Emil, el protagonista, ve a través de la ventana cómo la mujer a quien desea y la vieja que le sirve a esta degüellan a una niña para que una sierpe beba su sangre; al ser mirado por unos «ojos verdes y chispeantes» —el narrador no dice de quien—, Emil pierde el sentido (1963a, 98-99). Aunque Emil no haya cometido ningún crimen, el solo haber visto lo hace cómplice, lo compromete. En la escena de «Hechizo de amor»

¹⁰⁷ La representante de todos los elfos *para* Marie, pues, como nos enteramos más adelante, sus visitas a Elfriede se hacían a pesar de las recomendaciones de su pueblo.

se conjugan el terror y la seducción. Sin la truculencia y el oscuro erotismo de este pasaje, los episodios en los que Marie espía a Elfriede y Zerina no están desprovistos de seducción: en una ocasión, al notar la presencia de Marie, la niña elfina levanta un dedo en señal de amenaza, pero sonrío, y este gesto se repite (2009, 113). Zerina le recuerda a Marie sus votos de silencio, pero su sonrisa la incita a que siga espiando los juegos de las niñas.

El segundo momento de transgresión es, desde luego, cuando Marie, en un arranque de imprudencia, le cuenta a Andres de la existencia de los elfos y lo lleva hasta el lugar en el que juegan Elfriede y Zerina. La sola palabra de Marie produce la ruina propia, la de su familia y la de toda la región. Pero, según la lógica de los cuentos de hadas que se evoca en el texto, eso era lo que tenía que pasar. Cuando le regala el anillo, objeto de la memoria y del silencio, la mujer también le entrega a Marie su sino, que será, por supuesto, el de la infracción y el castigo. En cierto sentido, Marie no podía hacer otra cosa que contar el secreto: ese es su cumplimiento. Una de las cosas de las que hablan Elfriede y Zerina es justamente esa, la del cumplimiento y el fin de cada ser. Elfriede se lamenta de que tenga que madurar, de que el tiempo ineluctable la lleve a su culminación:

¡Qué adorable el manzano en flor con sus brotes rojizos y henchidos! El árbol crece y se ensancha, y cualquiera que pasa por debajo de él piensa también que llegará a ser algo especial; entonces llega el sol, las flores se abren tan afables... pero debajo se esconde ya el malvado hueso que después repele y arroja al suelo sus galas de colores; entonces, angustiado y sin dejar de crecer, ya no puede hacer nada más: en otoño se convertirá en fruto. Cierto que una manzana también es adorable y grata, pero no es nada frente a esta flor de primavera: lo mismo nos ocurre a los humanos. No me siento alegre por convertirme en una joven adulta. ¡Ay, si pudiera visitaros al menos una sola vez! (111)

La aflicción de la niña es saber que no será flor por siempre, que estar en el tiempo es hacerse fruto. La época en la que el manzano da fruto es el otoño, la estación en la que todo empieza a morir. Como la protagonista de *El libro de Thel*, Elfriede teme la muerte, que inicia en el preciso momento en el que uno deja de ser niño. El querer prolongar la intimidad con los elfos es, en realidad, un deseo de no crecer, o, lo que es lo mismo, un deseo de no morir. Pero el cuento muestra que los mortales no podemos evadirnos del tiempo: así como la flor cuaja, se hace fruto y cae, nosotros también crecemos y menguamos. Haberse aferrado a la infancia pasajera no salva a Elfriede ni a Marie: la primera muere sin siquiera crecer, como una flor que se marchita prematuramente; la segunda se va sin jamás haber podido soltar el recuerdo de la dicha

pasada (118-119). Como vimos en Wordsworth, el poeta que quiere hablar de la infancia tiene que hacer frente al problema de la memoria. Y el personaje de Marie es buen ejemplo del tratamiento tan sutil que le da Tieck a este tema: la melancolía de Marie brota tanto del olvido, de su ignorar el paso del tiempo mientras vive entre los elfos, como de la memoria, del recuerdo indeleble de la felicidad pasada.

En «Los elfos», los personajes de Marie y Elfriede crean una tirante tensión entre pasado y futuro, entre remembranza y anticipación, que atraviesa todo el cuento. Por el contrario, «Eckbert el rubio» es un cuento que echa la vista atrás compulsivamente. Esta fijación con el pasado crea una sensación de claustrofobia. Al leer el cuento, tengo la sensación de estar encerrado en el pasado, en un pasado. Martha B. Helfer ha mostrado cómo el cuento, desde el inicio, repite incesantemente palabras derivadas de la raíz *schließen*, «cerrar», «acabar», «clausurar», «trabar»: el narrador dice que a Eckbert no se lo veía mucho afuera de su «castillo [*Schloss*]¹⁰⁸» (2009, 17); se habla de cómo el personaje exhibía «cierta reserva [*Verschlossenheit*]¹⁰⁹» (18); se dice que con el único con el que ha «trabado amistad [*anschließen*]¹¹⁰» (18) Eckbert es Philipp Walter (Helfer, 230). Todo el inicio del cuento acentúa el encierro y el aislamiento en los que viven Eckbert y su esposa Bertha, de los que se dice que disfrutaban la soledad (20). Los dos primeros párrafos del cuento pintan la escena de la más pura intimidad: la de dos esposos que viven tras las murallas [*Ringmauern*]¹¹¹ de su castillo, sin niños y, al parecer, sin sirvientes. En la introducción a este ensayo, mostré cómo el cuento de hadas fue un género que floreció en un ambiente burgués, pero que explotaba la fascinación burguesa por «lo medieval», por «lo primitivo». Y uno de los valores burgueses por antonomasia es, por supuesto, la privacidad, la idea de que entre los miembros de la familia, que viven en una misma casa, se forjan lazos de confianza que son exclusivos de la institución familiar. No obstante todo lo perturbadores que pueden ser los cuentos de hadas, su final suele afianzar esa idea de perfecta armonía y felicidad familiar: el matrimonio de los héroes es signo de la solución del conflicto y del inicio de la felicidad, que es la familia. El cuento de Tieck se presenta como una variación de este género, pero la extrema intimidad entre los esposos es, desde el comienzo, desasosegante.

¹⁰⁸ Tieck, 1963a, 9.

¹⁰⁹ 9.

¹¹⁰ 9. El término *anschließen* significa más precisamente «conectar con» (pero también puede querer decir «cerrar con candado», lo que es importante).

¹¹¹ 9.

En el cuento, el tema de la intimidad familiar se conecta de inmediato con el de la amistad. En el tercer párrafo, el narrador nos habla de uno de los únicos extraños que es admitido en el hogar de Eckbert y Bertha:

Nadie iba con tanta frecuencia al castillo como Philipp Walther, un hombre con el que Eckbert había trabado amistad porque había encontrado en él una forma de pensar prácticamente similar a la suya. Este residía en realidad en Franconia, pero solía pasar más de la mitad del año en las cercanías del castillo de Eckbert, coleccionando hierbas y piedras y trabajando en su clasificación; vivía de un pequeño patrimonio y no dependía de nadie. Con frecuencia Eckbert lo acompañaba en sus solitarios paseos y con los años fue surgiendo entre ellos una íntima amistad. (18)

La «íntima amistad» que se forma entre Eckbert y Philipp es la que desencadena (o al menos eso es lo que parece en la primera lectura) la acción del cuento, que consiste, sobre todo, en la narración de la infancia de Bertha. Al referirme a la relación de Coleridge y Wordsworth —y, tangencialmente, a la de Wordsworth con su hermana Dorothy—, mencioné que en el romanticismo los temas de la amistad y la hermandad están unidos, y que ambos pueden relacionarse con el tema de la infancia, con la primera formación de la imaginación y del sentimiento. En la obra de Tieck, el tema de la amistad aparece una y otra vez. En el cuento «Los amigos», publicado en 1979, un joven llamado Ludwig Wandel recibe una carta de su amigo en la cual este le dice que está muy enfermo y que, si quiere alcanzar a verlo por última vez, debe partir enseguida; Ludwig, como Marie en «Los elfos», se pierde en el camino en un seductor país de las hadas (Tieck, 1963b, 59-72). En «Hechizo de amor», ese cuento del *Phantasus* del cual hablé más arriba, Tieck nos presenta a Emil y Roderich, un par de amigos con personalidades opuestas —el primero es tímido y melancólico, el segundo, jovial e impulsivo— que determinan los derroteros de la narración (1963a, 85-111). «Eckbert el rubio» es también un cuento sobre la amistad, sobre la perturbadora cercanía entre la amistad y la familia.

La historia de Bertha —esa que ella pide que sea vista como «narración» [*Erzählung*] y no como *Märchen*¹¹²— no podría ser una historia de traición y culpa si antes no hubiese habido amor (o amistad) e inocencia. Y la niña no sólo establece un vínculo afectivo con la anciana, sino que también forja una relación de intimidad extremada con los dos animales que, más adelante, serán sus víctimas:

¹¹² 9.

El recuerdo de mi vida de entonces continúa resultándome extraño incluso hoy en día: sin visitas de ninguna criatura humana, oriunda de un círculo familiar tan estrecho [*in einem so kleinen Familienzirkel einheimisch*]¹¹³, pues el perro y el pájaro me causaban la misma impresión que, por lo general, solo producen los viejos amigos [*längst gekannte Freunde*]¹¹⁴. (2009, 29)

Otra vez «familia» y «amigo» aparecen en una proximidad inquietante. Como lo indica la palabra *einheimisch*, la intimidad que se crea en la amistad y en la familia sucede en el entorno del hogar (*Heim*). Así, Bertha se nos presenta como alguien incesantemente asediado: encerrada en el castillo que comparte con Eckbert, le cuenta a Philipp Walther —su narración: el único resquicio— cómo pasó de un encierro a otro, de la opresiva casa paterna a la cabaña aislada de la vieja. Dentro del cuento de Bertha, el pasaje presagia lo que va a suceder: el otro que se ha convertido en amigo y hermano será injustamente marcado como enemigo mortal, como el otro intolerable. El pasaje también anuncia lo que la propia narración causa: el amigo (Philipp Walther) será visto como el extraño amenazante. La cercanía entre amigo o amante y pariente se revela en su aspecto más perturbador al final del cuento, cuando la anciana le revela a Eckbert que él y Bertha eran hermanos. De hecho, los nombres de los esposos están eslabonados como los aros de una cadena: donde termina el nombre de uno —**Eckbert**— comienza el de la otra —**Bertha**—. Martha B. Helfer ha señalado que el nombre de Philipp Walther, el amigo, enemigo y, en el caso de Bertha (si aceptamos que él era la anciana disfrazada), madre adoptiva¹¹⁵, contiene el sustantivo que nombra a la anciana: **Walther**, „die **Alte**“ (Helfer, 235).

Ni siquiera hay que decir que los nombres tienen un papel fundamental en el cuento, pues el núcleo ausente del relato de Bertha es el nombre olvidado del perro, que Walther le recuerda. Según Robert Ryder, el nombre del perro, Strohmian, viene de un sustantivo alemán poco usado, „Stromian“, que significa «vagabundo, errante, mendigo montaraz» (Ryder, 58). En el capítulo anterior, expliqué cómo la idea de la errancia, que venía de la estética de lo pintoresco, es central en *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. El propio Tieck se ocupó del tema en su libro *Las errancias de Franz Sternbald* (*Franz Sternbalds Wanderungen*), una respuesta romántica al *Wilhelm*

¹¹³ 16. He tenido que modificar la traducción de Hernández, quien tradujo «encerrada en»; aunque la idea del encierro es importante en el texto, no es exactamente lo que dice Tieck.

¹¹⁴ 16.

¹¹⁵ «De principio a fin me trató como una hija» (Tieck, 2009, 31).

Meister. El nombre del perro se refiere a un personaje muy apreciado por los románticos, el errabundo, pero también da la idea de que hay palabras, nombres y sustantivos, que vagan de un lado a otro, y es precisamente lo que pasa en el cuento de Tieck. Pero Ryder dice algo más: si se reordenan las letras que conforman las letras del nombre Strohman, si el signo también se vuelve errante, obtenemos la palabra *romantis[c]h* (59). En su cuento «Los amigos», que mencioné arriba, Tieck usa la palabra *romanstisch* en un pasaje clave. Después de que Ludwig Wandel haya decidido dejar el valle de las hadas, en el que se había quedado —él también es un errabundo—, olvidándose del llamado de su amigo moribundo, anda hasta unas «montañas románticas» (*romantischen Gebirge*), en las que se encuentra con un desconocido (1963b, 70). El desconocido se dirige a él y le pregunta cómo está, y Ludwig le responde que él no lo conoce. El extraño le dice que es su amigo, el que ha estado enfermo, y que no lo puede reconocer porque lo está viendo por primera vez «bajo [su] forma verdadera»¹¹⁶ (71). La escena es una inversión de la anagnórisis, del reconocimiento. Es como si Tieck nos dijera que existe un lugar en el que aquel que nos es más conocido se revelará como un extraño. Ese terrible lugar en el que el amigo aparece como un absoluto desconocido son las montañas románticas. «Los amigos» habla de los mismos temas que «Eckbert el rubio»: la amistad, la memoria y el desconocimiento. Pero en este último cuento, todos estos temas están ligados, a través de la narración de Bertha, al de la infancia.

¿Qué es lo que une a los amigos? ¿Cuál es la prenda que se le da al amigo para acercarlo al corazón? Al inicio de «Eckbert el rubio», cuando se nos dice por qué Eckbert le cuenta a Philipp Walther la historia de Bertha, hay un fragmento que nos muestra una posible respuesta:

Hay horas en las que el hombre se acongoja cuando ha de guardar ante un amigo un secreto [*Geheimnis*]¹¹⁷ que hasta ese momento ha venido ocultando con gran cuidado; el alma siente entonces el irresistible impulso de abrirse por completo, de revelarle al amigo hasta lo más íntimo, para que con ello sea aún más nuestro amigo. En esos momentos las delicadas almas se dan a conocer la una a la otra, y a veces sucede también que el uno se espanta al conocer al otro. (18)

Como he repetido, Eckbert y Bertha viven aislados y solos. Pero al menos Eckbert también anhela la amistad, ese convertir al otro en alguien conocido. Según el

¹¹⁶ *in meiner wahren Gestalt* (71).

¹¹⁷ 1963a, 9.

pasaje, lo que se le entrega al amigo es el secreto. Este es el que crea la intimidad, la familiaridad. La palabra alemana *Geheimnis* muestra que el secreto tiene que ver con el hogar, con lo que se guarda en lo más íntimo y lo más interior. Pero aquí la traducción también puede auxiliarnos. La palabra española «secreto» descende de un término latino (*secerno*) que significa «separar, dividir, desunir» (Corominas, 527). Lo secreto es lo separado y lo que separa. Al tener un secreto, me separo de mí mismo. El secreto abre una cámara dentro del propio corazón en la que aparezco extraño ante mí mismo. La amistad es, entonces, darle al otro aquello que nos va a unir separándonos. El secreto crea la intimidad, pero la intimidad es, desde siempre, el desconocimiento, la separación. En «Eckbert el rubio», el secreto que se da es explícitamente la historia de la infancia. Tieck sugiere que la infancia es un secreto, es decir, que la infancia nos separa de nosotros mismos —pues el yo que fuimos en la infancia nos es ajeno— y de los demás —pues sólo dando ese secreto, que también me es desconocido, puedo acercarme de verdad al otro—.

Ahora atrae mi mirada el brillo de las piedras preciosas que salen de los huevos del pájaro, que son la ruina (moral) y la fortuna (material) de Bertha. Incluso antes de llegar a la casa de la anciana, Bertha ya había fantaseado con que, en virtud de un benefactor mágico, los guijarros se tornasen en piedras preciosas entre sus manos:

A menudo me sentaba entonces en un rincón y no dejaba de imaginarme cómo los ayudaría si de repente me hiciera rica¹¹⁸, cómo los cubriría de oro y de plata y me recrearía viendo su asombro; entonces veía que venían flotando hacia mí unos espíritus que me descubrían unos tesoros subterráneos o que me daban pequeños guijarros que se transformaban en piedras preciosas. (20)

De modo que cuando descubre lo que los huevos del ave ocultan en su interior, la fantasía de la niña (que no podemos saber si Bertha la introduce en el relato retrospectivamente) se hace realidad. Pero los huevos y sus tesoros son imagen de algo más:

Cuatro años había vivido así con la anciana, y debía de tener aproximadamente doce cuando finalmente se confió a mí [*als sie mir endlich mehr vertraute*] y me descubrió un secreto [*Geheimnis*]¹¹⁹: el pájaro ponía todos los días un huevo en el que había una perla o una piedra preciosa. (29)

¹¹⁸ Bertha está hablando de sus padres.

¹¹⁹ 16.

Los huevos, y lo que en ellos se esconde, son también el secreto. La vieja da la confianza (*Vertrauen*), el otro tema que he rozado al hablar de la amistad y la intimidad, y con ella da el secreto. No se me escapa que la imagen del huevo, que proviene de la tradición popular y de los cuentos de hadas, tiene que ver con la generación: un huevo es como un útero expuesto, en cuyo interior reposa una cría. Además, el huevo es, de por sí, la metáfora del misterio del origen, como nos recuerda el enigma del huevo y la gallina. Quizá la esterilidad de Eckbert y Bertha, que les pesa (17), tenga que ver con la culpa que ella carga: el haber robado los huevos de la anciana (el primero de sus crímenes), traicionando su confianza. Así, Tieck nos muestra que el secreto no sólo se da, sino que se hurta. Finalmente, hay una analogía entre el secreto, el huevo y la narración: Eckbert le da a Philipp Walther la historia de la infancia de Bertha, que considera como propia (anunciando la revelación del incesto que aparece al final).

En un ensayo sobre Kafka de 1934, Walter Benjamin dice: «No solo para Kafka aparecen los animales como los recipientes del olvido. En el profundo relato de Ludwig Tieck ‘Eckbert el rubio’, el nombre olvidado de un perrito, Strohmian, constituye la clave de la culpa misteriosa» (Benjamin, 2018, 176). Más tarde, en una carta de 1940, Benjamin le dice a Theodor Adorno que «Eckbert el rubio» es «el *locus classicus* de la teoría del olvido» (Benjamin, 2003, 413). Benjamin vio con claridad la preponderancia del olvido en el relato. En «Los elfos», lo que causa la pena de Marie es haberse olvidado, mientras estaba en el país de los elfos, de que el tiempo pasa, es decir, de que estaba creciendo. Los elfos le entregan un anillo en el que están fundidos el recuerdo de su tiempo entre ellos —entonces es un recuerdo que contiene un olvido— y la prohibición de contar el secreto. El secreto —el huevo o la narración de la propia infancia— que se da y se hurta en «Eckbert el rubio» también preserva un olvido. Al entregarnos su cuento, Tieck también nos está dando un secreto que guarda en sí el olvido. No sólo se escribe y se lee para conservar la memoria. Como dice Hélène Cixous, también leemos para olvidar: apenas leemos, olvidamos, y olvidamos para poder volver a leer y volver a olvidar, y así infinitamente (Cixous, 2004, 32). «*Oubliere*»¹²⁰, dice Cixous (38). No es casualidad que la última palabra de «Eckbert el rubio», un cuento sobre el secreto de la infancia, sea *wiederholen*: «repetir, repasar» (Tieck, 1963b, 26). No es sólo el repetir del escalofriante canto del pájaro, sino una invitación a olvidar

¹²⁰ «*oublier*»: «olvidar» + «*lire*»: «leer».

para poder volver atrás y vivir una vez más el deleite algo perverso de este cuento sobre la infancia.

II.II. Ámbitos extraños

Cuando uno es niño hay tantas cosas difíciles de creer, y sin embargo la gente más pesada le dice a uno que son ciertas. Por ejemplo, cosas como que la Tierra gira alrededor del sol y que no es plana sino redonda. Pero las cosas que parecen de veras probables, como los cuentos de hadas o la magia, no son, así dicen los adultos, para nada ciertas. Aun así son tan fáciles de creer, sobre todo cuando uno las ve sucediendo. Y como siempre les digo, las cosas más maravillosas le suceden a todo tipo de personas, sólo que nunca se escucha nada sobre ellas porque la gente cree que nadie le va a creer sus cuentos, y por eso nunca se los cuenta a nadie, excepto a mí. Y me los cuentan porque saben que yo puedo creer lo que sea.

Edith Nesbit

La vida y la obra de E.T.A. Hoffmann parecen risueñas y amigables parodias de todo lo que habían hecho y vivido las generaciones precedentes de románticos alemanes. Si el primer romanticismo alemán, o romanticismo de Jena, fue un grupo de estudiantes de filosofía y de filología que se reunía en salones a discutir la filosofía de Spinoza y de Kant y las obras de Shakespeare y de Goethe, Hoffmann y sus amigos, entre los que había abogados —como el mismo Hoffmann— y médicos, se organizaron en lo que llamaron «Hermanos de San Serapión», una tertulia en la que leían sus cuentos fantásticos y discutían sobre el magnetismo y sobre novelas góticas. Si Ludwig Tieck, el padre del *Kunstmärchen*, escribió un libro en el que creó un marco narrativo, inspirado en las colecciones de *novelle* renacentistas (Boccaccio *et al.*), para que contuviera sus cuentos fantásticos y sus obras dramáticas, Hoffmann escribió *Los hermanos de San Serapión*, un libro en el cual aparecieron, dentro de un marco narrativo, los relatos que había publicado a lo largo de los años en revistas literarias. Es justamente en esta colección en la que aparecen los únicos dos cuentos que el autor escribió con el expreso propósito de que los leyera los niños: «El Cascanueces y el rey de los ratones» y «El niño desconocido». En estos, como en todo lo demás, Hoffmann sigue a Tieck y a otros de sus antecesores románticos, pero siempre toma un desvío y esboza una sonrisa burlona.

Hoffmann escribió «El Cascanueces» para los hijos de su amigo Julius Eduard Hitzig, que se llamaban igual que los niños del cuento (Hoffmann, 2014, 1581). Pero, a

diferencia de lo que pasa en «El niño desconocido» —cuyos protagonistas también están inspirados en los hijos de Hitzig—, en este cuento, Marie, como aquella que está verdaderamente involucrada en el enfrentamiento entre los ratones y los juguetes que siguen al Cascanueces, es mucho más importante que su hermano Fritz. Y es también a Marie a quien el padrino Drosselmeier le cuenta «El cuento de la nuez dura». La niña es especial porque, como dice el narrador, percibe aquello que los demás —incluso otros niños, como Fritz— no pueden ver. El cariño que la niña le toma al Cascanueces tiene que ver con esa intuición especial, pues, aunque la figura es más bien fea, ella nota el carácter que sus rasgos revelan:

Había mucho que objetar a su figura, pues, aparte de que su rostro, demasiado grande y largo, no concordaba con sus cortas y finas piernecillas, tenía una cabeza también excesivamente grande [...] Según miraba sin cesar al agradable hombrecillo, al que cogió cariño a primera vista, fue percibiendo la bondad que asomaba en su rostro. Sus ojos verde claro, demasiado grandes y saltones, solo expresaban amistad y bondad. Le sentaba muy bien la barba de algodón, muy cuidada, que marcaba su barbilla, pues hacía resaltar más aún la dulce sonrisa de sus dulces labios. (2014, 784)

El pasaje permite —al menos— dos lecturas. Por un lado, es una descripción de cómo los niños dotan de sentidos a sus juguetes, de cómo los hacen protagonistas de dramas que recrean los sucesos de su vida y las relaciones de su entorno. Walter Benjamin dijo que en el mundo de los muñecos (y el Cascanueces es una variación del muñeco y de la marioneta) hay dos polos: el amor y el juego (Benjamin, 1989, 120). El niño o la niña convierte al muñeco en su primer amado (120). Para los niños, el muñeco también puede ser, desde luego, el sustituto de los padres o de los hermanos, en el cual el niño manifiesta sus sentimientos respecto a estas personas de su vida. Si Marie ve en la figura una inconsistencia entre el aspecto exterior y las cualidades interiores —aunque, significativamente, no haya ninguna interioridad en los muñecos—, es porque está viendo en el Cascanueces a su padrino Drosselmeier (a pesar de que diga que Drosselmeier nunca podrá estar tan guapo como el Cascanueces [Hoffmann, 2014, 784]), quien también tiene un aspecto extravagante pero un carácter noble. Pero el fragmento puede leerse de otro forma, que el texto propicia. Marie es el ejemplo perfecto de la niña imaginativa, es decir, de aquella que usa su «ojo interior» para discernir entre el espejismo exterior y la verdad interna (Brown, 173). Esta interpretación requiere de que creamos el contenido maravilloso del cuento de Hoffmann: que el Cascanueces es en realidad el joven sobrino de Drosselmeier, quien, después de haber roto el hechizo que había convertido a la princesa Pirlipat en un

ser deforme y feo, se convierte en cascanueces por una especie de transferencia de la maldición que pesaba sobre Pirlipat. Es probable que la intención de Hoffmann sea que leyéramos de una forma y de la otra, siempre oscilando entre ambas interpretaciones.

Excepto por el «Cuento de la nuez dura», en el que se explican los orígenes del Cascanueces, casi toda la acción del cuento sucede durante la noche. Pero incluso este cuento le es narrado a Marie mientras ella está convaleciente en su cama, el lugar que representa lo contrario de la acción de la vida diurna y de la vigilia. El cuento empieza en Nochebuena —y, de hecho, la ópera de Tchaikovski inspirada en el cuento ha hecho que este se asocie siempre con la Navidad—, tradición en la que lo nocturno y la figura de un niño prodigioso están relacionados: así como en la oscura noche de invierno aparece una estrella, entre la humanidad extraviada nace un niño que es luz. Pero si el sentido de la festividad cristiana es que hay una noche bendita y de júbilo, lo nocturno también ha significado lo temible y lo infernal. La noche, en tanto antípoda del día y de la luz, se ha relacionado con la muerte y con el más allá. La poética romántica de la noche, de la que hablé antes, conjugaba ambos aspectos: la noche es el reino de la imaginación y del sueño como expresión del don profético, pero también es el tiempo de los espectros. La fascinación de Hoffmann por la noche y su dualidad se expresó de forma señera en los *Nocturnos* o *Piezas nocturnas* (*Nachtstücke*). Una de las obras que atraviesa gran parte de los textos de Hoffmann sobre la noche es el estudio intitulado *Aspectos del lado nocturno de la ciencia natural* (1808), del naturalista romántico Gotthilf Heinrich von Schubert (Hoffmann, 2014, 1562). Fue con este libro con el que Hoffmann se enteró de muchas de las cosas que sabía sobre el magnetismo y el mesmerismo, que aparecen una y otra vez en sus cuentos. Como cuenta Maria Tatar, el magnetismo fue una práctica, a medio camino entre la ciencia y la magia —en la época la distinción no era tan clara como hoy—, que, bajo la creencia de que existía un «fluido magnético universal» que corría por el cuerpo de animales y hombres, pretendió actuar sobre la salud física y psíquica de las personas, a través de instrumentos como imanes o de técnicas como la imposición de manos (Tatar, 1987, 5). Pero la técnica más célebre que practicaban los magnetizadores era la hipnosis, el inducir a los sujetos a un estado de semiconsciencia en el que estaban a merced de la voluntad de otro (26). En Hoffmann, la noche es el imperio del soñador, del sonámbulo y del magnetizado, que a menudo son el mismo. En sus cuentos, Hoffmann muestra cómo el sonambulismo o la hipnosis ponen al espíritu, ahora abierto al mundo nocturno de los espíritus y de lo

desconocido, en un estado análogo a la inspiración poética o a la profecía: la psique ya no está constreñida por los límites del tiempo y de la individualidad cerrada, y puede ver «más allá». Es significativo que el autor le haya conferido tales propiedades al estar bajo el influjo de un magnetizador, pues el vínculo entre este y su magnetizado es, por supuesto, una relación de subordinación. Es como si Hoffmann mostrara que la vulnerabilidad que comportan esos estados —la hipnosis, el sonambulismo, el sueño—, además de ser fuente de un placer masoquista, permite el desarrollo de la facultad imaginativa del ser humano.

En «El Cascanueces», la conexión de Marie con la noche sugiere que ella tiene el don imaginativo y profético de magnetizados y soñadores. De hecho, todo lo que ella presencia y vive con respecto al Cascanueces y su guerra contra el rey de los ratones sucede durante una suerte de estado ensoñado. En el cuento —y en todo Hoffmann—, los niños son más propensos a recibir el influjo del mundo de la imaginación que los adultos. Como en la hipnosis, ello puede ser tanto beneficioso como perjudicial. En «El Cascanueces», el aspecto perturbador del mundo nocturno no es tan evidente. Pero lo que sí aparece en el cuento es la analogía entre la relación magnética y el vínculo entre un autor y su lector. Cuando Drosselmeier les está contando el «Cuento de la nuez dura» a Fritz y Marie, los niños están como transportados por las palabras de su padrino. De hecho, el día entero de Marie parece estar dedicado a escuchar la narración del Consejero Jurídico, quien deja de contar cuando tiene que partir a su casa, para continuar la mañana siguiente (Hoffmann, 2014, 816). En el magnetismo, el magnetizador induce, a través de palabras, un estado de arrobamiento en aquel que se le confía; en la lectura o la escucha de un cuento, el narrador encanta y guía la atención del oyente o del lector, quien, por el tiempo que dura la narración, se olvida del mundo que lo circunda. Como Hoffmann nos muestra, la lectura es un modo del magnetismo y, como en este, la relación entre autor y lector es de dominio, de seducción y de confianza. Hélène Cixous escribió que en las obras de Hoffmann no hay identidad, los personajes no son unidades discretas y con contornos claros, sino que hay un paso y una transferencia de un personaje a otro a través de una descarga eléctrica (Cixous, 1974, 41). El magnetismo, el discurrir del flujo magnético, es lo que permite, entonces, que la narración prosiga. Con el que lee sucede lo mismo: la descarga eléctrica pasa de autor a lector, de modo que el lector también se convierte en autor del cuento que lee.

Sin duda un personaje fundamental de «El Cascanueces y el rey de los ratones» es el Consejero Jurídico Superior Drosselmeier. Él es otra de las figuras del artista que abundan en las narraciones de Hoffmann, pero a este, además, el autor le dio una profesión parecida a la suya, que era el derecho. Drosselmeier es, pues, uno de los tantos dobles del autor. Se trata de un personaje de inquietante ambigüedad. Fabrica juguetes para los niños y les cuenta historias, pero al mismo tiempo les hace desplantes y ellos le temen un poco. En Drosselmeier hay características que lo acercan a otros personajes hoffmannianos de artistas o demiurgos que están lejos de ser afables con los niños. Por un lado, está el hecho de que Drosselmeier repara relojes:

En realidad, el padrino sí era un hombre muy artístico, que entendía hasta de relojes e incluso sabía construirlos. Por ello, cuando alguno de los hermosos relojes de la casa de Stahlbaum se ponía enfermo y no podía cantar, llegaba el padrino Drosselmeier, se quitaba su peluca de cristal y su chaqueta amarilla, se ponía un delantal azul y comenzaba a pinchar con instrumentos muy puntiagudos el interior del reloj, algo que a la pequeña Marie le hacía auténtico daño, pero que no ocasionaba ninguno en el reloj; bien al contrario, enseguida recobraba su vitalidad y reemprendía sus susurros, sus toques y cantos, lo que causaba en todos gran alegría. (778)

La mención a la labor de relojero de Drosselmeier nos recuerda que en la Ilustración se llamó a Dios el Gran Relojero, pues se creía que el mundo funcionaba como un mecanismo perfecto que el creador había puesto en marcha (Chappaz-Wirthner, 340). Drosselmeier no sólo es otro de la larga lista de artistas que, en Hoffmann, se sienten escindidos entre su trabajo como funcionarios del naciente estado burgués y su vocación artística, sino que trae a la mente la imagen del frío científico que, con sus instrumentos y su saber, desmonta y reorganiza lo que la naturaleza creó. Si Marie sufre al ver cómo su padrino interviene los relojes, es porque hay en ello, como en los mismos relojes, algo de antinatural e intranquilizador. De hecho, la asociación de Drosselmeier con los relojes es inquietante por otra razón: insinúa que hay entre él y el tiempo un conocimiento no usado. En «Los elfos» vimos cómo el malestar de la infancia —la anticipación que vislumbra su fin, o la insistencia de su recuerdo— tiene que ver con el tiempo y con su paso. El papel de Drosselmeier como relojero y narrador —que es, como sabemos, un arte del tiempo— perturba a los niños porque le confiere un poder que parece desmedido. La primera noche en la que Marie presencia la enemistad entre el Cascanueces y los ratones, el reloj que les había regalado el Consejero Jurídico a los Stahlbaum aterroriza a la niña:

El reloj de la pared ronroneaba [*schnurrte*]¹²¹ cada vez con más fuerza, pero no podía dar la hora. Marie miró hacia allí y la gran lechuza dorada que estaba sobre él tenía las alas abatidas, cubriendo el reloj, y había sacado además su horrible cara de gato con pico curvo. Y ronroneó aun más alto con palabras comprensibles:

—Reloj, reloj, reloj, relojes,
todos teneís que ronronear con suavidad, con mucha suavidad.
El rey de los ratones tiene un oído muy fino,
purr, purr, pum, pum, cantadle cancioncillas antiguas,
purr, purr, pum, pum, tocad, campanitas, tocad,
¡pronto estará perdido!

Y entonces, «*pum, pum*», se oyó una voz ronca y sorda, dos veces.

A Marie le entró mucho miedo y, aterrorizada, estaba a punto de salir corriendo de allí, cuando de pronto vio al padrino Drosselmeier sentado sobre el reloj de pared en lugar de la lechuza, con los faldones amarillos de la levita caídos a ambos lados, como si fueran las alas. (791-792)

Hay en el pasaje una relación entre el mundo animal y el tiempo. El reloj de pared que aterroriza a la niña ronronea como un gato y tiene tallada una lechuza (que también tiene cara de gato), dos animales nocturnos en los que la tradición popular ha visto a los compañeros de las brujas. El reloj, el más artificial de los inventos del hombre, le trae el rumor del lado nocturno de la naturaleza. Aunque, como va a descubrirse después, lo que hace el reloj es tratar de amedrentar al rey de ratones, y, por lo tanto, está del lado del Cascanueces, esto no impide que Marie se lleve un tremendo susto. Lo que el reloj le dice al ratón es: «yo, que soy un gato, voy a devorarte». El ronroneo del reloj es el paso del tiempo, que va a acabar tanto con el ratón como con la niña. Es diciente, entonces, que justo después aparezca Drosselmeier. Aunque la aparición del padrino impide que la niña huya, en ese gesto está contenida toda la ambigüedad del personaje: como el reloj, actúa para hacer el bien, pero la propia acción da miedo. Drosselmeier también es, en cierto sentido, un animal: *Drossel* significa en alemán «zorzal», ese pájaro cuyo dulce canto deleitó a tantos románticos. Hoffmann le da ese nombre con profunda ironía, pues Drosselmeier es feo, enjuto y, todo lo indica, no debe cantar nada bien.

El Consejero Jurídico Drosselmeier tiene otra cara que al mirarla nos da, una vez más, desasosiego. Hablo de su papel como constructor de muñecas y juguetes. En realidad, esta faceta tiene que ver con la que acabo de tratar. Tanto el relojero como el fabricante de muñecas son creadores, una especie de demiurgos cuya labor puede verse

¹²¹ Hoffmann, 1963, 263.

como una afrenta a la creación de Dios: el que hace muñecas, autómatas o marionetas está haciendo figuras que imitan la figura humana, humanoides sin alma y sin corazón pero que parecen, de todas formas, personas; el relojero intenta contener en su mecanismo aquello que pasa y que nos contiene: el tiempo. La labor de ambos es de articulación y desarticulación, de ensamblaje de partes. En la obra de Hoffmann, hay un par de figuras terribles que constantemente se asoman detrás de Drosselmeier. Me refiero a Coppelius/Coppola y Spallanzani, los dos científicos y alquimistas de «El hombre de la arena». En este cuento, del cual hablé brevemente en la introducción de esta investigación, el estudiante Nathanael se encapricha con una joven hermosísima a la que ve a través de su ventana. Le dicen que es Olimpia, la hija de Spallanzani, uno de los profesores de Nathanael, pero luego descubrimos que la joven es una autómata que crearon Coppola y Spallanzani para engañar a Nathanael. En «El hombre de la arena», al menos uno de los científicos se adjudica (explícitamente) la paternidad de su creación: la obra es como un hijo. En el caso de «El Cascanueces», la filiación está desplazada: Drosselmeier no es el padre del Cascanueces, sino, como les hace saber a sus oyentes cuando narra «El cuento de la nuez dura», su tío. En todo caso, es como si Hoffmann quisiera que al leer sobre Drosselmeier pensáramos en los dos hombres crueles que se aprovecharon de Nathanael. De hecho, aunque el cuento fue escrito como un regalo para los hijos de su amigo, el universo de muñecas y juguetes que recrea a veces da escalofríos. Cuando me ocupé del papel que tienen en *Wilhelm Meister* las marionetas, escribí que lo que nos turba de ellas es que nos hacen pensar en un mundo que se disimula detrás del nuestro y que nos amenaza. Al mismo tiempo, uno podría pensar que lo aterrador de las marionetas y otros objetos antropomórficos es que ponen en duda la existencia de la interioridad, que nos hacen dudar del lugar interno en el que moran nuestro corazón y nuestros recuerdos: si ante mí tengo un ser que luce idéntico a un hombre pero del que sé que es sólo exterioridad, pura superficie, ¿será posible que yo tampoco tenga un país interior, que el alma y la individualidad sean sólo un espejismo? Las marionetas no tienen un interior, sino hilos que las mueven. En *Wilhelm Meister*, en principio, los que se parecen a las marionetas son los niños, no los adultos. Pero en «El Cascanueces y el rey de los ratones», el que aparece —ante los ojos de Marie— como una marioneta es Drosselmeier:

Marie observó al padrino Drosselmeier inmóvil, con los ojos muy abiertos, porque su aspecto era muy distinto y aun mucho más desagradable de lo habitual, y estaba

moviendo el brazo derecho hacia adelante y hacia atrás como una marioneta a la que tiran de un hilo. (805)

Drosselmeier es creador y creatura, demiurgo y juguete. Que la niña vea en el artífice de muchos de sus juguetes un objeto parecido a ellos nos recuerda que, en el mundo de Hoffmann, ninguna identidad es estable, todos son susceptibles de transformarse en el otro que parecía estar incalculablemente lejos. El pasaje también nos lleva a un escritor muy distinto de Hoffmann, pero cuyas reflexiones iluminan lo que está tratando de hacer aquí el autor. Heinrich von Kleist escribió un famoso cuento, que es además un ensayo, titulado «Sobre el teatro de marionetas». En este texto, Kleist usa la figura de la marioneta para hablar de dos temas: de la inocencia y la culpa y de la gracia —en su sentido mundano y religioso—. Según Kleist, la única forma de que el hombre supere la caída, de que vuelva al lugar de inocencia —del no saber— del que fue expulsado al inicio de los tiempos, es a través de extremar el saber (Kleist, 1988, 36). El hombre sólo podrá volver a entrar al Edén a través de la puerta opuesta, es decir, haciéndose marioneta o dios: «Por consiguiente, dije un tanto ausente, ¿tenemos que volver a comer del Árbol del Conocimiento para recobrar el estado de inocencia? Sin duda, respondió; ése es el último capítulo de la historia del mundo» (36). Hélène Cixous explica a través de una de las imágenes que aparece en el texto, la del espejo cóncavo, lo que Kleist propone: en un espejo cóncavo, hay un momento en el que, si el objeto se aleja lo suficiente, desaparece y vuelve a aparecer, pero invertido; así sucede con el ser humano: tiene que alejarse lo suficiente para que en un momento se pierda de vista y la culpa se convierta en inocencia (Cixous, 1991, 31). Cixous se fija especialmente en ese instante en que la imagen se desvanece, al que ella llama indiferencia: en ese momento no hay ni inocencia ni culpa, y es el momento de la marioneta, la indiferente por antonomasia (31)¹²². Es, pues, importante que Hoffmann haga de Drosselmeier, así sea de pasada, una marioneta, porque el personaje se nos aparece en ese ínfimo momento en el que se suspenden —en todos los sentidos de la palabra— las oposiciones que mueven los mecanismos del texto. Drosselmeier se comporta, fugazmente, como una marioneta, ese objeto que está suspendido en el momento de gracia: ni inocente ni culpable. Al mismo tiempo, Kleist advierte que, para que la marioneta se mueva con gracia, el marionetista debe ubicarse en el centro de gravedad de esta, es decir, bailar (29-30). Los movimientos que la inercia produce en la

¹²² Y es también el momento de la gracia: aquello que se recibe sin haber sido pedido. Kleist dice que la marioneta tiene la gracia.

marioneta dependen de que el marionetista encuentre el centro de gravedad de esta y se ubique en él: hay una cercanía extrema entre marionetista y marioneta, pero también una distancia enorme entre el baile del primero y la inercia de la segunda. Sobre cercanías y distancias imposibles, sobre la pertinaz identificación y diferencia entre creador y obra escribió Hoffmann en todos sus textos.

Pero dejemos a las marionetas en su fugaz suspensión y concentrémonos en ese supuesto centro alrededor del cual gravita todo el relato: «El cuento de la nuez dura», que cuenta los orígenes del Cascanueces. Es como si el narrador porfiara en su intento por hacer de «El cuento» la nuez, el núcleo, de la narración. Y el núcleo del núcleo, el fruto de la nuez que es el cuento, es la mágica nuez Krakatuk (la repetición de la consonante oclusiva evoca el sonido que se hace al mascar), el antídoto contra la maldición que le echó la reina Ratonilda (*Mauserinks*) a la princesa Pirlipat. Drosselmeier —que es personaje del cuento, pero que dice, al narrarlo, que el Drosselmeier del cuento y él sólo comparten el nombre (Hoffmann, 2014, 814)— y el astrólogo de la corte emprenden un largo viaje a oriente para hallar la nuez, pero, en un giro irónico muy hoffmanniano, la encuentran en Núremberg, la ciudad natal de Drosselmeier, en la casa de un primo suyo que es fabricante de muñecas y dorador (824). En la cáscara de la nuez Krakatuk está grabado su nombre en caracteres chinos (825). A través de esta mención, Hoffmann parodia a sus predecesores románticos: los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel vieron en la India la cuna de la humanidad y de las artes, y exaltaron el sánscrito como la lengua original de la poesía (Willson 1964, 199-200). Los alemanes voltearon a ver a la India, y no a la China, porque, debido al imperialismo británico, sus textos y su cultura eran más conocidos en Europa. Pero Hoffmann también se está parodiando a sí mismo, pues él había reproducido ese mismo orientalismo. Por ejemplo, en «El caldero de oro», el estudiante Anselmo, quien trabaja como amanuense del archivero Lindhorst, tiene que copiar un manuscrito del *Bhagavad-gita*, y los signos sánscritos emulan literalmente la naturaleza:

Anselmo se asombró de los signos extrañamente imbricados y, al ver la multitud de puntitos, rayas, rasgos y volutas que parecían representar unas veces plantas, otras musgos, otras figuras de animales, estuvo a punto de perder el valor necesario para copiarlo con precisión. (2014, 253)

De lo que Hoffmann se está burlando al hacer que haya caracteres chinos (hay un desplazamiento hacia un oriente más lejano) grabados en la nuez dura es de la idea

romántica de que la lengua «oriental» —generalmente el sánscrito— es una figuración del lenguaje de la naturaleza y, en consecuencia, de que en ella se les revelan a los hombres verdades que las lenguas occidentales han perdido. Existe una relación entre esa verdad que supuestamente está cifrada en los caracteres «orientales», el lugar de «El cuento de la nuez dura» en «El Cascanueces» y el papel de la nuez Krakatuk dentro de «El cuento»: todos podrían ser considerados como el centro, el núcleo que muestra el significado último o que resuelve el conflicto planteado. Pero la nuez Krakatuk no pone punto final al conflicto de «El cuento», sino que lo prolonga: cuando el joven Drosselmeier, sobrino del Consejero Jurídico, rompe la nuez para la princesa Pirlipat y esta la come, la maldición se transfiere a él, quien se convierte en un cascanueces. Y «El cuento de la nuez dura» no nos descubre la verdad de «El Cascanueces y el rey de los ratones», pues, para empezar, Drosselmeier dice que él y el personaje del cuento que lleva su nombre no son el mismo: ese desdoblamiento de narrador y personaje desdice de la unidad y la centralidad que la idea de núcleo comporta. De este modo, el cuento rehúsa exponer un núcleo o un centro, el fruto de la nuez. Hoffmann no incita al lector a encontrar un centro y una verdad, sino, más bien, a que haga como Drosselmeier: a que desmonte y vuelva a unir las partes del cuento, rescribiéndolo infinitamente.

Ya por fuera de «El cuento de la nuez dura», el Cascanueces logra vencer al rey de los ratones con un sable de juguete que le da Marie, que a su vez lo toma prestado de su hermano Fritz. Invito a la lectora a que acompañemos a Marie al viaje que hace con el Cascanueces, después de su triunfo, al Reino de las muñecas, en donde de seguro hallaremos gran deleite. Demorémonos primero en lo que nos permite llegar a ese lugar, pues no carece de significado:

[El Cascanueces] comenzó a caminar. Marie lo siguió hasta que se detuvo ante el enorme armario ropero del pasillo. Con gran asombro, Marie constató que sus puertas, siempre cerradas con llave, estaban ahora abiertas, y dejaban ver claramente el abrigo de viaje, de piel de zorro, de su padre, que colgaba en primera fila. El Cascanueces trepó con gran habilidad por la moldura y los adornos hasta que pudo agarrar la gran borla que, sujeta de un grueso cordón, colgaba en la espalda del abrigo. Al tirar el Cascanueces de la borla, una preciosa escalerilla de madera de cedro se desenrolló a lo largo de la manga. [...] Apenas [Marie] había alcanzado el alto de la manga y asomado por el cuello, cuando una luz cegó sus ojos. (843)

Que Marie llegue al Reino de las muñecas a través de una escalera que roza todo el tiempo el abrigo de su padre, que además está colgado en un armario antes prohibido, no es casualidad. El padre de los niños es una figura prácticamente ausente a lo largo

del cuento (la madre tiene más protagonismo), pero aparece, metonímicamente, en este punto de la narración. El Reino de las muñecas, ese paraíso infantil de golosinas y juguetes, estará signado, entonces, por la figura del padre, que, en una sociedad patriarcal, es la figura de autoridad por antonomasia. Tal vez el padre se interponía entre la niña y la experiencia placentera que ese fantástico país representa para ella. Pero la escalera misma es importante. En una de las conversaciones del marco narrativo que contiene a «El Cascanueces y el rey de los ratones», Theodor, uno de los miembros de la Hermandad de San Serapión, dice:

Pienso que la base de la escalera celestial, por la que se pretende ascender hasta las regiones más encumbradas, debe permanecer bien firme en la vida¹²³, de modo que pueda subir cualquiera que lo desee. A medida que vaya ascendiendo, cada vez más alto, internándose en un fantástico y mágico reino, iré creyendo [*wird er glauben*] que ese reino pertenece íntimamente a su propia vida y que incluso es la parte más admirable y maravillosa [*wunderbar*]¹²⁴ de ella. (1165)

Este pasaje ha sido leído como la expresión de una poética domesticadora —y que anuncia la estética *Biedermeier*—, según la cual hay entre la vida burguesa y el mundo de la imaginación una feliz continuidad (Robertson, 1992, ix). Pero lo que esta interpretación pasa por alto es que Hoffmann, a través de Theodor, acentúa una condición para que se pueda pasar de una región a la otra, de la vida cotidiana al país de la *Phantasie* («imaginación»): es necesario querer (*wollen*) ascender. Este deseo, que provoca el ascenso, llama a la creencia o la fe (*Glaube*), sin la cual aquel que quiere llegar a ese mágico reino no podrá creer que su vida es una prolongación de este. Lo que Hoffmann quiere decir, entonces, es que la relación entre ambos mundos —que, en el pasaje, no se vuelven indistinguibles el uno del otro— la crea el yo con su deseo y su fe, que son la escalera misma por la que sube. Este borrado de los límites entre lo interior y lo exterior, entre la acción (consciente o inconsciente) del sujeto y lo que pasa en la realidad externa, es, de por sí, ajena al *Biedermeier*, que supeditó la imaginación a la rotunda realidad de la vida burguesa: la primera era aceptable en tanto no alterara ni amenazara de ninguna forma a la segunda.

Ahora que hemos subido por la escalera detrás de Marie y del Cascanueces, demos un corto paseo por el Reino de las muñecas. Como ha señalado Sarah Hardstaff, esta tierra fantástica es una descendiente del País de Cucaña, donde, según la leyenda

¹²³ Cambié la traducción de Julio Sierra, pues lo que él traduce aquí como «tierra» es en el texto alemán *Leben* (Hoffmann, 1963, 113).

¹²⁴ 113. Sierra traduce «esplendorosa».

medieval y renacentista, corrían ríos de leche y había montañas de comida (Hardstaff, 41). Pero a diferencia del País de Cucaña, en el reino que crea Hoffmann todo está hecho de dulce, lo que recuerda más bien la casa de mazapán de «Hansel y Gretel» (y esto debería alertar al lector). Según Hardstaff, en el País de Cucaña se combinaba la fantasía de nunca volver a pasar hambre (como la que pasaban las clases populares en esas épocas —y en todas las épocas—) con la fantasía de no volver a trabajar (41). Es entendible, entonces, que la naciente moral protestante condenara esta leyenda como una manifestación de los vicios de la gula y la pereza. Pero en el Reino de las muñecas de Hoffmann no sólo hay trabajo, sino que hay trabajos forzados:

Doce pequeños y encantadores negritos con gorritas y delantalillos tejidos con brillantes plumas de colibrí saltaron a la orilla y, deslizándose con suavidad sobre las olas, llevaron primero a Marie y luego al Cascanueces hasta el carro de conchas que, al punto, comenzó a cruzar el lago. (Hoffmann, 2014, 846-847)

Todo ese mundo de juguetes y golosinas está atravesado por la economía esclavista y por las fantasías orientalistas de los europeos —hay unos monos tocando «música de jenízaros» (843), se menciona que en la capital del reino, Burgo del Confite (*Konfektburg*), viven el Gran Jefe Turco y el Gran Mogol con sus setecientos esclavos (849)—, como si Hoffmann no quisiera que su lector se olvidara (o como si él mismo no pudiera olvidarse) de que la caña de azúcar con la que se preparaban todas esas delicias provenía de las plantaciones de la esclavocracia en las Indias occidentales. Pero el Reino de las muñecas tiene otro aspecto ominoso, como apunta Hardstaff: ni Marie ni nadie más come nunca ninguna de las golosinas, y, de hecho, en el relato, con excepción del rey y de la princesa Pirlipat de «El cuento de la nuez dura», nadie come nada (Hardstaff, 45). Es como si las golosinas se hubieran convertido en una pura mercancía, un puro objeto de exhibición, perdiendo por completo su valor de uso. A diferencia de lo que sucede en «El cuento», en el que hay una coincidencia entre el lenguaje y sus actos y la acción de comer (la nuez Krakatuk tiene grabado su nombre en caracteres chinos y, al comérsela, la princesa Pirlipat se deshace de su maldición, o, más bien, se la transfiere al sobrino de Drosselmeier), en el resto del cuento hay una especie de antagonismo entre hablar, decir, relatar y comer. En «El Cascanueces» se satisface el

deseo de proferir, de echar afuera palabras y series de palabras, pero se impide el ingerir, el introducir dentro de uno el objeto extraño: el alimento¹²⁵.

Marie encuentra algo más en el Reino de las muñecas. Cuando la niña va navegando por el Lago de Rosas, en el carro de conchas que guían los niños negros, el narrador nos dice:

[Marie] observaba las aromáticas olas rosas desde cada una de las cuales le sonreía un gracioso rostro de muchacha [*Mädchenantlitz*]¹²⁶.

—¡Ay! —exclamó alegre, dando una palmada—. ¡Mire usted, querido señor Drosselmeier! ¡Ahí abajo está la preciosa princesa Pirlipat, me está sonriendo con tanta dulzura...! ¡Ay, venga, mire usted, querido señor Drosselmeier!

Pero el Cascanueces suspiró, casi lamentándose, y dijo:

—¡Oh, excelente *demoiselle* Stahlbaum, esa no es la princesa Pirlipat! Sois vos, solo vos. ¡Es solo vuestro propio y dulce rostro el que sonrío con tanta dulzura desde cada ola rosada!

Al oír esto Marie se retiró con rapidez y cerró con fuerza los ojos, avergonzada. (2014, 848)

Maria Tatar interpreta este pasaje como el fin del estado dividido de la niña: ya no hay diferencia entre la buena niña burguesa y la problemática niña imaginativa (Tatar, 2020, 30). Leo el fragmento de forma opuesta: verse reflejada en el agua no es sólo, para Marie, una experiencia de identificación sino, sobre todo, una experiencia de desdoblamiento. La niña se da cuenta de que ella y la princesa Pirlipat son una misma (o al menos eso le parece en ese momento), es decir, de que en ella hay varias: Marie y Pirlipat, la tierna hija del Consejero Médico y la caprichosa princesa que rechaza al Cascanueces por feo y deforme. Si la niña siente vergüenza, es porque ser Pirlipat revela el carácter erótico de su fijación con el Cascanueces: Pirlipat es la joven prometida del sobrino de Drosselmeier. A diferencia de la Marie de «Los elfos», quien se olvida del paso del tiempo durante su estancia en el país de los elfos, la niña de «El Cascanueces» ve, en este reino de placeres infantiles, aquello a lo que el crecimiento la conduce: convertirse en una joven mujer. Marie, a diferencia de su homónima de «Los elfos», no siente aflicción, sólo vergüenza. En realidad, la imagen del agua como espejo continúa otra serie de motivos que ya han aparecido en el cuento. Cuando Marie aún no se ha

¹²⁵ Esta relación entre narración infantil, hablar y comer anticipa el argumento de *Alicia en el País de las Maravillas*, con los alimentos que le exigen a Alicia, a través de sus etiquetas, que se los coma o los beba.

¹²⁶ Hoffmann, 1963, 307.

enterado de que el Cascanueces tiene vida, lo guarda en un «gran armario de cristal [hoher Glasschrank]¹²⁷» (788), que tiene “cristales claros como el cielo [himmelhelle Scheiben]¹²⁸» (788). La enfermedad de Marie, durante la cual la visita el padrino Drosselmeier y le narra «El cuento de la nuez dura», se produce porque, la noche del primer enfrentamiento entre el Cascanueces y los ratones, la niña rompe asustada «uno de los cristales del armario [eine Glasscheibe des Schranks]¹²⁹» (803) que se le clava en el brazo y la hace perder el sentido¹³⁰. Hoffmann sugiere que los cristales del armario no sólo son translúcidos sino también reflejantes. Lo que la niña ve dentro del armario es también lo que mora en su imaginación: al ver la interacción entre el Cascanueces y los demás juguetes, Marie se está viendo a sí misma. El desdoblamiento de Marie y la imposibilidad —o quizá la inutilidad— de decidir si algo sucede en la interior de la mente o en el mundo exterior tienen que ver con «el dualismo crónico», la enfermedad visual e imaginativa con la que Celionati, el artista charlatán de *La princesa Brambilla*, diagnostica a Giglio Fava, el protagonista del cuento, y que consiste en el descubrimiento interminable de dobles: en cada persona y en cada realidad vive un otro, que es el opuesto, el extranjero, de esa persona o de ese mundo (Hoffmann, 2020, 196).

En el marco narrativo de *Los hermanos de San Serapión*, Hoffmann presenta los cuentos «El Cascanueces y el rey de los ratones» y «El niño desconocido» como dobles el uno del otro, o como hermanos. Lothar, el personaje que narra ambos, dice que «El niño desconocido» es la versión «más infantil» del cuento (*Märchen*¹³¹) «El Cascanueces» (2014, 1053). Dejé indicios más arriba, en la parte dedicada a «Los elfos», de lo que será mi lectura de este cuento. El tema del niño ajeno, *Das fremde Kind*, es la extrañeza o la ajenidad del niño, aquello de los niños que, ante nuestros ojos de adultos, se resiste al análisis y a la comprensión. Ha llegado el momento de introducir un concepto, o la descripción de una vivencia, que hizo célebre Sigmund Freud, quien nos dio tanto para entender —y, por supuesto, para no entender— a los niños. Me refiero a lo que traducen variamente (y pobremente) como siniestro u ominoso: lo *unheimlich*. Optaré por nombrar ese concepto como «inquietante» o

¹²⁷ 260.

¹²⁸ 260.

¹²⁹ 272.

¹³⁰ En su cuento «La reina de las nieves», Hans Christian Andersen hace una fugaz referencia a este pasaje de Hoffmann: al principio del cuento, el fragmento de un espejo mágico, que un trol diabólico había creado para mostrar sólo los aspectos feos y desagradables del mundo, se le clava en el ojo a Kay, uno de los niños que protagoniza el cuento (Andersen, 2009, 275-276). A diferencia de Hoffmann, Andersen decide que el cristal se le clave al niño en el ojo, el órgano mismo de la visión.

¹³¹ Hoffmann, 1963, 592.

«extraño, ajeno», siguiendo, más bien, la traducción que hicieron los franceses del término. Sucintamente, lo inquietante es la vivencia que se tiene al descubrir que lo desconocido irrumpe en medio de lo conocido, que lo que siempre nos había parecido familiar e íntimo es ajeno (Freud, 1992a, 224). Al principio de su ensayo, Freud procede de un modo notable: repasa en muchos diccionarios los sentidos de las palabras *heimlich* y *unheimlich*. El vocablo *heimlich* suele significar «íntimo, conocido» y es contiguo a *heimisch*: «doméstico», «hogareño» (220). Pero *heimlich* también puede significar «clandestino», «oculto», «secreto», como cuando el narrador de «Hansel y Gretel» dice, como conté en la introducción, que la madre de los niños estaba enojada *en secreto: heimlich* (223). Hay, pues, al menos un caso en el que los significados de *unheimlich* y *heimlich* coinciden. Freud sintetiza lo que quiere decir por «inquietante» usando un pasaje que encuentra en Schelling: «se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz» (Schelling en Freud, 224). Así, dentro de la teoría psicoanalítica desarrollada por Freud, lo «inquietante» es lo que le revela al sujeto que aquello que le era lo más familiar y conocido había sido, desde siempre, extraño y desconocido. Como apunta Cixous, el ensayo de Freud muestra, en realidad, dos tipos de experiencias *unheimlich*: por un lado, aquello que es lo escondido entre lo familiar, esto es, lo que habiendo sido familiar se revela como inquietante, para, finalmente y gracias a la revelación, volver a ser familiar; por otro lado, está lo escondido extraño, aquello que resiste la reapropiación por el ámbito de lo conocido y lo abierto (1984, 50-51)¹³². Si la cita de Schelling es importante para Freud, es porque dice dos cosas: por un lado, porque reafirma la interdicción («lo que *estando destinado*¹³³ a permanecer en el secreto»), que también se refiere tácitamente a la parte del cuerpo que debe ocultarse: los genitales; y, por otro lado, porque proclama que lo oculto puede salir a la luz, puede ser definitivamente captado por la razón y la consciencia (51). Pero el texto de Hoffmann acentúa la extrañeza de lo extraño, es decir, la extrañeza del niño, se resiste incesantemente a quedar circunscrito a la tranquilizadora lógica de la razón totalizante.

«El niño desconocido» trata de un espíritu benigno que un par de niños, Félix y Christlieb, conocen en el bosque que circunda su casa. En el cuento, el primer sentido

¹³² En últimas, el primer tipo de experiencia *unheimlich* es, desde luego, una ficción analítica, algo que Freud necesita en su texto para no hacer tambalear todo el edificio de la teoría y la práctica psicoanalíticas.

¹³³ Las cursivas son mías.

de «desconocido», *fremd*, es positivo: el adjetivo denota la novedad de su presencia y el hecho de que nunca les da su nombre a los hermanos. Pero la presencia del niño desconocido está precedida y sucedida por la irrupción de otros *Fremde*. Al principio del cuento, los niños von Brakel y sus padres reciben la visita del primo del padre, un ciudadano rico y pedante, su esposa y sus dos hijos, Adelgunde y Hermann. Los niños son tan engreídos e insípidos como sus padres, y Christlieb y Félix tratan de evitarlos:

—Ahora van a partir la tarta —murmuró Félix a su hermana al oído.

—¡Sí, sí! —respondió esta llena de alegría.

—Y luego nos vamos de aquí, corriendo al bosque —continuó Félix.

—Sin preocuparnos de esos tontos desconocidos [*fremden blöden Dinger*]¹³⁴ —añadió Christlieb. (2014, 1058)

De modo que los primeros «niños desconocidos» no son espíritus de la poesía y de la ingenuidad infantil, sino creaturas quisquillosas y mimadas que no disfrutaban ni de los dulces ni de jugar en el bosque. Más adelante, cuando Christlieb y Félix están en el bosque con los juguetes que su tío les había regalado, decepcionado porque estos no resisten las correrías silvestres, el niño dice: «—Ya ves —dijo Félix— qué cosas [*Dinger*] más tontas nos han traído esos niños desconocidos [*fremden Kinder*]¹³⁵» (1064). Dos veces les dicen los niños «extraños», «desconocidos» a Adelgunde y Hermann. Aunque al principio del cuento la mezquindad y la rigidez de la familia del primo de Thaddäus von Brakel parezca trivial, la verdad es que son ellos, su amor «a las ciencias» (una referencia a la Ilustración) y el instructor que les envían a Félix y a Christlieb los que desencadenan la súbita desgracia del final. Y es precisamente este instructor, o mejor, su identidad de pérfido enemigo de la reina de las hadas, madre del niño desconocido, el que también recibe el adjetivo de «extraño». Es el propio niño desconocido quien, al explicarles a los niños von Brakel por qué no puede llevarlos a su reino, llama así a Pepser:

Hace mucho tiempo se presentó en nuestro reino un espíritu forastero [*fremder Geist*]¹³⁶, llamado Pepasilio, que afirmó ser un gran sabio que sabía más y realizaba hazañas mayores que los demás. Mi madre lo aceptó entre sus ministros; pero pronto empezó a

¹³⁴ Hoffmann, 1963, 598. Al llamarlos *Dinge*, que también puede significar algo así como «niñito» (como cuando en inglés se dice que alguien es *a poor thing* o *a sweet little thing*, sólo que la palabra alemana denota más condescendencia), Christlieb anticipa lo que va a suceder en el cuento con los juguetes, verdaderas cosas extrañas.

¹³⁵ 606.

¹³⁶ 621.

desarrollarse su incansable maldad [...] Cuando al fin declaró que no reconocía a mi madre como reina, sino que el poder le correspondía exclusivamente a él, se convirtió en una mosca enorme con ojos centelleantes y una trompa puntiaguda y se acercó al trono de mi madre. Ella y todos los demás se dieron cuenta de que el malvado enemigo no era otro que el sombrío y hosco Pepser, rey de los gnomos. (1075)

El relato del niño desconocido —y el cuento «El niño desconocido»— es un desconcertante e irónico juego de cajas chinas. Cada vez que creemos saber lo que «desconocido» o «extraño» significa, aparece, bajo este sentido, otro que nos hace dudar y perdernos otra vez. Al cuento llega cada vez un nuevo extranjero que nos hace abrir las puertas y empezar la labor interpretativa de nuevo. El cuento que les cuenta a Christlieb y Félix el niño desconocido contradice la propia naturaleza del niño. La oposición que, supuestamente, sustenta la narración es entre el niño desconocido, que representa la ingenuidad infantil y la Naturaleza como país de la infancia, y el mundo de Cyprianus von Brakel y los suyos, que representa el artificio y la deformadora educación ilustrada. Pero lo que el niño cuenta es claramente una parodia de varias de las obras de Hoffmann, entre otras, de la *nouvelle* titulada *Pequeño Zaches, apodado Cinabrio*. La extrañeza del niño también es convertirse, de repente, en otro doble del autor. Pero además, como ha señalado Cixous, las parodias de Hoffmann parodian obras —propias o ajenas— que a su vez son parodias de otras obras, y así *ad infinitum* (1974, 48). Lo que crea esta técnica es el jubiloso sinfín de la lectura, pero también el abismo en el que podemos caer.

El niño desconocido les muestra a Félix y Christlieb que pueden jugar con las flores y con el viento (incluso los lleva a volar) en lugar de entretenerse con los odiosos juguetes que el tío Cyprianus les ha llevado. Aun antes los niños, aburridos con los juguetes que no les servían en el bosque, los habían abandonado. Después de la llegada del Magister Tinte (la cara humana de Pepser, el rey de los gnomos), de su pedagogía absurda y desfiguradora y de que Thaddäus, percibiendo que había algo mal con él, lo haya ahuyentado, los niños viven una escena de terror con los juguetes:

Empezaron a correr, pero, sin saber ellos mismos cómo, en lugar de salir del bosque fueron adentrándose sin cesar en él. Cada vez estaba más cerca y más oscuro; comenzaron a caer gruesas gotas de lluvia y rayos que silbaban por todas partes.

[...]

—¡Niños tontos...[*Dumme Dinger*]¹³⁷! ¡Gente simple...! ¡Nos habéis despreciado...!
¡No sabías qué hacer con nosotros! ¡Ahora podéis seguir ahí sentados sin un solo juguete,
niños simplones [*ihr einfältigen Dinger*]¹³⁸!

Félix se volvió; lo inquietó mucho [*es wurde ihm ganz unheimlich zumute*]¹³⁹ ver al cazador y al hombrecillo del arpa levantándose de entre las zarzas donde él los había arrojado. Los miraban de hito en hito con sus ojos sin vida y batían sus pequeñas manitas sin parar. (1084)

El inicio del fragmento recuerda motivos de los cuentos de hadas. Los niños se adentran en el bosque pensando que están saliendo de él. En el cuento, el bosque no hacía parte, supuestamente, del campo semántico de lo *unheimlich*, pues aparecía bajo la figura titular del niño desconocido. En un giro típicamente hoffmanniano, el bosque, contra toda tradición emblema de lo familiar y lo cercano, se hace extraño e inquietante. Los terribles juguetes, como muertos redivivos (se mencionan sus «ojos sin vida»), acosan a los niños y usan las mismas palabras de desprecio que Félix y Christlieb les habían dirigido a sus primos. La inversión es realmente perturbadora: los juguetes les dicen —cuando todos sabemos que los objetos no hablan— a los niños *Dinger*, «cosas». Como los ópticos y otros científicos de la obra de Hoffmann, los juguetes son, al menos en principio, representantes de la Ilustración —o de las «Ciencias» (1060)—. La paradoja está, desde luego, en que los juguetes y otras invenciones encienden temores atávicos y confirman, sin querer, lo que los románticos vieron en la realidad: que en ella hay lóbregas potencias y entidades ocultas.

En el cuento, los juguetes producen miedo por otra razón. Giorgio Agamben ha mostrado cómo el juguete es lo que ha sido «una vez, ya no más» parte del rito —el juego es el sucedáneo del mito— o de la esfera del uso: el juguete es lo que, diacrónicamente, fue una vez objeto ritual (por ejemplo, la pelota, que se usaba en rituales en los que se ponía en escena una competencia cósmica), o, sincrónicamente, lo que a través de la miniaturización se ha separado del mundo del uso (por ejemplo, un camión en miniatura ya no es un medio de transporte sino un juguete). Lo que Agamben descubre es que los juguetes conservan la historicidad del objeto, pero no a modo de archivo o de monumento, sino exponiendo lo que va del «una vez» al «ya no más» (Agamben, 102-103). En el juguete se muestra la articulación —o la distancia— entre el

¹³⁷ 1963, 635. En este pasaje he tenido que intervenir la traducción de Celia y Rafael Lupiani para que refleje más fielmente lo que dice el original. Aquí los Lupiani habían traducido «Estúpidos».

¹³⁸ 635. En la traducción de Celia y Rafael Lupiani: «bobos».

¹³⁹ 635. Los Lupiani traducen: «le entró miedo al».

pasado y el presente. En «El niño desconocido», se han contrapuesto los juguetes, que encarnan la aplicación de las ciencias positivas y de su técnica, a lo que crece y vive en el bosque. Según el cuento, lo que produce pavor de los juguetes es que exponen esa desarticulación del tiempo, ese espacio abierto entre el pasado y el presente: esa historicidad amenaza la imagen de pura continuidad que el bosque y todo lo que crece en él conforman. En «El Cascanueces y el rey de los ratones», Marie siente miedo ante el reloj, ese otro emblema del pensamiento mecanicista de la Ilustración. Ambos cuentos señalan que el rechazo de los románticos a la Ilustración —que Hoffmann reproduce y, al tiempo, parodia— acaso proceda de un temor a la historia, a la historicidad misma.

En el cuento aparece otro asunto al que también podríamos darle el nombre de juego. Arriba, cuando hablé del *Wilhelm Meister*, mostré cómo la infancia es también el momento de la vida humana en el que las características que definen la diferencia sexual no se han estabilizado aún. «El niño desconocido»¹⁴⁰ aborda este asunto. Como espíritu de la infancia, el niño extraño es también una niña. Su carácter anfíbio es expresado así por el narrador:

Christlieb afirmaba que el niño llevaba un maravilloso vestido, digno y brillante, de pétalos rosa; Félix, por el contrario, afirmaba que el vestido del niño relucía en un radiante verde dorado como las hojas primaverales a la luz del sol.

[...]

—Ay, Félix —lo interrumpió Christlieb—, ¿cómo puedes decir que esa pequeña y querida niña va a ser un cazador? Es posible que también entienda de caza, pero con toda seguridad sabe mucho más de las cosas del hogar; si no, no hubiera vestido tan bien a las muñecas y no hubiese preparado unos platos tan bonitos.

Así pues, Félix creía que el niño desconocido era un chico, y Christlieb, por el contrario, afirmaba que era una chica, y en eso no se ponían de acuerdo. (2014, 1069)

El pasaje refuta y a la vez reafirma varios aspectos del cuento, y también rescribe, en cierta forma, partes de «El Cascanueces». Hoffmann ratifica los estereotipos de género: a Christlieb le interesan las muñecas, los vestidos y las labores domésticas, a Félix, la caza y la aventura. Los niños de «El Cascanueces» también correspondían a estos prejuicios, de una forma quizá más burda: si Fritz no es el niño visionario del

¹⁴⁰ Los Lupiani traducen «El niño desconocido» cuando habrían podido traducir «La niña desconocida», pues la palabra alemana *Kind* es de género gramatical neutro, que no existe en español. Téngase en cuenta, sin embargo, que el género gramatical y el género como categoría social son dos cosas diferentes.

cuento, es porque le falta la ternura, asociada a lo femenino, que le permita ver más allá de la fealdad del muñeco. Pero el fragmento que acabo de citar también pone en duda estos estereotipos: si en el niño desconocido o la niña desconocida, que es el espíritu de la infancia, de su esencia, conviven ambas «naturalezas», ¿no significa esto que cada niño y cada niña tiene también un carácter andrógino? La extrañeza de los niños, de las niñas pone a tambalear todas las categorías que han ordenado y segmentado el mundo, incluida aquella que los ubica, en el preciso momento del nacimiento, en uno o en otro lugar, del género como lugar.

En «El niño desconocido», Hoffmann también se ocupa de otro tema muy romántico: el de la tierra natal (*Heimat*). La palabra *Heimat* suele traducirse equívocamente como «patria», a pesar de que el término alemán no se refiere a la heredad del padre, ni tiene nada que ver con el padre, de hecho (existe una palabra en alemán para patria: *Vaterland*). *Heimat* viene de *Heim*, y, por ende, también se enlaza, de forma menos evidente, con la cadena significativa que pasa por *Geheimnis* («secreto»), *unheimlich* («inquietante», «extraño») y *heimlich* («hogareño», «oculto»). Como he mostrado a lo largo de esta investigación, según los románticos, la infancia es la tierra natal, el lugar original del ser humano. Cuando los románticos alemanes dicen que buscan incansables su *Heimat*, a menudo quieren decir ora que añoran regresar al terruño familiar, al pequeño principado en el que nacieron (no están hablando de un Estado-nación), ora que quieren volver a visitar la propia infancia, verdadera cuna de la imaginación y de la personalidad. Por ello es interesante que uno de los apartados de «El niño desconocido» se llame «De la tierra natal [*Heimat*] del niño desconocido». Ante el pedido de Christlieb y Félix de que los lleve a su país natal, el niño les responde:

—Ay, queridos niños, ¿por qué me preguntáis por mi tierra natal¹⁴¹? ¿No es suficiente que venga todos los días a veros y a jugar con vosotros...? Podría deciros que mi casa está allá, detrás de las montañas azules que parecen nubes de niebla, rizadas y cortadas, pero si quisierais caminar durante días y días sin cesar, hasta que estuviérais en lo alto de las montañas, entonces veríais otras montañas igual de lejos, detrás de las cuales tendríais que buscar mi tierra natal, y cuando las hubiérais alcanzado volveríais a ver otras más, y así ocurriría una y otra vez y jamás llegaríais a mi tierra natal. (1072)

Como en «Los elfos» de Tieck, ser niño no es garantía de vivir en el país de los niños. Como la Mignon de Goethe, los niños del cuento, a pesar de ser niños, añoran la

¹⁴¹ Modifiqué la traducción de los Lupiani, que traducen *Heimat* como «patria».

infancia, como si ya estuvieran fuera de ella. Incluso el niño desconocido, el espíritu que representa la infancia, está lejos de su país y, por culpa del Pepsen, no puede volver a él. Al hacer de la infancia un país inalcanzable aun para los niños, Hoffmann enseña la distancia que lo separa a él y a todo adulto de ese lugar, y nos recuerda algo: que el interés por la infancia sólo puede despertarse en aquel que ya no es niño, en aquel que es ya un extranjero. Es como si Hoffmann no pudiera concebir qué es ser plenamente niño, qué es vivir *en* el país de la infancia. El escritor, como Félix y Christlieb, sólo puede vislumbrar un horizonte que lo invita a ir más allá, sin llegar nunca a la añorada tierra natal. Pero el fragmento también puede leerse de otro modo: acaso la infancia no sea ese país de la plenitud y la felicidad perfecta y en ella también haya lugar para la carencia y para la pérdida.

Como en las otras obras de Hoffmann, los nombres son pistas que el autor le deja al lector para que las siga. En el caso de Magister Tinte, la encarnación terrenal de Pepsen, la pista está a la vista. Si el profesor es el representante de la perniciosa educación ilustrada (no olvidemos que son Cyprianus y su esposa, adoradores de «las Ciencias», los que lo envían), *Tinte* se refiere a la tinta de los libros, que mancha la pura inocencia de la infancia¹⁴². Hemos regresado a la condena de la escritura, como representante del saber, que tuvo en Rousseau un gran exponente y que algunos románticos (aparentemente) reprodujeron. Sin embargo, es otra de las ironías de Hoffmann: dentro de un texto escrito se asocia un instrumento de la escritura, la tinta, con la degeneración que engendra la Ilustración. Podemos imaginar la sonrisa que esbozó Hoffmann al escribir este detalle del cuento.

Es curioso que Lothar diga que «El niño desconocido» es más infantil que «El Cascanueces», pues en sus últimas páginas hay un suceso funesto. Después de la hilarante escena en que el padre de los niños ahuyenta a Magister Tinte con un matamoscas, Thaddäus empieza a sentirse enfermo. Un día invita a sus hijos a dar un paseo por el bosque y les cuenta que se han despertado en él los recuerdos de la infancia. Ha recordado que cuando era niño, mientras jugaba en el bosque, acostumbraba a visitarlo el niño desconocido, que le mostró las maravillas y el brillo de la infancia (1086-1087). Poco después muere. El señor von Brakel explícitamente les atribuye su mal a los recuerdos reprimidos que han emergido:

¹⁴² Hoffmann también le da ese nombre porque cuando Magister Tinte se muestra como Pepsen tiene forma de una mosca gigante, un insecto negro como la tinta.

Pero desde hace unos días recuerdo mi juventud con tanta viveza como hacía muchos años no era capaz de hacer. Y entonces me ha venido a la mente el dulce niño mágico, brillando magníficamente, como vosotros lo habéis visto, y la misma añoranza [*Sehnsucht*¹⁴³] que se ha apoderado de vosotros llena también mi pecho. ¡Pero a mí me va a desgarrar el corazón...! Siento que es la última vez que estaré aquí sentado, bajo estos arbustos y flores. (1087)

Hoffmann muestra que la añoranza, ese mal romántico, puede de veras matar. En el apartado dedicado a Tieck mostré cómo el autor nos invita, a través de sus cuentos, a entrar en el juego de la memoria y del olvido. En contraste, Hoffmann nos habla aquí de los peligros de la memoria. El echar la vista atrás puede paralizar al sujeto y aniquilarlo: la aparición del recuerdo —incluso si es jubiloso— puede significar la desaparición efectiva del presente, es decir, la muerte. Hoffmann les escribe a los niños de su amigo —y Lothar, a los de su amigo en la ficción— un cuento en el que habla de los peligros de recordar demasiado la infancia, sobre todo su esplendor; es como si les escribiera a los niños y a aquellos que los niños contienen: sus yoes del futuro. Aunque el cuento termina felizmente, después de que el niño desconocido, que los había dejado de visitar, se les aparezca por última vez a Christlieb y Félix, los consuele y les augure felicidad futura (augurio que se cumple), en el último párrafo, Hoffmann dice algo que no puedo eludir: los hermanos no vuelven a ver al niño desconocido en la vigilia, pero él siguió mostrándoseles en «dulces sueños [*süßen Träumen*¹⁴⁴]» (1088). El recuerdo en la vida consciente puede matar, pero el sueño, ese vigía nocturno del cual escribió Freud, no. A través de los sueños la extrañeza de la infancia nos visita cada noche.

Escribí este ensayo con el propósito de observar cómo se escribió sobre la infancia en el *Märchen* (un género que se creó para ser transmitido a los niños)¹⁴⁵ y en sus variantes. Como vimos a través del ejemplo de los Grimm, los románticos les dieron un lugar a los niños que no habían tenido antes, se los tomaron en serio y quisieron sondear sus sentimientos y vivencias. Al mismo tiempo, refrendaron prejuicios y estereotipos sobre los niños que la cada vez más poderosa clase burguesa había gestado, y a veces ellos mismos crearon otros. El *Kunstmärchen*, ese género infantil, hijo de

¹⁴³ Hoffmann, 1963, 639.

¹⁴⁴ 641.

¹⁴⁵ Me refiero al cuento de hadas que iniciaron los hermanos Grimm, no al cuento popular en general.

aquel que empezó a redescubrirse a finales del siglo XVIII, les sirvió a los románticos para propósitos muy diversos: para augurar —y tratar de inaugurar— la venida de una edad dorada, como Novalis; para preguntarse sobre la intimidad y la memoria, como Tieck; o para sondear el lado oscuro de la naturaleza y del alma, como Hoffmann. Sin embargo, hay algo que los une a todos: la consciencia de que en la infancia y en el cuento de hadas (un género que viene, supuestamente, de la infancia de la humanidad) hay un saber que es indispensable para el adulto. Como lo confirmó más tarde el psicoanálisis, en la infancia está la clave del carácter y de las decisiones del adulto. Pero como no dejan de recordarnos nuestros autores, la infancia se resiste a la mirada adulta, le muestra una cara desconcertante y difícil de describir.

La relación entre Hoffmann y Tieck —su relación literaria, no biográfica— puede leerse desde sus cuentos. Quiero decir: algunos de los temas que preocuparon a los autores en sus obras nos dan luces sobre la relación entre ambas obras, justamente. Como repetí sin cansancio, la amistad es un problema importante en el romanticismo, en general, y en Tieck, en particular. Tieck escribió sobre la amistad como un vínculo que entraña una extrema cercanía y un desconocimiento radical. Hoffmann fue un continuador de Tieck en los temas y en el género que a veces eligió para escribir (el cuento de hadas artístico). Podemos decir, entonces, que Hoffmann se hizo amigo de Tieck: se aproximó mucho a él, pero la ironía y la parodia preservaron esa extrañeza que la amistad solicita. Al mismo tiempo, ser continuador de alguien implica haber sido su lector. Hoffmann nos muestra, una y otra vez, que todo lector es también autor del autor al que lee. El fluido magnético pasa de uno a otro en un placentero e inquietante intercambio. Hoffmann fue lector y autor de Tieck. Finalmente, si la lectora me permite adoptar momentáneamente el punto de vista psicoanalítico, ser continuador implica ser el hijo, el *Kind*, del predecesor. Hoffmann es consciente de que su obra es hija de la de otros, entre ellos Tieck, y por eso se rebela y se burla, pero también sabe que su obra es como un niño, algo que sigue creciendo, que aún no ha alcanzado —ni quiere realmente alcanzar— su cumplimiento¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Quizá pueda leerse en la predilección romántica por formas como el fragmento un deseo de prolongar la infancia, de no llegar a la culminación, que es la adultez.

Voltear la vista

Conclusiones

Fatígame ahora ver y pensar en qué estuvo el no haber yo estado entera en los buenos deseos que comencé.

Santa Teresa de Jesús

En la primera parte de esta investigación, hablé de Rousseau y de *Las confesiones*. En el primer capítulo, me ocupé, entre otras obras, de *El preludio*, el poema autobiográfico de Wordsworth. En la narración autobiográfica hay, por supuesto, una compulsión por contemplar el pasado, por revisarlo, por darle forma a la maraña de recuerdos y de olvido que constituyen la memoria. Esa fijación con el pasado puede verse, en realidad, como un momento de la imaginación y de la creatividad. Paul de Man dijo, con respecto a Wordsworth y Hölderlin, que hay dos modos o dos etapas de la imaginación: la activa, que es la que se lanza hacia el futuro y hace que el hombre quiera trascender lo que lo constriñe a su propio lugar, y la interpretativa, que es la que aparece con el recogimiento, con la parada, y que a menudo tiene que ver con el fracaso, con la consciencia aguda del límite propio (1984, 58). Es este modo de la imaginación, el interpretativo, el que permite la realización de la obra. De este modo, la obra siempre va acompañada de un recogimiento, de una reconsideración de lo que se ha hecho. Aunque esta investigación no es ni una narración ni autobiográfica —pero quizá todo texto que se ocupe de la infancia lo sea—, y aunque no cometo la arrogancia de compararme a ninguno de los autores de los cuales he escrito, quisiera que la lectora me siguiera en algunas consideraciones retrospectivas que a continuación voy a hacer.

Como dije en la introducción, lo que quise hacer fue leer una constelación de textos escritos entre finales del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX, es decir, textos pertenecientes a la época romántica del pensamiento y del arte europeos. Fijé mi atención en Inglaterra y Alemania por ser estos los dos países desde los cuales se irradió el romanticismo al resto de Europa (y también a las colonias de los imperios europeos). En lugar de suscribir un único enfoque disciplinar dentro de la literatura comparada, quise que mi lectura estuviera inspirada por dos *tropos* retóricos que proponen dos críticos literarios harto distintos: la «lectura irónica» o mundana de Said —y también la ironía romántica— y la idea de la parábola, en su puro sentido

etimológico, de J. Hillis Miller. Traté de que estas dos figuras estuvieran presentes —si bien tácitamente— en todos los momentos del texto interpretativo que escribí. También me inspiré en la práctica comparatista de Claudio Guillén y, en especial, en sus ensayos de *Múltiples moradas*, que son muestras ejemplares de la línea tematólogica dentro de la literatura comparada. En cada una de las obras escogidas, tanto en las que analizo brevemente en los textos introductorios como en las que me fijo en el cuerpo de cada capítulo, intenté dejarme llevar por los diferentes discursos y registros —con frecuencia discordantes entre ellos— que aparecían en ellas. Eso explica, creo, la gran variedad de temas y de aspectos relacionados con la infancia que aparece en cada texto.

Aunque cada autor nos hizo ver —incluyo a la lectora— cosas distintas, y con cada uno marchamos a su propio paso, emparejar a Wordsworth con Blake y a Tieck con Hoffmann no respondió sólo a una criterio lingüístico y nacional, sino a una verdadera coincidencia en las preocupaciones de los autores. En el caso del primer capítulo, quise mostrar el contraste entre el tratamiento dado por Wordsworth y Blake a dos temas, principalmente: la inocencia y la educación. Estos dos temas, y su relación con la infancia, aparecen ya en la obra de Rousseau. En sus obras, Wordsworth revela la añoranza de recrear, o al menos recordar, la infancia a través de la imaginación. Wordsworth nos dice que el niño es dueño de tres propiedades que los adultos perdimos: la dicha que da la inocencia, una mirada iluminadora y penetrante y un oído despierto y perceptivo. En contraposición a Rousseau, quien creyó en la posibilidad de acoplar la educación del hombre con la educación que la naturaleza enseña, Wordsworth pensaba que existe una suerte de educación natural que, paradójicamente, no necesita ser enseñada: el niño puede leer la naturaleza y el tiempo. A pesar de que el programa wordsworthiano parece levantarse sobre una confianza absoluta en la infancia y sus poderes, hay indicios de que el poeta era menos optimista de lo que aparentaba. En contraste, Blake habló del lazo irrompible entre inocencia y experiencia. La idea de que la inocencia, o mejor: lo que las instituciones humanas han llamado «inocencia», es un estado superior al de la experiencia, que sería la caída de la gracia, es subvertida por el poeta. En el seno de la inocencia mora la experiencia, pues la segunda es la culminación de la primera. Entender esto hace que Blake evada —o al menos más que otros románticos— la aflicción que siente el adulto por la infancia perdida. El crecimiento, que es el estado de experiencia, comporta el conocimiento de la muerte, pero también la instalación decisiva del deseo. Si saber que estamos prometidos a la

muerte, es decir, a la soledad, es lo que nos aflige de crecer, en la promesa del deseo — el deleite de la compañía— podemos hallar consuelo. Al mismo tiempo, Blake muestra que estos opuestos, la muerte y el deseo, son también gemelos.

En el segundo capítulo no quise mostrar un contraste sino más bien una suerte de continuidad. Lo que me permite recorrer todos los parajes del texto es el género del cuento de hadas (artístico), que ambos autores ensayaron. Ludwig Tieck supo —como también lo supo Wordsworth— que hablar de la infancia significa hablar de la memoria. En «Los elfos» y «Eckbert el rubio», el autor sigue a la niña (Marie, Elfriede, Bertha) de su hogar al lugar desconocido, que resulta siendo otro hogar que revela la ajenez del primero. Para Tieck, la infancia es el núcleo de la personalidad humana, y por eso el adulto siente la necesidad de compartirla con el otro. Así, Tieck usa la infancia como un crisol para observar la intimidad humana, que se presenta en dos modalidades que se confunden entre ellas: la amistad y el parentesco. Lo que se comparte en estas relaciones de proximidad extrema (y, de hecho, lo que las crea) es el secreto. Según Tieck, el secreto que resiste todo develamiento ulterior es la infancia. Al hilo de esta idea de la infancia como secreto, Hoffmann se interesa por el carácter ajeno, extraño del niño. Según el autor, la fascinación de los adultos por los niños proviene de un desasosiego que ellos despiertan en nosotros. El adulto ve en el niño un cuestionamiento radical de la identidad individual, de la separación entre los sexos y de la existencia misma de la interioridad. Con su «dualismo crónico», Hoffmann hace que la figura del niño se desdoble en la de la marioneta o el muñeco. Al dirigir su mirada allí, el autor asocia la inquietud que nos hacen sentir los niños con aquella que sentimos frente al mundo de los objetos antropomórficos. Por supuesto, entre el primer y segundo ensayo hay hilos conductores que están menos manifiestos, pero que la lectora puede seguir. En últimas, lo que trate de hacer fue, a partir de unos cuantos textos, esbozar el dibujo de una época y las ideas sobre la infancia que esa época nos legó.

No quiero despedir a la lectora sin antes reparar en algo. Todos los autores de los que he escrito acentuaron el hecho de que voltear la vista atrás, a la primera edad del ser humano, entraña una renuncia. Ningún adulto que escriba puede saber qué es ser niño, o cómo fue haberlo sido. Wordsworth se lamenta de que su mirada haya perdido la potencia y la luz para traspasarlo todo; como adulto, el poeta sólo puede intentar gozar con la alegría del niño y aceptar que su propia infancia ya pasó. En «El Ángel», Blake muestra que el estado de experiencia comporta el desconocimiento de uno mismo: no sé

lo que quiere mi corazón y tampoco sé quién era antes de que mi deseo terminara de formarse. En sus cuentos, Tieck nos contó que la infancia es el secreto, aquello que nos separa de nosotros mismos y de nuestro prójimo. Hoffmann piensa que los niños son tan opacos, que, como las marionetas, en ellos quizás esté la respuesta a la pregunta por la interioridad. De todo lo que he escrito en este texto sobre la infancia, lo único que me ha quedado claro es que esta sigue siendo para mí —y espero que para ti— una superficie resplandeciente y misteriosa.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Andersen, Hans Christian. *La sirenita y otros cuentos. Cuentos completos I*. Trad. Enrique Bernárdez. Madrid: Anaya, 2009.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México D.F.: FCE, 1993.

Ariès, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Trad. Naty García Guadilla. Madrid: Taurus, 1987.

Biblia del oso, vols. II, III y IV. Trad. Casiodoro de Reina, eds. Juan Guillén Torralba, Gonzalo Flor Serrano, José María González Ruiz. Madrid: Alfaguara, 1987.

Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Trad. Juan J. Thomas. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

---. *Iluminaciones*. Trads. Jesús Aguirre y Roberto Blatt, ed. Jordi Ibáñez Fanés. Bogotá: Taurus, 2018.

---. "Letter to Theodor W. Adorno on Baudelaire, George and Hoffmannsthal", *Selected Writings, 1938-1940*. Eds. Howard Eiland y Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 412-424

Bentley Jr., G.E. *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*. Londres, New Haven: Yale University Press, 2001.

Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism. The A.W. Mellon Lectures on the Fine Arts, 1965, The National Gallery of Art, Washington, DC*. Ed. Henry Hardy. Londres: Pimlico, 1999.

Blake, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman y Harold Bloom. Nueva York: Anchor Books, 1988.

Bloom, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Nueva York: Doubleday, 1961.

Brown, Hilda Meldrum. *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic Principle: Critique and Creativity*. Rochester: Camden House, 2006.

Carlson, Julie A. "Just Friends? *Frankenstein* and the Friend to Come", *Nineteenth-Century Contexts* 41.3 (2019): 287-302.

"Catechism", *The Book of Common Prayer, 1662 Version*. Ed. Diarmaid MacCulloch. Londres: David Campbell, 1999. 185-191.

Chappaz-Wirthner, Suzanne. « Le thème de la connaissance interdite dans 'L'Homme au sable' de E.T.A. Hoffmann : du rite d'inversion à l'œuvre de fiction », *Ethnologie Française* 32.2 (2002): 335-344.

Cixous, Hélène. *ORO, las cartas de mi padre*. Trads. María Isabel Corbi Sáez y Maribel Peñalver Vicea. Edición bilingüe. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

---. *Prénoms de personne*. París: Seuil, 1974.

---. *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Trad. y ed. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Coleridge, Samuel Taylor. *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems*. Richmond: Alma Classics, 2018.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.

de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press, 1984.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México D.F.: Siglo Veintiuno, 2008.

Enenkel, Karl A.E. "The Author's Portrait as Reader's Guidance: The Case of Francis Petrarch", *The Authority of the Word: Reflecting on Image and Text in Northern*

Europe, 1400-1700. Eds. Celeste Brusati, Karl A.E. Enenkel y Walter Melion. Leiden, Boston: Brill, 2011. 151-181.

Freud, Sigmund. «Lo ominoso (1919)», *Obras completas, vol. XVII (1917-19), De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Trad. José L. Etcheverry. Eds. James Strachey et al. Buenos Aires: Amorrortu, 1992a. 215-252.

---. «Más allá del principio del placer (1920)», *Obras completas, vol. XVIII (1920-22), Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Trad. José L. Etcheverry. Eds. James Strachey et al. Buenos Aires: Amorrortu, 1992b. 1-62.

Gill, Stephen. *William Wordsworth: A Life*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1990.

von Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Vol. 7*. Hamburgo: Wegner, 1948.

---. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Trad. Miguel Salmerón. Madrid: Cátedra, 2000.

Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. Vol. I. Berlín: Realschulbuchhandlung, 1812.

---. *The Original Folk and Fairy Tales: The Complete First Edition*. Trad. y ed. Jack Zipes. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Hardstaff, Sarah. “Candytown and the Land of Cockaigne: Gastronomic Utopia in *The Nutcracker and the Mouse King* and Other Children’s Literature”, *Marvels & Tales* 34.1 (2020): 39-52.

Hartman, Geoffrey. *Wordsworth’s Poetry, 1787-1814*. New Haven: Yale University Press, 1964.

Helfer, Martha B. “Eckbert’s Secret”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 90.2 (2016): 229-248.

Hoffmann, E.T.A. *Cuentos*. Trad. Carlos Fortea, ed. Ana Pérez. Madrid: Cátedra. 2015.

---. *Cuentos: Fantasías a la manera de Callot, Nocturnos, Los hermanos de San Serapión*. Trad. de Celia y Rafael Lupiani y Julio Sierra. Madrid: Cátedra, 2014.

---. *La princesa Brambilla*. Trad. Carmen Gauger. Valencia: Pre-textos, 2020.

---. *Poetische Werke in sechs Bänden, vol. 1: Die Serapionsbrüder*. Berlín: Aufbau-Verlag, 1963.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Trad. James Creed Meredith, ed. Nicholas Walker. Oxford: Oxford University Press, 2007.

von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Trad. Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988.

Malaxecheverría, Ignacio, ed. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1999.

Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Ed. Fernando Giobellina Brumana, trad. Julia Bucci. Buenos Aires: Katz, 2009.

Miller, J. Hillis. *Hawthorne and History: Defacing it*. Cambridge: Basil Blackwell, 1991.

Mitchell, W.J.T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso, 1987.

Novalis. *Notes for a Romantic Encyclopedia: Das Allgemeine Brouillon*. Ed. y trad. David W. Wood. Albany: State University of New York Press, 2007.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Robertson, Ritchie. "Introduction", *The Golden Pot and Other Tales*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press. vii-xxxii.

Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts. Discours sur l'origine de l'inégalité*. Ed. Jacques Roger. París : Garnier-Flammarion, 1971.

---. *Émile ou de l'éducation*. Ed. André Charrak. París: Garnier-Flammarion, 2009.

- . *Essai sur l'origine des langues*. Ed. Charles Porset. París: A.G. Nizet, 1970.
- . *Les confessions : récit autobiographique. Livre I à IV*. Ed. Cécile Lignereux. París: Larousse, 2006.
- Ryder, Robert. "Of Barks and Bird Song: Listening in on the Forgotten in Ludwig Tieck's *Der blonde Eckbert*", *Goethe Yearbook XV*. 2018, 55-76.
- Said, Edward W. *The Text, the World and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Trad. Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot, 2009.
- Snell, Bruno. "Arcadia: The Discovery of a Spiritual Landscape", *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*. Nueva York: Dover, 1982. 381-310.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia University Press, 2003.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*. Trad. Santiago González Noriega. Madrid: Taurus, 1983.
- Tatar, Maria. "Inventing Portal Fantasies: E.T.A. Hoffmann's *The Nutcracker* and the Mouse King", *Marvels & Tales* 34.1 (2020): 24-37.
- . *Off with their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- . *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Tieck, Ludwig. *Cuentos fantásticos*. Trad. Isabel Hernández. Madrid: Nórdica, 2009.
- . *Werke in vier Bänden. Vol. 2: Die Märchen aus dem Phantastus. Dramen*. Ed. Marianne Thalmann. Múnich: Winkler, 1963a.
- . *Werke in vier Bänden. Vol 1: Frühe Erzählungen und Romane*. Ed. Marianne Thalmann. Múnich: Winkler, 1963b.

Trainer, James. "The Märchen", *The Romantic Period in Germany: Essays by Members of the London University Institute of Germanic Studies*. Ed. Siegbert Prawer. Nueva York: Schocken Books, 1970. 97-120.

Willson, A. Leslie. *A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism*. Durham: Duke University Press, 1964.

Wordsworth, William. *The Fenwick Notes of William Wordsworth*. Ed. Jared Curtis. Londres: Bristol Classical Press, 1993.

---. *The Prelude, 1798-1799*. Ed. Stephen Parrish. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

---. *William Wordsworth*. Ed. Stephen Gill. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2010.

Wordsworth, William y Samuel T. Coleridge. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. Ed. Fiona Stafford. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Zipes, Jack. *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Trad. Vanina Cúccaro. Buenos Aires: Lumen, 2001.

---. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002.

---. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2000.