



Figura 7. *La vengeance d'une femme* (1879)

## SUBVERSIÓN DE LA MARGINALIDAD EN LA MITOLOGÍA ROMÁNTICA: EL COMBATE CONTRA DIOS

Mercedes COMELLAS AGUIRREZÁBAL

«Jamás lograba estar solo, sino siempre allí el otro, ¡El otro!»  
Unamuno, *Abel Sánchez*

«En los tiempos antiguos, la religión fue hija de los poetas; los poetas modernos son hijos de la religión». Lo afirma en 1835 Eugenio de Ochoa en la revista que quiso ser estandarte del Romanticismo en España, dando fe de la victoria de la musa religiosa, convertida en enseña de la nueva escuela<sup>1</sup>. Hacía ya un tercio de siglo que el programa de los protorrománticos de Jena había bendecido la unión de la poesía con la religión, y en el matrimonio parecía salir ganando la literatura, o así lo vio William Blake al afirmar que «la religión no es más que un efecto del genio poético. No hay nada en la religión que no esté en la poesía»<sup>2</sup>. Por esta singular asociación, la Biblia se convierte en el «Gran Código del Arte»: lo fue para Wordsworth, Blake y los ingleses, lo fue para Novalis, pero también para Schiller, cuya disciplina favorita había sido siempre la teología, cuyos estudios cursaron también Hölderlin, Fichte, Schelling y Hegel. Schleiermacher, pastor y teólogo, participó como protagonista esencial del grupo de Jena. La nueva estética no pretende sólo construir una vía hacia la belleza, sino una vía hacia la salvación —lo certificó Keats<sup>3</sup>— que escoge para su recorrido la dirección opuesta a la que hasta entonces se le había trazado, propiciando una salvación por la transgresión y por el pecado.

<sup>1</sup> *El artista*, 1835, p. 88.

<sup>2</sup> Cito por Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus, 1987, p. 69.

<sup>3</sup> En carta a J. H. Reynolds del 3 de mayo de 1818 y a George y Georgiana Keats, del 14 de febrero y 3 de mayo de 1819. *The Letters of John Keats*; ed. de Hyder E. Rollins, 2 vols, Cambridge University Press, 1958; vol. I, 278-9 y 282; vol. II, p. 103. Cf. Meyer H. Abrams, *El Romanticismo:*

Y es que el espíritu religioso del Romanticismo no es, aunque sus protagonistas a veces así quisieron hacerlo creer, el mismo de la Edad Media, ni siquiera el más complejo de los movimientos de reforma en el Renacimiento. La reciente Ilustración no había transcurrido en vano: la relación entre el hombre y el mundo, y de ambos para con Dios, ha cambiado, y las musas paganas no son capaces de explicarla. Se hace necesaria una Nueva Mitología surgida de lo más recóndito del espíritu, una Mitología moderna con la que cimentar, para médula de la poesía, un nuevo sistema de símbolos por el que se armonice lo ideal y lo real<sup>4</sup>. En ese empeño, precedidos por la rehabilitación del mito que propusiera Herder (*Vom neuern Gebrauch der Mythologie*, 1767), alentados por el *Über die Religion* (1799) de Schleiermacher y en última instancia por el panteísmo de Spinoza, se escriben las conferencias de Schelling reunidas en su *Kunstphilosophie* (1802-1804) y la «Rede über die Mythologie» de F. Schlegel<sup>5</sup>.

Si ya en Goethe encontramos al primer gran hacedor de mitos de este nuevo tiempo<sup>6</sup>, es con el Romanticismo cuando se despliega propiamente la nueva era mitológica, la de la «Mitología cristiana». El cristianismo deja de ser *La Religión* para convertirse en *Una Mitología*, correspondiente a los tiempos modernos como los antiguos habían tenido la suya. Este proceso resultará sólo posible cuando después de la desacralización de la Ilustración, la re-sacralización de los románticos haga inevitable la distancia con respecto al Dios cristiano y permita *mitologizarlo*. La religión será ahora vista desde una perspectiva nueva y de hecho la mayoría de las teologías propiamente románticas son sospechosas de heterodoxia, o en el caso de mantenerse en la ortodoxia, tienen algo de rescate de lo antiguo, de literaturización y artificiosidad notoriamente frívola en ocasiones. Sobre todo porque esa teología a la que tantos esfuerzos dedicaron los románticos no era una investigación sobre la fe, sino sobre la salvación por la belleza: si

<sup>4</sup> Cf. el magnífico trabajo de Manfred Frank, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994; en especial la Séptima Lección: «La idea romántica de una Nueva Mitología (Lessing, Novalis, Fr. Schlegel, Marx, Baader)...», pp. 189-216. Allí cita la carta de Schlegel a Novalis del 2 de diciembre de 1798 (en la que escribe aquél: «Pienso fundar una nueva religión») y otros pasajes, como el fragmento 95 de las *Ideen*, o el discurso *Europa* (1799) del segundo.

<sup>5</sup> Incluido en el *Gespräch über die Poesie* (versión española en F. Schlegel, *Obras selectas*, ed. de H. Juretschke, Madrid: FUE, 1983, pp. 82-87).

<sup>6</sup> «Goethe was strikingly original as a mythmaker». Así lo afirma Laurence M. Porter, «The Devil in Faust and in World Literature», en McMillan, Douglas-J. (ed.). *Approaches to Teaching Goethe's Faust*. New York, *The Modern Language Association of America*, 1987, p. 147. Cf. B. Feldman y R. D. Richardson, «The virtuosity, scope, and bold irreverence toward tradition of Part Two of Faust has been recognized as anticipating and rivalling a pioneering 'modern' work like Joyce's *Ulysses*». *The Rise of Modern Mythology*, 1680-1860, Bloomington: Indiana University

la poesía devino teología fue porque la teología había ocupado la función de la estética<sup>7</sup>.

No sólo las fuentes, también los intereses de este relevo mitológico se renuevan: si de las tres funciones que posee el mito según la conocida clasificación de G. S. Kirk<sup>8</sup>, es la especulativa la que destina la acción dramática a explorar fenómenos en el orden sobrenatural y más allá de la experiencia ordinaria, será en esa función precisamente en la que se emplee la mitología de la modernidad, investigando los orígenes del hombre, su destino y sus misteriosas simas, todo lo que se oculta tras los márgenes naturales de la vida. Para Espronceda, como para Chateaubriand y en general el Romanticismo, la nueva mitología del arte cristiano personalizaba la interioridad, frente a los olimpos del arte clásico, habitados por figuras exteriores y superficiales, inútiles en esta investigación<sup>9</sup>.

Durante un tiempo, sin embargo, lo habitual fue la combinación de ambas tradiciones: en el prólogo a *Die Braut von Messina*, Schiller empezaba confesando que se había permitido la libertad de mezclar la religión cristiana y la mitología griega, y acaba afirmando el derecho de la poesía a tratar las diversas religiones como una mitología colectiva, material para la imaginación, y del poeta a usarla en la forma que le parezca más cómoda y pertinente<sup>10</sup>; Goethe había rehusado en el *Fausto* reducir el mito a la tradición única: mundos pagano y cristiano coexisten<sup>11</sup>.

En *El genio del cristianismo* los dioses nuevos se han instalado definitivamente; la obra es para Ros de Olano, «el mejor arte poético que se ha escrito jamás»: «Mr. Chateaubriand —escribe en la introducción al *Diablo mundo* de Espronceda— nos ha demostrado que la teología lleva infinitas ventajas a la mitología para tratar la poesía<sup>12</sup>. Desde aquí nos espera un sinuoso recorrido hasta llegar al Hugo final, «el más ambicioso de los mitólogos entre los simbolistas, el profeta de una nueva religión [...] que se nutre de todas las fuentes, de los

<sup>7</sup> Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 70: «La mitología de Blake plantea, por lo general, el problema de la poesía».

<sup>8</sup> Para G. S. Kirk (*Myth: its meaning and functions in Ancient and other cultures*, Cambridge University Press, 1978; hay traducción española: *El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona: Paidós, 1985) el mito «operates, commemorates, or speculates».

<sup>9</sup> Philip W. Silver, *Ruina y restitución: reinterpretación del Romanticismo en España*, Madrid: Cátedra, 1996, p. 114.

<sup>10</sup> Schiller, «Sobre el uso del coro en la tragedia», prólogo a *Die Braut von Messina*, ed. española de J. M. Navarro Cordón en F. Schiller, *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991, pp. 248-9.

<sup>11</sup> Burton Feldman y Robert D. Richardson, *The Rise of Modern Mythology*, op. cit., pp. 260-3.

<sup>12</sup> José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El Diablo mundo*, ed. de Robert Marrast,

platónicos modernos y de los pitagóricos..., de Swedenborg, de Ballanche, de los Iluminados contemporáneos, de los cabalistas y que persiste en lograr la originalidad por medio de un endeudamiento múltiple»<sup>13</sup>. Con este Hugo alcanza su culminación postrera el ministerio del símbolo y el mito como instrumentos fundamentales de la poesía romántica, unificada y definida por Wellek precisamente en esa particular utilización de lo mitológico<sup>14</sup>.

De entre aquellas fábulas antiguas que ahora buscan nuevos protagonistas, una de las preferidas por el Romanticismo será la de la lucha contra los dioses, que en la mitología clásica encarnaba por excelencia Prometeo. El mito se adecuaba bien al espíritu rebelde de la edad en su reafirmación contra un Dios-Júpiter representante de la norma, del orden universal<sup>15</sup>, y así Prometeo pondrá voz a la gran blasfemia del Romanticismo, a su voluntad de asaltar los cielos, de ocupar el trono divino. Y el Prometeo de la mitología cristiana es Lucifer, un Lucifer al que Chateaubriand, en *El genio del cristianismo* de 1802, encuentra muchas más posibilidades poéticas que las ofrecidas por los dioses clásicos<sup>16</sup>. Prometeo y Lucifer habían sido identificados ya en la versión que hiciera el humanista francés Jacques Auguste de Thou de la obra de Esquilo. Thou escribió la tragedia neolatina *Parabata vincetus* en 1595, traduciendo el antiguo mito a motivo cristiano: Satán, al igualarse con Prometeo, se convierte en un combatidor de Dios, heroico y trágico, hermoso en su grandeza y hermoso en su caída al terrible abismo infinito.

El Satanás grotesco y el inasible Dios antiguos, por esta mitologización romántica, han de ocupar el espacio vacío que dejaron los mitos paganos, convertirse en caracteres complejos, observados en su variedad de facetas y, como prefirió representarse el gusto romántico, ya no inamovibles ni hieráticos, sino susceptibles de transformación y evolución narrativa. Esta nueva caracterización lleva aparejada un tratamiento psicológico muy complejo, que rescata todas las particularidades olvidadas de la tradición marginal y consigue dar un aspecto

<sup>13</sup> R. Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, ed. de Sergio Beser, Barcelona: Laia, 1983, p. 156.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 147-8.

<sup>15</sup> Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 27: «El Bien se basa en la preocupación por el interés común, que implica de forma esencial la consideración del porvenir», mientras el interés por el presente se relaciona con el Mal. Aprovechando esta idea de Bataille se podría aventurar que el individualismo romántico, contrario a la Ilustración, constructora de futuros de interés común, se asoma a un presente histórico como a un abismo insondable.

<sup>16</sup> «In Chateaubriand's opinion there is no poetic character, ancient or modern, to equal the Devil in grandeur, [... Chateaubriand] finds nothing in the *Odyssey* comparable with Satan's address to the sun in *Paradise Lost*». M. J. Rudwin, «The Devil in Literature», en su *The Devil in Legend and*

muy distinto a los personajes principales de la contienda mítica: Dios, Lucifer y el Hombre, elevado, según veremos después, al mismo nivel que sus dos contrincantes.

## I. LOS PERSONAJES: DIOS

La política divina es la del orden social establecido. Dios instituye el orden, el espacio de lo ortodoxo y el canon. Se comporta como un superyo al instaurar los límites contra toda forma de marginalidad. Por ello la tiranía de la jerarquía social y política justificaba sus actos apelando a aquella autoridad consagrada<sup>17</sup>. Desde el punto de vista de la rebelión romántica representa la injusticia universal que condena a los hombres a nacer en esclavitud, víctimas de una ley común que les precede y les condena al dolor de la culpa y la muerte.

Dios no puede ser el mismo tras haber pasado por la pseudofilosofía de Sade. El divino marqués le ha despojado de su eterna bondad, de sus atributos de misericordia y benevolencia para convertirlo en el eje de la maldad, en la que este Dios cruel se complace pérfidamente. Dueño de siniestros poderes, en su plan la virtud se opone de tal modo al sistema del mundo que jamás puede triunfar. Mario Praz ha demostrado ya la importancia de Sade en los autores del Romanticismo, pintores de un Dios con frecuencia vesánico, destructor mezquino de sus propias criaturas<sup>18</sup>, como lo ve y compadece Lucifer en el *Cain* de Byron: tirano sentado en su trono vasto y solitario, infeliz creador de mundos, pesaroso en su inmensa existencia e incommunicable soledad, destructor o creador, no crea sino para destruir (I, vv. 258-267)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Edward D. Bostetter, «Byron and the Politics of Paradise», *Papers of the Modern Language Association*, vol. 75 (1960), pp. 574 y s.

<sup>18</sup> Mario Praz, «Las metamorfosis de Satanás», en su *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas: Monte Avila Editores, 1969, p. 120. Es indudable en Byron la herencia del Sade que afirmara que Dios es el más maligno de los seres, pues no crea sino para vengarse y destruir. «En el sadismo, [...] se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano». Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 23.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 109, n.51. Byron es incapaz de aceptar el Dios benevolente de los agustinianos: en sus cartas especialmente demuestra su negación del dios tradicional del cristianismo que él siente como un tirano repugnante (*The Works of Lord Byron: Letters and Journals*, ed. de Rowland E. Porter, London: John Murria, 1901, vol. II, p. 34). Para la crítica, fue el profundo sentimiento de

Esta versión de la figura divina puede leerse como agria respuesta al agustinianismo y a su explicación de la Creación como un acto de amor; aquel ortodoxo optimismo había alcanzado la filosofía ilustrada e incluso encontró aposento en las zonas más luminosas de los artistas románticos, dentro de lo que Peter Thorslev ha calificado como «gótico benevolente» en oposición al «gótico demoníaco»<sup>20</sup>. Por ello no cabe olvidar, al trazar el semblante romántico de dios, al Dios-Amor de Novalis, asiduo del Romanticismo idealista y fuertemente influido de panteísmo orientalista, aunque por otra parte tan heterodoxo como el dios jupiterino; su menor éxito literario en general se debe a que como personaje resultaba mucho menos aprensible, demasiado abstracto en su armonía infinita. Y en cualquier caso no tiene cabida ni presencia en el combate mítico que ahora estamos considerando.

Frente a los herederos de la teología agustiniana, la línea oscura del «gótico demoníaco» argumenta la conocida afirmación de Proudhon de que «Dios es malvado» con razones que acabarían convirtiéndose en lugar común de la pseudoteología poética romántica: su visión de las fuerzas sobrenaturales elige una subversión de los principios ortodoxos por la que desde el más allá no se nos imponen leyes naturales o morales, sino un ingobernable impulso hacia la perversidad. Si Él fue el creador omnisciente y omnipotente de todas las cosas, ¿cómo es posible que haya permitido la maldad y el sufrimiento sino porque se complace en ellos? Así justifica Baudelaire su imagen del Creador en los versos de «Le Reniement de Saint Pierre»: un «tirano ahito de comida y de vino», dormido al son de las blasfemias de los hombres:

Los llantos de los mártires y los ajusticiados  
son una sinfonía sin duda embriagadora,  
pues, con toda la sangre que su deleite cuesta,  
todavía los cielos no cesan de saciarse<sup>21</sup>.

Las declaraciones de Lucifer confirman los sentimientos del hombre hacia Dios y Byron por su boca usa la historia bíblica como vehículo de heterodoxia, mostrando un Jehovah injusto y cruel y convirtiendo una y otra vez el testimonio del bien divino en confirmación de la maldad de Dios<sup>22</sup>. La ofrenda de Abel, réplica del optimismo ortodoxo, se dirige a un Dios de la luz, el bien y la gloria eternos (*Cain* III, i, v. 231-9) cuya falsedad ha descubierto Caín en su viaje luci-

feresco. Por eso la rebelión queda justificada, como ocurrirá en el *Quain* (1869) de Leconte de Lisle, que traslada el pecado de envidia al propio Dios. Para el Prometeo del poema del mismo nombre de Louise Ackermann (1866), la razón por la que existe la maldad en el mundo es que el mismo Dios ha deseado el sufrimiento del hombre: el titán tiene razón al blasfemar y predecir la venganza del hombre, que un día se liberará de la fe como de un sueño perverso. El sadismo de este dios destructor es el que reconoce también Ahasverus, el judío errante del canto VII de *Queen Mab*, de Shelley (1813). Este dios destructor alcanza la literatura del prerrafaelismo de manos de Swinburne en la *Atalanta in Calydon* (1865), un dios convertido ya en un «demonio supremo», que ha creado todas las cosas para destruirlas una por una.

Pero con más frecuencia que este Dios despiadado, el Romanticismo privilegió la imagen de un Dios indiferente y lejano, distante del hombre, semejante a Zeus en su arbitrariedad y tiranía. Es por ejemplo el Dios por quien pregunta Lucifer en el *Diablo mundo* de Espronceda —y no pasemos por alto que como en Byron, es de nuevo la voz del demonio la que presenta a un Dios mudo—:

¿Quién es Dios? ¿Dónde está? [...]  
de mundos mil la inmensa pesadumbre  
con su mano tal vez rige y sustenta  
¿Es Dios el Dios que arranca la esperanza,  
frívolo, injusto y sin piedad tirano  
del corazón del hombre, [...]?  
¿Es Dios el Dios que en su eternal sosiego  
ni vio su llanto ni escuchó su ruego?<sup>23</sup>

El destino de este dios al que la poesía ofreció pocas lenguas literarias con que defenderse, es acabar presa de la irreverencia de Heine, que trata de Dios como de «un viejo señor que quizá ha perdido la cabeza» después de exponer en su poema «Zum Lazarus» los argumentos ya conocidos: si el hombre justo es castigado con la cruz, «während glücklich als ein Sieger / Trabt auf hohem Roß der Schlechte» será porque el Señor no es omnipotente o nos está jugando una mala pasada<sup>24</sup>. Nietzsche prefiere, como Heine, desvestirlo ya de todos los atributos de poder e imaginarlo en su *Zarathustra* «viejo y débil y blando», «más parecido a un abuelo que a un padre, y parecido sobre todo a una vieja abuela vacilante»<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Peter L. Thorslev, «Freedom and Destiny: Romantic Contraries», *Bucknell Review* 14 (1966), pp. 38-45. Ver también su *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis: University of Michigan Press, 1962.

<sup>21</sup> Traducción de Luis Martínez de Merlo en la ed. preparada junto a A. Verjat de Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 457.

<sup>23</sup> Espronceda, *Diablo mundo*, vv. 320-5, 348-350, 358-9 (ed. cit., p. 180-1).

<sup>24</sup> «Woran liegt die Schuld? Ist etwa  
Unser Herr nicht ganz allmächtig?  
Oder treibt er selbst den Unfug?»

*Gedichte*, *Amsterdam: B. J. B. de Vries, 1985*, p. 200.

## LUCIFER

La muerte de Dios, proclamada repetidamente desde la filosofía a partir del *Wissen und Glaube* (1802) de Hegel, y en la política de los estados con el *Concordato* napoleónico, es directamente proporcional al ascenso de Satán que, emergido como teoría formal en la *Juliette* de Sade, se encarna en la misma Revolución Francesa, según imagina Chateaubriand en *Les Martyrs* (1809) y después Hugo en *La fin de Satan*<sup>26</sup>. La progresiva *materialización* de su presencia queda probada además en los numerosos movimientos ocultistas que proliferaron en el paso del siglo XVIII al XIX y en las condenas públicas de la Iglesia: Lucifer va asumiendo forma corporal y ocupando un lugar en el mundo físico<sup>27</sup>. Más aún puede afirmarse esto en la literatura donde, como se ha señalado, el verdadero protagonista de la mitología teológica romántica es el diablo. Diablo cristiano, aunque adobado en correspondencias con toda clase de mitologías que comparten la fábula de la rebelión vivida en la familia de los dioses y por la que se explica el nacimiento de la marginalidad<sup>28</sup>: si los dioses son los creadores del espacio totalitario, el demonio en sus distintas especies crea la marginalidad, el espacio de lo no aceptado. «Myself am Hell», grita el Satán de Milton (IV, 75) y explica Luis Acosta que «el diablo es ante todo una criatura que se justifica dentro y a partir del orden existente en el mundo, [...] cobra sentido en tanto en cuanto existe su contrario», al que confirma; al tiempo, «representa aquello que se sale de lo normal [...], se opone al sentimiento de seguridad del pensamiento colectivo»<sup>29</sup>.

La nueva posición de Satanás implica una subversión en esa demarcación territorial entre lo canónico-totalitario y lo marginal. Declara Blake en *The Marriage of Heaven and Hell* que lo que las religiones llaman Bien y Mal nace de una

oposición de contrarios: mientras el Bien se subordina a la razón y es pasivo, el Mal es un principio activo y nace de la Energía, única vida, limitada por la circunferencia de la Razón<sup>30</sup>. La subversión consiste en que esa Energía, y no la Razón, se convierte con los románticos —ya con Blake— en «delicia eterna». En su ansiosa búsqueda de la vida y las fuentes de la energía, el Romanticismo rompe los límites, aquella circunferencia constreñidora de la razón, bajando a los infiernos, sede de la infinita delicia. Hasta entonces había interesado el diablo, pero como ser marginal, feo, desagradable y perdedor. No se le había permitido expresarse, sino se le había tratado con la arrogancia con que se despacha a las minorías. Pero el Romanticismo desposee de razón al Samuel Butler para el que nunca hemos oído la versión del diablo porque Dios ha escrito todos los libros<sup>31</sup>. El Romanticismo sí quiso escuchar su relato y difundirlo, y al hacerlo subvirtió los espacios de dominio y marginalidad.

El hombre romántico ha sido el más vehemente perseguidor del Deseo, concepto tan difícil de definir ontológicamente que sólo permite enunciación tautológica: el Deseo no posee lenguaje articulado, ni se le puede encontrar jamás el fondo. Pero desde Lacan sabemos que el deseo es siempre deseo del Otro, de lo que está fuera de nosotros, separado del yo por ausencia mutua, por ese espacio vacío que es la brecha de la realidad y en el que coexisten Deseo y Otro —no hay Deseo sin el Otro— sin tomar nunca contacto. Y la tautología es resultado de la imposibilidad de definir unívocamente el Otro, un ente cambiante, mudable, un pronombre perverso que designa el «Algo más» sin nombre; es el pronombre de la ausencia, la materialización del vacío.

La literatura de asunto demoníaco es, por excelencia, la literatura que trata del Deseo; y la fascinación, la esclavitud y la destrucción del yo son las fuerzas que las asocian<sup>32</sup>. Si el deseo es por definición deseo del Otro, no hay rostro más proterico para la Otredad que la figura del demonio: no en vano, uno de sus nombres es *Drugoy*, el Otro (en la literatura popular eslava)<sup>33</sup>. El gran poder del diablo, como el del Deseo, es su capacidad para parecer lo que no es<sup>34</sup>; como el Deseo,

<sup>30</sup> William Blake, *Poetry and Prose*, ed. de G. Keynes, London: Nonesuch Press, 1948, pp. 181-2.

<sup>31</sup> Samuel Butler, *Note-Books*, publicadas póstumamente en 1912. Cit. por Rudwin, «The Legend of Lucifer», *op. cit.*, p. 14.

<sup>32</sup> Carlo Testa, *Desire and the Devil: Demonic Contracts in French and European Literature*, New York: Peter Lang, 1991, pp. 2-3: El demonio, como el deseo, es lugar de polos opuestos, tiene calidad de oxímoron: promete satisfacción, pero su monstruosidad hace reconocer en él un inquietante elemento repulsivo.

<sup>33</sup> Sergey Vasilevich Maksimov, «Nechistaya sila-Nevedomaya sila», *Sobranie sochineniy*, 18 (1908-1913); cit. por Testa, *Desire and the Devil*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>34</sup> Dimitri Merezhkovsky, «Gogol and the Devil». *Gogol from the Twentieth Century*, ed. de R.

<sup>26</sup> Gianni Nicoletti ha estudiado de hecho la relación entre jacobinismo y ascenso romántico de la figura diabólica en su artículo «Sull'origine giacobina del Satana Romantico in Francia», *Convivium* IV (1962), p. 109 y ss.

<sup>27</sup> Trata de ello Milner, *Entretiens sur l'homme et le diable*, *op. cit.*, p. 232; Cf. Porter, «The Devil as Double in Nineteenth-Century Literature: Goethe, Dostoevsky, and Flaubert», *Comparative Literature Studies* XV (1978), 3, 316-335; Cf. p. 320.

<sup>28</sup> M. J. Rudwin, «The Legend of Lucifer», *op. cit.*, p. 2: «The opposition of Lucifer to the Lord has an analogy in that of Vrita to Indra in Hindu mythology, of Ahriman to Ormuzd in Persian mythology, of Set to Horus in Egyptian mythology, of Prometheus to Zeus in Greek mythology and of Loki to the gods of Asgardh in Scandinavian mythology». Según Luis Acosta («Mefistófeles. Un diablo en figura de hombre», en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. de Pedro M. Piñero: Universidad de Sevilla, 1995, p. 200), «Dios y el diablo se constituyen como dos opuestos irreconciliables, como dos opuestos que a lo largo de la cultura han tomado la forma concreta de parejas como Ahriman y Ormuzd del zervanismo, parsismo

cambia de rostro y los posee todos: sus rasgos deformados representan visualmente el autorretrato del hombre en el que interdicción y deseo conviven en permanente lucha<sup>35</sup>. El diablo es, entre otras cosas, el rastro de una batalla interna. Su papel literario más conocido es el de procurador de todas las posibilidades de placer, un placer que va ganando en sofisticación hasta convertirse a sí mismo en Deseo cambiante. Incluso en las épocas y sociedades en las que lo sobrenatural ha sufrido una pérdida de valor epistemológico, el pacto con el diablo permanece literariamente como una suerte de laboratorio intelectual en el que investigar lo ilícito y la transgresión, la aventura de sobrepasar los límites: «Qué ocurriría si...» es la cuestión que preside todo el pensamiento que no se resigna a aceptar la realidad sin probar todos los «si». Por eso el motivo del pacto se hace imprescindible en los autores que pretenden describir o explicar los mecanismos del mundo como una totalidad sin márgenes (y qué literatura cabe mejor en esta caracterización que la romántica); en ellos la noción de lo demoníaco completa la transición desde la ontología a lo simbólico<sup>36</sup>.

El encuentro con el Otro le es sólo posible a un yo impulsado por el conocimiento de la propia insuficiencia y por el deseo de superarla en esa transmigración que Ortega llama «deporte supremo», vedado a la condición hermética del alma mediocre, complacida en su satisfacción y que nunca duda de su plenitud<sup>37</sup>. La insatisfacción romántica fue gran atleta de aquel agónico deporte que es la infinita persecución del Otro como Deseo, del Otro como Lucifer.

El diablo empieza a evolucionar desde su antiguo y grotesco papel de canchero cuando los poetas advierten las posibilidades de asociarlo con esa aventura infinita de la rebelión por el Deseo: si el Satán de Dante es una figura penosa, brutal, muda, y su función la de mecánico instrumento de la justicia divina, encargado del castigo, el de Milton se vuelve elocuente, piadoso y dolorido, demostrando en su gesto una teología nueva —asociada con las revueltas del protestantismo y a los acontecimientos políticos de su país—, que transforma la figura diabólica a tenor de la caracterización positiva de la rebelión<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Deseo que en el mito demoníaco de Caín, otro de los rostros del Mal privilegiados por la literatura romántica, se confunde con la envidia, especialmente desde Byron y en sus descendientes. Ofelia M. Hudson (*Unamuno y Byron: la agonía de Caín, op. cit.*), quiere encontrar entre éstos a Unamuno y su *Abel Sánchez*, aunque sin afirmar como Peter Earle (*Unamuno and English Literature*, New York: Hispanic Institute, 1960) que la novela española es una secuela del drama inglés. Precisamente observa esta unidad en que ambos autores buscan como modelo de sus héroes al hombre caído que no se resigna a su derrota y, en su deseo de otro mundo, se enfrenta al que se impone contra su voluntad.

<sup>36</sup> Testa, *Desire and the Devil, op. cit.*, p. 6.

<sup>37</sup> J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, cf. capítulos VII y XI. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.

En Milton queda el mejor precedente que la poética del Romanticismo aprovechará y a la que incorporará su propia poética, la *poética de la víctima*. El Romanticismo se siente víctima propicia del mundo que le rodea hasta el punto que «la psicología de la víctima está subyacente en la lógica que nosotros identificamos como romántica»; ello explica la trascendental renovación en las interpretaciones lectoras de los mitos: advierte Hegel que el público moderno veía en Edipo, al contrario que los griegos clásicos, la lucha por la individualidad; esto es porque la sensibilidad romántica se identifica con el individuo sufriente y encuentra en él el deseo individualista de existir. «Pero al identificarse con la víctima allanaron el camino a una poesía del sufrimiento en que el aspirante a artista creía que el dolor y la marginalidad eran los requisitos del genio y del heroísmo. La usurpación del romanticismo y la glorificación de la posición de la víctima definieron su verdad, pero ésta fue una sabiduría fatal, autodevoradora. Generó una forma extraña de masoquismo; no un tipo psicológico, sino un tipo estético o literario que sí tuvo devastadoras implicaciones psicológicas [...]. Al amar la mentira de lo fantástico, los románticos se arriesgaron a convertirla en su verdad, a llevar en ellos mismos las flores del mal y de la enfermedad»<sup>39</sup>.

La nueva valoración de la marginalidad no puede explicarse sin tener en cuenta los cambios sociales, políticos y religiosos que en este tiempo están poniendo a prueba las fronteras. El dueño de los territorios marginales (infernales) aprovecha la confusión para intentar ganar nuevos espacios aunándose a las revueltas, y los poetas se sirven de su figura como estandarte de su deseo de libertad y de rebelión contra las convenciones sociales<sup>40</sup> —baste recordar el nombre de la angélica hija de Satanás en *La fin de Satan* de Hugo: de una de las plumas caídas del arcángel en su descenso al abismo, nace este ángel femenino llamado significativamente Libertad.

A pesar de que se le mantuvo el nombre antiguo, este demonio rescatado de sus confines marginales es más un Lucifer que Satán<sup>41</sup> o Belcebú<sup>42</sup>, porque aquel nombre, añadido a la lista de sus denominaciones por una confusión con la estrella matutina<sup>43</sup>, hace referencia a su luminosa belleza, a ese halo radiante de arcán-

<sup>39</sup> Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, México: F.C.E., 1989, pp. 252-260.

<sup>40</sup> John W. Ehrstine, «Byron and the Metaphysics of Self-Destruction», en *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, ed. de G. R. Thompson: Washington State University Press, 1974, pp. 94-108.

<sup>41</sup> Mateo XII, 24.

<sup>42</sup> De Ba'al-Zevuv, el dios alado de los fenicios, nombre que también usa el Nuevo Testamento para el demonio.

<sup>43</sup> Los Padres de la Iglesia, de Eusebio de Cesarea a Tertuliano y Gregorio el Grande, leyeron mal el pasaje de Isaías (XIV. 12) en que el profeta compara al dios de Babilonia con Lucifer, equi-

gel perdido que el Romanticismo recuperó de las primeras imágenes del demonio bello que ya había ensayado el Renacimiento superando la fisonomía desagradable y tantas veces cómica con que le había caracterizado la Edad Media<sup>44</sup>. Si la Ilustración vuelve de nuevo a una fisonomía terrorífica de estirpe medieval, —y a ella aparejado un diablo que actúa más como mecanismo que como personaje en sí mismo—, en la quiebra de la recesión racionalista, Klopstock, al que Coleridge confirmó como Milton germánico, inaugura la nueva imagen con un Satanás hermoso (en su poema sobre el sistema de salvación cristiano *Messias*, 1748-73); tras él Stolberg en su *Jamben* (1783) ya puede celebrar a Lucifer como la estrella de la mañana, el portador de la luz que trae la verdad e ilustración. Por fin el Mefistófeles goetheano, cuya rehabilitación consume Goethe en la segunda parte del *Fausto*, supera en altura y posibilidades a sus antecesores en el mito gracias a una humanización que lo hace más complejo y atractivo<sup>45</sup>. Después, con el Romanticismo, Lucifer cobrará ese atractivo estético y simbólico que le hace ir perdiendo los antiguos atributos diabólicos; poco a poco llegará a justificarse, a salvarse e incluso alcanzar un grado divino que en el Fin de Siglo le permite colocarse por encima de Dios mismo. Frente al dios destructor, Lucifer es el verdadero creador de todo cuanto existe. Estamos en lo que José Manera Souviron, en su peregrino tratado sobre demonología, llama «el fenómeno de las sustituciones», origen a su entender del ateísmo moderno: el espíritu del mal sustituye a Dios en los intereses literarios y artísticos en general<sup>46</sup>.

Pero el demonio no ocupa el lugar antiguo de Dios como asentamiento del Bien. Aún escapado de su marginalidad, el diablo mantiene el equívoco papel del Otro, su rostro cambiante. Si Dios coincidía con el superego, el diablo seguirá siendo la Otredad. Aliado en la heterodoxia y la rebelión, no puede sin embargo

oh Lucifer, hijo de la aurora? ¿Cómo has sido derribado a tierra tú, el vencedor de las naciones? Te decías en tu corazón: "El cielo escalaré, encima de las estrellas de Dios levantaré mi trono; en el monte de la asamblea me sentaré, en lo último del norte. Subiré a las alturas de las nubes, seré igual que el Altísimo". Mas, ay, has caído en el seol, en las honduras del abismo». Interpretando estas palabras como referidas a la caída del demonio, le atribuyeron también el nuevo nombre. Rudwin, «The Legend of Lucifer», *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>44</sup> Lorenzo Lotto fue el primero en representar a Satanás como una criatura hermosa en su cuadro *La caída de Lucifer* (1554-6) según Mario Praz, «Las metamorfosis de Satanás», *op. cit.*, p. 78. En la literatura renacentista, pueden recordarse los dignificados demonios de Torquato Tasso en *La Jerusalén liberata* (1591) o B. Krüger, *Action von Anfang und Ende der Welt* (h. 1589). Otros títulos en Acosta, «Mefistófeles. Un diablo en figura de hombre», *op. cit.*, p. 202.

<sup>45</sup> Cf. las conclusiones de Günther Mahal, *Mephistos Metamorphosen: Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*, Göttingen: Kümmerle, 1972. También Acosta, «Mefistófeles. Un diablo en figura de hombre», *op. cit.*, p. 213

<sup>46</sup> José María Souviron, *El príncipe de este siglo: La literatura moderna y el demonio*, Madrid: Cultura Hispánica. 967. p. 45 y 46: «con el Romanticismo adviene un nuevo reemplazo. Dios em-

comportarse a la manera de agente benéfico, sino más bien de catalizador de las tensiones negativas, agente de los tormentos y la desesperación. Recuérdese de nuevo el *Cain* de Byron, cuando se atrae al protagonista identificándose primero con él y mostrándose solidario en su sufrimiento (I, vv. 135-140 y 157-9). Logra así la simpatía del hombre y su complicidad, para luego aumentar su sufrimiento y acabar de destruirlo. Su misión es hacer del mundo un infierno, acrecentar la injusticia divina como colaborador del Omnipotente que fuera originalmente<sup>47</sup>. Queda tiempo para su conversión y reunificación en el seno del Amor: esa fue tarea del posromanticismo.

Todavía para el diablo romántico la soberbia, eje sobre el que giran sus relaciones con el Hombre y Dios, le impide esa postrera claudicación y absorción en la Unidad; se mantiene en ese estado de violenta rivalidad, en un proceso infinito de desafío y de castigo, un eterno duelo y eterna condenación en la que el reo está investido de la grandeza trágica de los perdedores imperecederos. Seguirá siendo el Lucifer condenado, el maligno —pero también desdichado—, sufriente del abismo, el que se convierta en personaje a la medida del poeta romántico y de esa literatura del Yo que busca la duplicidad del autor en su criatura literaria. Qué otro mejor transgresor que Satán, y también, qué otro mejor perdedor, que otra criatura puede despertar más piedad que ésta, condenada mil veces, como el poeta, por su deseo infinito de belleza.

Nuevo héroe emblemático, Lucifer necesita una riqueza de atributos que ahora se inventará para él. Sobre todo interesa ese lado trágico y conmovedor, el de la espantosa condena que sufre, y que ya había sido descubierto como motivo literario en el tardío Renacimiento, por ejemplo en *Eine schöne und lustige neue Action, Von dem Anfang und Ende der Welt*. (h. 1579) de Bartholomäus Krüger y con más éxito en la epopeya de Giambattista Marino de 1632, *La matanza de los inocentes*, importante según Mario Praz por transformar la descripción de la fisonomía diabólica en un punto fundamental: donde poetas anteriores hablaban de ojos en los que se ve sólo terror y muerte, Marino escribe: «Negli occhi, ove mestizia alberga e morte»<sup>48</sup>. La tristeza en la mirada del Satanás de Marino lo

<sup>47</sup> El propio Byron en carta de septiembre de 1821 a Murray, confirma al tratar de la misión luciferesca en *Cain* que el objetivo del demonio es deprimir la autoestima del protagonista al mostrarle las cosas infinitas y su propia posición humillante, hasta que éste cae en el estado de ánimo que lo lleva a la catástrofe. Cit. por Truman G. Steffan, *Lord Byron's «Cain»: Twelve Essays and a text with Variants and Annotations*, University of Texas Press, 1968, p. 9. Sobre el papel bíblico de Satán en sus orígenes, cf. Rudwin, «The Legend of Lucifer», *op. cit.*, p. 1: «Satan was a member of the celestial court and stood high in the councils of Jehovah. [...] He was a sort of prosecuting attorney attached to the judgment seat of the Eternal». La leyenda de su expulsión y caída parte de los libros apócrifos del Antiguo Testamento, sobre todo del Libro de Enoc, y encuentra espacio para el cristianismo en el Evangelio de Lucas (X, 18).

vuelve melancólico, ante todo, porque sabe que es un ángel caído, un dolido Narciso negro que recuerda su antigua belleza, un derrotado Faetón del abismo, vencida ya su majestad. El Satanás de Milton es heredero de éste y conserva también el esplendor del arcángel que ha sido, pero sobre todo conserva la melancolía en la mirada; es la suya una belleza maldita que hace olvidar el hedor a azufre y la máscara grotesca del demonio medieval.

Más allá de las intenciones del propio Milton, las relecturas del *Paraíso perdido* en el siglo XIX se empeñarán en convertir a Satán en el protagonista y héroe épico del poema, y tendrán gran importancia como clave de la reivindicación de Satanás. Lo demuestran Robert Burns, probablemente uno de los iniciadores del satanismo romántico<sup>49</sup>, y especialmente las palabras de Shelley en la *Defensa de la poesía*:

Nada puede exceder la energía y magnificencia del carácter de Satanás, tal como está expresado en el *Paraíso perdido*. [...] El demonio de Milton, como ser moral, es tan superior a su Dios como aquel que persevera en un propósito que ha concebido como excelente, a despecho de la adversidad y de la tortura, lo es a otro que, en la fría seguridad del triunfo indudable infringe a su enemigo la más terrible venganza [...] con el firme propósito de exasperarlo para que merezca nuevos tormentos<sup>50</sup>.

El diablo bello y triste fue saludado en todos los Romanticismos; incluso en el nuestro, tan pacato y morigerado<sup>51</sup>, tenemos al Lucifer del *Diablo mundo*, a

<sup>49</sup> Burns escribe en sus *Cartas*: «Tengo tan poco respeto por los reyes, los señores, el clero y los políticos, etc., [...] Estoy resuelto a estudiar los sentimientos de una persona muy respetable: el Satán de Milton: ¡Salud, horrores! ¡Salud, mundo infernal!». *Letters I*, del 30 de abril de 1787 y del 11 de junio de 1787. Cito por Meyer H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral, 1975, pp. 442-4 y 448. William Blake incluye la siguiente nota en «The Marriage of Heaven and Hell»: «The reason Milton wrote in fetters when he wrote of angels and God and at liberty of devils and hell, is because he was a true poet and of the Devil's party without knowing it» (en Blake, *Poetry and Prose*, ed. de G. Keynes: London Nonesuch Press, 1948, pp. 181-2).

<sup>50</sup> Percy B. Shelley, *Defensa de la poesía*. Traducción de J. V. Selma; Barcelona: Península, 1986, p. 51.

<sup>51</sup> Sobre el diablo en la literatura romántica española, Carla Perugini, «Diabluras románticas: El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica», en Ermanno Caldera (introd.), *Romanticismo 3-4: Acti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano* (Bordighera, 9-11 aprile 1987): *La narrativa romántica*. Génova: Biblioteca di Lettere, 1988, pp. 89-99, que reconoce que «aunque el Romanticismo español no tuvo tanta afición a lo macabro o a lo visionario como las literaturas alemana, inglesa, francesa o rusa, es fácil recoger ejemplos de tal inclinación sobre todo en las revistas de la época» (pp. 89-90). Así lo hace en su trabajo, en el que recuerda desde los

quien Espronceda, aquí probablemente deudor de Byron<sup>52</sup>, pinta en ese ademán afligido:

[...] la ígnea luminosa frente  
dejó caer desesperado y triste,  
y corrió de sus ojos larga fuente  
de emponzoñadas lágrimas; profundo  
silencio en torno dominó un momento; (vv. 520-4)<sup>53</sup>

Quizá lo más interesante de este nuevo demonio sea su turbio parentesco con el Hombre, tercer personaje que sube al estrado de los titanes románticos. El mismo *Dichtung und Wahrheit* goetheano expone cómo el hombre pertenece a la misma condición que Lucifer al ser al tiempo absoluto y limitado, el más completo e incompleto de los seres, y porque cada paso que avanza para reunirse con Dios significa inevitablemente una nueva caída luciferesca en las tinieblas. Podría decirse que aquel primer fenómeno de *sustitución* —de Dios por Satán— del que trataba Souviron, fue derivando con los años en una *suplantación* «no ya por divinidades inventadas, sino por el mismo hombre», que primero comparte el lugar supremo reservado por la nueva literatura al rebelde Satanás y que luego acaba por ocupar en solitario el trono infinito de la rebelión<sup>54</sup>.

Por esa identificación con el Hombre, el diablo asume en la literatura romántica los proteicos rostros del Otro: la Sombra, el Doble —reflejos, retratos, estatuas—, objetivando en aquellas metafóricas encarnaciones el turbio discurrir del inconsciente. Propone Porter siguiendo a Jacques Ehrmann<sup>55</sup>, que el principio de duplicidad tiende a instalarse en la acción narrativa cuando el protagonista se percibe a sí mismo como incompleto y dirige sus deseos hacia un objeto externo que él cree que le completará; precisamente la subjetividad de edad romántica hizo padecer a sus protagonistas la mutilación de su ser objetivo hasta terminar verlos convertirlos en naturalezas fragmentarias; será por ello necesariamente en el Romanticismo cuando encontremos la más exquisita narrativa del Doble.

Goethe había avisado de los peligros de esa enfermedad romántica que tendría como humillante consecuencia la pérdida del objeto, la soledad oscura del

<sup>52</sup> Lo ha visto Guillermo Camero en su *Espronceda*, Madrid: Júcar, 1974. Las posibles influencias no debilitan sin embargo la originalidad de Espronceda, sobre la que también ha hecho hincapié Alessandro Martinengo, (*Poliformismo nel 'Diablo Mundo' d'Espronceda*, Torino: Bottega d'Erasmus, 1962) refiriéndose concretamente a la introducción de Satán en el comienzo de la obra y el «poliformismo» textual que emplea para atraerse a la audiencia.

<sup>53</sup> Espronceda, *Diablo mundo*, ed. cit., p. 186.

<sup>54</sup> Souviron, *El príncipe de este siglo*, op. cit., p. 46.

<sup>55</sup> Laureano M. Portes, «The Devil, the Double, Night and the Gothic: The



propio Yo convertido en laberinto sin salida, depositario de ansias nunca resueltas, espacio inconcluso de una esencia incompleta y anhelante. Al cabo este desdoblamiento no es sino secuela de aquella enfermedad cuyos síntomas describe Fausto («Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust»<sup>56</sup>), reconoce y aprovecha Mefistófeles y que Hegel diagnosticará como la dolencia del hombre moderno: la conciencia desventurada, que es «la conciencia de sí mismo como la esencia duplicada y solamente contradictoria»<sup>57</sup>.

La inestabilidad en los órdenes sociales, político y religioso que vivió el siglo XIX impediría la confección de una identidad sólida: el individuo nuevo se está preguntando por sí mismo y, por añadidura, lleva a cabo esa búsqueda desde los cauces de lo irracional. Por eso la literatura del tiempo recurrió al personaje del Doble como portavoz de esos conflictos internos de identidad: para retratar el duelo entre la conciencia y lo inconsciente. El Doble-diablo es precisamente una imperativa llamada al examen de conciencia al forzar a los personajes a confrontarse con sus propias dudas<sup>58</sup>. Cuando los caracteres se torturan en ese debate de personalidad, irrumpe el diablo, estimula sus dudas y acaba incorporándose al personaje como un Doble, cristalización de sus insatisfacciones, de sus ansias de trascender la condición humana, reafirmando su independencia con respecto al orden y al poder, ahora debilitados, reafirmando su independencia respecto a Dios.

Como el íncubo es el camuflaje que el Yo busca para formular sus deseos más inaceptables<sup>59</sup>, Sombras y Dobles son pantallas del Lucifer latente que reco-

<sup>56</sup> Goethe, *Faust*, v. 112, (*Werke*, Hamburger Ausgabe, ed. de Erich Trunz, München: dtv, 1998, vol. 3, p. 41). Cf. el sugerente trabajo de Ronald Gray, «Faust's Divided Nature», en *Goethe's Faust Part One: Essays in Criticism*, ed. de John B. Vickery y J. Sellery, Belmont: Wadsworth, 1969, pp. 102-111.

<sup>57</sup> Hegel, *Fenomenología del espíritu*, (traducción de W. Roces y R. Guerra, México: FCE, 1966, p. 128): según Hegel la subjetividad se erige en verdad de la autoconciencia, pero esa misma subjetividad experimenta el dolor de no llegar a una unidad consigo misma. La conciencia de la vida implica una separación de esa misma vida, al reconocer que la verdadera se halla en otra parte. La realidad cognoscible e inmediata resulta insatisfactoria, y la que se intuye en el más allá y es respuesta a los anhelos trascendentales, inasequible. Por eso «la ley del corazón vive disociada y enfrentada a la ley del mundo» y el hombre se siente desterrado en esta tierra. En las *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Akal, 1989, p. 44) afirma que la cultura moderna ha convertido al hombre en una suerte de anfibio, dividido entre dos mundos contradictorios.

<sup>58</sup> Porter, «The Devil as Double in Nineteenth-Century Literature», *op. cit.*, p. 317. El doble es también personaje que se adapta muy bien a la literatura romántica, porque como explica Carl Francis Keppler (*The Literature of the Second Self*, Arizona University Press, 1972, pp. XII-XIII), la crítica coincide en que su extraña figura no es heredera de una tradición literaria, sino de la experiencia individual, por lo que en cada escritor adquiere una presencia nueva que impide hacer una interpretación general de todos los dobles.

<sup>59</sup> Ernest Jones, *Essays in Applied Psychoanalysis*, New York: International University Press, 1964, p. 2. Citado en: Nicolás Kiskadee, «Dobles y Sombras en la Literatura Fantástica», *Revista de Literatura*, 1964, p. 102.

noía Baudelaire instalado en todo corazón humano. Sombras y Dobles, gestados en el sentimiento cristiano de culpa —culpa de Satán y culpa gemela de Adán—, crecen como ella en el odio del hombre a sí mismo; el perfil odiado, la cara tenebrosa del Deseo, hecho uno con la culpa misma, se enajenan de la realidad y cobran independencia en aquellas repeticiones oscuras del yo. Si la culpa deviene de la diferencia entre lo que somos y lo que deseamos ser, entre deseo y realidad bifurcados inevitablemente después de la caída, la Sombra, el Doble, encarnan aquella duplicada dimensión. Tal confusa duplicidad nos lleva por otra parte al inquietante parentesco de lo demoníaco con lo fantástico: la presencia de lo diabólico en esas vaporosas encarnaciones no puede desgajarse del nacimiento de la literatura fantástica que para Irène Bessière o Max Milner tiene en *Le Diable amoureux* de Cazotte su primer exponente<sup>60</sup>.

Según Porter, fue la presión protestante hacia la perfección y la desasosegante experiencia de la rebelión contra la Iglesia Universal la que dio nueva vida al diablo literario como un *alter ego* irreconocido e indigno, depósito de las reprimidas dudas interiores. Si Dios era el superego, la sombra luciferesca es el inconsciente —de lo que puede ser prueba su equívoca sexualidad, como ocurre en el diablo enamorado de Cazotte (Biondetta o Biondetto)<sup>61</sup> o con el perseguidor de Ambrosio, monje primero y monja después, en *The Monk* de Lewis—. El mismo personaje de Caín, como demostró Paul Ilie para el *Abel Sánchez* de Unamuno, puede servir como desdoblamiento, sombra que objetiva lo negativo de Abel<sup>62</sup>.

Contaminado así de psicología humana, el diablo de la post-reforma pudo adquirir dos nuevas figuraciones: la de ficción de la imaginación humana o la de criatura humanizada que podría ser redimida<sup>63</sup>. Podría decirse que el Mefisto de

<sup>60</sup> Roger Cardinal, «*Le Diable amoureux* and the pure Fantastic», *Studies in French Fiction in honour of Vivienne Mylne*, ed. de Robert Gibson, Valencia: Grant & Cutler, 1988, pp. 67-80. A pesar de la deuda, admitida por Cazotte, para con el material de la tradición folclórica de lo maravilloso demoníaco, Cardinal defiende que las dudas de Álvaro sobre la identidad de Biondetta permiten incluir la narración en el marco de lo que Todorov define como fantástico: «*Le Diable amoureux* should be recognized as a pioneering contribution to the genre of the Fantastic, and indeed as a work of considerable literary subtlety and occasionally alarming intensity» (p. 68).

<sup>61</sup> Ewa Mukoid ha estudiado «Le Portrait du diable dans *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte» (en Kupisz K. (ed.)/ Perouse G. A. (ed.)/ Debreuille J. Y. (ed.), *Le Portrait littéraire*, Lyon: PU de Lyon, 1988, pp. 171-176) para concluir en la identidad subjetiva de Biondetta. Sus rasgos femeninos («discrète tristesse mélancolique, douceur, timidité [...], regard qu'elle baisse modestement», p. 173) son la representación del deseo erótico de Álvaro.

<sup>62</sup> Según Ilie, Unamuno usó la historia bíblica, así como el mito de Caín, para establecer la identidad psicológica entre dos hermanos hostiles. Al hacerlo, mostró que todos tenemos rasgos que no admitiríamos fácilmente que poseemos, pero que tendríamos que reconocer si asumiéramos una postura objetiva ante nosotros mismos. Paul Ilie, *Unamuno: An Existential View of Self and So-*

Goethe, al convertirse en compañero inseparable de Fausto, es ya un adelanto de esa nueva misión diabólica como representante de la oscura alteridad; con él la contienda ha sobrepasado los límites teológicos para adentrarse en dominios de la psicología, y el Caín de Byron es capaz de reconocer la íntima procedencia de esa voz susurrante del Maligno cuando responde a sus inquisitivas demandas: «Tú me hablas de cosas que por mucho tiempo se han ido acumulando / en visiones dentro de mi pensamiento» (I, vv. 167-8).

El nuevo Satanás no es un ser exterior al hombre, sino una fuerza interior. La lucha mitológica entre Dios y Satán se ha hecho carne en el espíritu humano; lo afirma el propio ángel caído en la Introducción de *El diablo mundo*:

Tú me engendraste, mortal,  
y hasta me diste un nombre;  
pusiste en mí tus tormentos,  
en mi alma tus rencores,  
en mi mente tu ansiedad,  
en mi pecho tus furores,  
en mi labio tus blasfemias  
e impotentes maldiciones; [...]
   
Y yo soy parte de ti,  
soy ese espíritu insomne  
que te excita y te levanta  
de tu nada a otras regiones,  
con pensamientos de ángel,  
con mezquindades de hombre. [...]
   
soy yo, el lucero caído,  
el ángel de los dolores,  
el rey del mal, y mi infierno  
es el corazón del hombre. (vv. 424-441 y 498-501)<sup>64</sup>

Muchos años después, Jean Paul Sartre escribe tratando del *Vathek* de Beckford: «Nuestro infierno no es más que este mundo, y no lo constituyen únicamente los demás: está en nosotros»<sup>65</sup>. Desde el Romanticismo no es necesario el pacto con el diablo, sino que el propio Yo sirve de guarida al más porfiado y agónico de los demonios.

La sutil e ingravida condición de sombra irá adelgazando a Satanás, haciéndole perder poco a poco peso y consistencia, como lo demuestra la evolución en el tratamiento de la figura del diablo a lo largo del XIX, su progresiva inoperancia como vehículo de la expresión literaria y el deterioro de su status ontológico: si en el *Fausto* aún era Mefistófeles percibido por todos los personajes, en la *Tentación de San Antonio* de Flaubert se queda en visión onírica de una noche, aunque el santo es consciente aún de la relevancia del personaje, pues de su tensión con Satanás depende su salvación eterna; ya en *Los hermanos Karamazov* el diablo se aparece sólo a Iván, que lo reconoce como alucinación, como su doble, no como una presencia ajena que pueda causarle daño alguno. La figura del diablo se hace tan insustancial que el autor debe introducir otros dobles de Iván para apoyar toda la riqueza psicológica de su personaje<sup>66</sup>.

La relación entre el Hombre y el demonio no era una novedad: la Nueva Mitología sólo redescubre las posibilidades que ya la tradición cristiana había incorporado a la oposición radical entre Bien y Mal del estricto monoteísmo. A través del antiguo motivo del pacto se había aumentado la complejidad de esta dualidad mítica introduciendo la relación de engaño (de los seres humanos por el diablo) y auto-engaño (de los seres humanos o del mismo diablo)<sup>67</sup>, que implica ya una configuración de tensiones más compleja que la binaria primitiva. Aprovechando estos lazos legendarios se alcanzarán los turbios vínculos que en el Romanticismo unen a los hombres con el Mal. Ya antes quedaba en parte esta relación implícita cuando Satanás pierde la fealdad en el *Paraíso* miltoniano –de nuevo precedente que no puede obviarse– y deja de ser bestia feroz para adquirir rasgos, no definitivamente humanos, pero lo suficientemente cercanos a la naturaleza del hombre como para que su dolor sea compartido desde la tierra. Desde Milton, esta renovada figura del diablo se mantiene en un difícil equilibrio entre las facciones demoníacas y las humanas, aunque en muchos casos acaba adquiriendo las segundas: pueden encontrarse en el nuevo Lucifer casi todos los rasgos propios de los héroes románticos de naturaleza humana, tal como los relaciona Ruiz Ramón<sup>68</sup>.

No es sólo que el diablo se pinte con los atributos del Hombre: la atracción es mutua y éste repite ahora el gran pecado de Lucifer: la Soberbia<sup>69</sup>, compartiendo

<sup>66</sup> Porter, «The Devil as Double in Nineteenth-Century Literature», *op. cit.*, p. 332.

<sup>67</sup> Porter, «The Devil in Faust and in World Literature», *op. cit.*, p. 148. No lo reconoce así Luis Acosta al afirmar sin embargo que «el fundamento filosófico de la construcción de los mitos a que se hace referencia [Fausto] radica en una visión dualista del mundo y de la existencia» («Mefistófeles. Un diablo en figura de hombre», *op. cit.*, p. 199).

<sup>68</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1983, p. 314.

<sup>64</sup> Para Librada Hernández («The Theatrical Representation of Satan in Espronceda's 'Introducción' to *El diablo mundo*», *Letras Peninsulares*, (1991) 4: 2-3, p. 360), «Satan therefore points an accusatory finger at the poet and at the reader, blaming them for creating him as an image of their own dissatisfaction and affirming their role as spectators and participants in the creation of fiction».

por consiguiente con él las armas de la rebelión blasfema contra el Dios de la norma y del canon antiguo. Por su parte, un diablo atormentado y pesaroso comparte con el hombre el sufrimiento: el dolor de ambos es comparable, creándose así una complicidad frente al tirano común, cruel en su silencio y en haberlos arrojado para siempre al infierno de la culpa:

Aquel siempre y aquel jamás, que sin cesar resuenan en mis oídos, son más profundos que el abismo, y más altos que la bóveda estrellada; y aun es mayor mi dolor por su intensidad que por su duración<sup>70</sup>.

La relación entre ambos tiene un ejemplo fundamental en la rebelión de Caín. A diferencia de su madre, Caín no peca engañado por la seducción; en él la serpiente se muestra ya como deseo del Otro: la envidia. Y no olvidemos que tanto la tradición talmúdica como la coránica, habían explicado el enfrentamiento del diablo con Dios a partir de la creación del hombre y por la envidia que Satanás siente de la nueva criatura, amada del Creador<sup>71</sup>.

## EL HOMBRE

El Romanticismo se comportó como sucesor del antropocentrismo renacentista en su intento de superar sumisiones religiosas, pero con más violencia y ambiciones que entonces. Si el Renacimiento se había contentado con señorear la tierra, ahora el hombre romántico pretende también asaltar el cielo. Tiene conciencia de pertenecer a otro mundo lejano y misterioso y siente el poder de atracción de esas sus raíces en aquel universo mágico. La superioridad que le otorga esa procedencia legitima su rebelión: puesto que él es superior, no tiene por qué atarse a la norma de los mediocres. Se mueve como criatura de orden divino, sin que las leyes de aquí puedan contener su desmesura. Ese voraz deseo de alcanzar la trascendencia antes de la muerte, de vivir el más allá en esta vida, le hacen merecer por su dolorosa intensidad la categoría de titán. Los límites de su epopeya se hacen divinos. Así lo entiende Wordsworth cuando se propone un nuevo *Paraíso perdido* que renueve el antiguo poema en las nuevas circunstancias románticas y

pecado satánico y el motivo de la rebelión es la soberbia. Rudwin, «The Legend of Lucifer», *op. cit.*, p. 6. Así lo recogió la tradición literaria desde Cadmon a Marlowe (*Faustus* III, 68), de Coleridge a la versión de Maupassant en su *Légende du Mont St. Michel* (1882).

<sup>70</sup> Anónimo, «El diablo y yo», Madrid, 1842, capítulo 2; cit. por Perugini, «Diabluras románticas», *op. cit.*, p. 93.

pide una musa mayor que la de Milton, pues siente su empresa más novedosa, más aventurada y de mayores dimensiones: Milton había bajado a la Estigia, al Caos y la Eterna Noche para subir después al *Cielo de los Cielos*; pero el cosmos de Wordsworth superará estos márgenes para descender aún más profundo y subir más alto surcando los confines, no ya del universo, sino de un espacio mayor, «el Espíritu humano / -Mi madriguera, y la región central de este mi canto» («the Mind of Man -/ My haunt, and the main region of my song»): ni el Caos, ni el pozo más sombrío del más profundo infierno despertarán un miedo y un espanto como los que nos suelen abrumar cuando miramos dentro de nuestro Espíritu, en el Espíritu del Hombre<sup>72</sup>.

Para Wordsworth el espíritu del hombre es *terra incognita*; sus alturas y profundidades son susceptibles de reemplazar cielo e infierno y sus poderes de sustituir a los protagonistas divinos. Tan grande siente el hombre romántico su alma que *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, escrito en 1796-7 por Hegel, Schelling y Hölderlin, defiende entre sus ideas principales la autosuficiencia del espíritu, «que no debe buscar fuera de sí ni Dios ni la inmortalidad». <sup>73</sup> Ninguna norma, ni moral ni social, puede contener la energía de esta supraconciencia del Yo romántico, que «somete toda escala de valores a su individual juego de gozo y sufrimiento. Como afirma Argullol, «la voluntad del Yo se alza ante la volubilidad disgregadora de la realidad»<sup>74</sup>.

Con la intervención del Hombre en el combate, las relaciones entre los personajes titánicos se hacen aún más complejas y conflictivas. Opina Aranguren que «la relación con la Divinidad, [...] es ambivalente: el romántico unas veces se rebela contra el tirano Dios, ser satánico: otras es él mismo quien asume, frente a la Deidad, el papel de Satán o Luzbel; y fácilmente pasa del talante del endiosado a la rendida actitud de entrega total al Ser divino»<sup>75</sup>. No falta tampoco la ocasión en que el Hombre se mida en despreciativo duelo contra ambos, como hizo el esproncediano *Estudiante de Salamanca* reincidiendo sin pudor en su desafío: «juzga si me dará un bledo/ de Dios ni de Satanás» (vv. 1158-9)<sup>76</sup>. Montemar se siente al mismo nivel que Dios y el diablo, como un titán entre ambos. Y lleva su

<sup>72</sup> En el Prospecto a *El recluso*, que incluyó al final de *El hogar en Grasmere*. Abrams, *El Romanticismo*, *op. cit.*, pp. 15-7.

<sup>73</sup> Cito por Rafael Argullol, *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona: Destino, 1990, pp. 64-5.

<sup>74</sup> Argullol, *El héroe y el único*, *op. cit.*, p. 358.

<sup>75</sup> José Luis Aranguren, *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid: Edicusa, 1967, pp. 75-93; recogido en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española 5. Romanticismo y Realismo*, Barcelona: Crítica, 1982, p. 54.

<sup>76</sup> Y también: «Tanto mejor si sois el diablo mismo. / y Dios y el diablo y yo nos conocemos».

sacrílego cinismo a tal extremo que cuando se le aparece el fantasma de don Diego de Pastrana, al que acaba de matar, aún «traspasado el pecho de fiera estocada, / aun brotando sangre de su corazón» y le intenta desposar con la calavera, le replica:

Mas antes decidme si Dios o el demonio  
me trajo a este sitio, que quisiera ver  
al uno u al otro, y en mi matrimonio  
tener por padrino siquiera a Luzbel; (vv. 1542-5)<sup>77</sup>

El pecado de Montemar es la soberbia, el pecado de Lucifer y el pecado romántico. Y el castigo que recibe ser arrojado al abismo como lo fue antes el oscuro arcángel.

Como antes se señalaba, la trayectoria psicológica del diablo se hace más interesante cuando los atributos luciferinos impregnan a los hombres construyendo esos perversos fascinantes que en los inicios de su andadura poblaron las novelas góticas inglesas, como aquel Schedoni en *The Italian or the Confessional of the Black Penitents* (1797) de Ann Radcliffe, al que la intensidad de su penetrante mirada le delata como un ángel caído. Miradas amedrantadoras que perviven con la evolución del género, como la de Heathcliff en *Cumbres borrascosas*, una novela que aprovecha también el mito de Satanás, pues su argumento puede resumirse, como decía Bataille, en «la rebelión del maldito al que el destino arrojó de su reino y al que nada detiene en el deseo ardiente de recobrar el reino perdido»<sup>78</sup>.

Poco a poco los personajes revestidos de satanismo van adquiriendo proporciones gigantescas: ganan los violentos, los de torvas pasiones se hacen más y más interesantes, los que se enfrentan titánicamente a la ley de los demás hombres, los que exploran el lado oscuro de la realidad. También cobran celebridad las historias de seres intermedios, mitad demonios y mitad hombres, como fueron los vampiros, parientes y allegados diversos (brujas, fantasmas, fuego fatuos). Goethe fue el primero en usar como ficción literaria las historias de vampiros surgidas en el XVIII (lo hizo en *Braut von Korinth*, de 1797); en 1819 el doctor Polidori publica *The Vampire*, y con *Melmoth the Wanderer* (1820) Maturin crea una mezcla de judío errante y vampiro; Merimée en *Guzla* (h. 1825-6) recoge toda la fascinante perversidad del vampiro como héroe maldito que arrastra al abismo a la mujer a la que ama<sup>79</sup>.

Enteramente humanos pero no menos inquietantes, los héroes de Byron son quizá los que mejor responden a la plenitud satánica: son seres superiores, con

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>78</sup> Bataille, *La literatura y el mal*, *op. cit.*, pp. 4-5.

más fuerza y pasión que el resto de la humanidad, excesivamente grandes para la pequeñez de una vida ruin, entregados a delirios emocionales que les llevan finalmente a confundir el bien y el mal<sup>80</sup>. La mirada del Infiel tiene la profundidad siniestra de los seres luciferinos; Childe Harold, Cain, Lara, y sobre todo Manfred reúnen los rasgos del habitante de los abismos. Pero el mejor ejemplo de héroe romántico lo asume el propio Byron al construirse una biografía a la medida del nuevo mito<sup>81</sup>. Pero más allá de que quisiera encontrar su ritmo vital en la transgresión y el más sutil placer voluptuoso en la perversidad de la destrucción, más allá las muecas y las poses, Byron convierte su combate con la oscuridad en una cuestión poética: el peso intelectual de su obra descansa en la implacable persecución de las raíces del mal<sup>82</sup>.

La destrucción empieza por uno mismo, precisamente porque el placer de la transgresión implica la aceptación implícita del castigo, de la condenación eterna: «La expiación [...] está implícita en la transgresión», escribió Bataille<sup>83</sup>. El transgresor se autodestruye, se arroja al abismo, lleva el infierno en las entrañas desde su primera entrega al Mal. Y en su desprecio por el tormento, en el entusiasmo de la lucha de antemano perdida, demuestra su alma sublime, de proporciones colosales, su carácter titánico. Como ocurre al perverso *Estudiante de Salamanca*, Félix de Montemar, que «hasta en sus crímenes mismos / [...] / pone un sello de grandeza» (vv. 131-9):

Grandiosa, satánica figura,  
alta la frente. Montemar camina  
espíritu sublime en su locura  
provocando la cólera divina: / [...] /  
el alma que la alienta y la ilumina,  
con Dios le iguala, y con osado vuelo  
se alza a su trono y le provoca a duelo.  
Segundo Lucifer que se levanta  
del rayo vengador la frente herida,  
alma rebelde que el temor no espanta,

<sup>80</sup> Argullol, *El Héroe y el Único*, *op. cit.*, pp. 410-11. Quizá resulte superfluo recordar que Byron fue incluido como principal representante en lo que su contemporáneo Robert Southey llamó *escuela satánica* (*Visions of Judgement*, 1822).

<sup>81</sup> Praz se pregunta: «Hasta el terrible modo de mirar torcidamente que espantaba a la gente, en especial a sus amantes ¿quien puede garantizar que no lo estudiase ante el espejo?». Praz, «Las metamorfosis de Satán», *op. cit.*, p. 92.

<sup>82</sup> Lo defiende entre otros John W. Ehrstine en «Byron and the Metaphysics of Self-Destruction», *op. cit.*, pp. 94-5. Y esa misma persecución es la que viven sus personajes: «Cain wants to know why guilt or evil exist in the first place» (p. 97).

hollada sí, pero jamás vencida,  
 el hombre en fin que en su ansiedad quebranta  
 su límite a la cárcel de la vida  
 y a Dios llama ante él a darle cuenta,  
 y descubrir su inmensidad intenta. (vv. 1245-1260)<sup>84</sup>

## II. LOS DESAFÍOS

El héroe satánico del Romanticismo combatió a Dios en tres argumentos literarios que corresponden con los tres enunciados fundamentales de su rebelión: el de conocimiento, el de la creación y el del amor.

### LOS MÁRGENES DE LA SABIDURÍA

Aunque ya el Fausto del *Volksbuch* de 1587 demuestra la soberbia humanista en su deseo de sobrepasar los límites naturales del conocimiento –motivo por el que será condenado–, fue la Ilustración la que vio germinar la semilla de la primera de las rebeliones: los hijos de Descartes habían continuado su labor filosófica probando del árbol de la ciencia que el primer racionalista no se decidió del todo a saborear. El *sapere aude* horaciano, adoptado por la filosofía kantiana, quería ser un reto para los hombres, pero amenazaba los feudos misteriosos de Dios. Si Manfred ya es consciente de que el árbol de la ciencia no puede ser el mismo que el árbol de la vida<sup>85</sup>, el ansia que hace desgraciado a Fausto es el hambre de una sabiduría que no queda al alcance de la condición humana<sup>86</sup>; para alimentarse de los frutos del árbol de la ciencia ha de delinquir y atravesar la frontera en ese pacto –más bien apuesta– con el diablo. Del árbol de la Ciencia sólo puede probarse desde el seno del Maligno, concluye Baudelaire sus «Letanías de Satán»<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, ed. cit., pp. 140-1.

<sup>85</sup> Manfred I, 1, 12. Byron, *The Works. Poetry*, ed. de E. H. Coleridge, London: John Murray, 1904-5.

<sup>86</sup> Edith Potter («The Faustian Theme in European Literature, Painting, and Music», en Douglas-J. McMillan (ed.), *Approaches to Teaching Goethe's Faust*, New York: The Modern Language Association of America, 1987, pp. 126-165) recuerda las fuentes de este Fausto hambriento de saber, aprovechando también las clásicas *Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing* de Philip Mason Palmer y Robert Pattison More (New York: Haskell, 1965).

<sup>87</sup> «¡Haz que mi alma, debajo del árbol de la Ciencia, / a tu lado repose, cuando sobre tu frente /

La sabiduría, más allá de los confines de lo vital humano, es la tentación con que Satanás incita al Caín byroniano (I, vv. 558-9)<sup>88</sup>, como después a Smarh en el cuento del mismo nombre de Flaubert:

Satanás: ¿No querías conocer la ciencia?  
 Smarh: [...] ¿dónde se encuentra?  
 Satanás: En el infinito  
 Sm: Así que el infinito, ¿es esa ciencia?  
 Sa: Y el que la conoce lo sabe todo.  
 Sm: Pero el único es Dios.  
 Sa: ¿Dios?, ¿qué es eso?  
 Sm: Dios quiere decir Dios.  
 Sa: No, Dios es este infinito, esta ciencia.<sup>89</sup>

Si al probar el árbol de la ciencia el hombre se condenó a la pérdida del paraíso, esa nueva soberbia de querer saber tanto como Dios, de investigar las prohibidas regiones de lo divino, los confines del más allá, se castigará con el destierro a los infiernos. El príncipe Vathek, en la obra del mismo título de Beckford, siente el «insolente deseo de penetrar en los secretos de los cielos»<sup>90</sup>. Y el demonio Giaur le promete abrir para él el Palacio del Fuego Subterráneo donde se esconden los enigmas del sabio Salomón, a cambio de que renuncie a Mahoma y se entregue al mal. Vathek no puede contener su deseo de saber y accede a presentarle la sangre de cincuenta niños a cambio del acceso a sus dominios. El infierno o el cielo no son límites al hambre de sabiduría.

En el *Diablo mundo* el ansia de conocimiento se confunde con Lucifer mismo, es Lucifer mismo:

¿Quién sabe? Acaso yo soy  
 el espíritu del hombre  
 cuando remonta su vuelo  
 a un mundo que desconoce,  
 cuando osa apartar los rayos  
 que a Dios misterioso esconden,  
 y analizarle atrevido  
 frente a frente se propone. (vv. 392-399)<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Precisamente Caín decide seguir al espíritu del mal para saciar su deseo de conocimiento (I, v. 546), aunque descubra más tarde que lo único que de aquél podrá aprender es a conocer su propia nada de la naturaleza mortal (II, ii, v. 422-3).

<sup>89</sup> Gustave Flaubert, «Smarh», en *Cuentos negros y románticos*, Madrid: Valdemar, 1993, pp. 114-5.

<sup>90</sup> William Beckford, *Vathek*, ed. y traducción de Javier Martini Lalanda, Madrid: Alianza, 1993, p. 29.

Uno de los rasgos por los que la misma figura del diablo adquiere aquella fisonomía humana que le proporcionará su nuevo dramatismo es ese afán de conocimiento que comienza cuestionando a Dios y con ello la dualidad ética entre bien y mal; y que al no obtener respuesta lo convierte en una especie de héroe existencial y transporta al nivel agónico de la existencia humana. Para Anatole France en *Le Puits de Sainte-Claire* (1895), Satán es arrojado del Paraíso porque quiere pensar por sí mismo y no aceptar el principio de autoridad<sup>92</sup>.

El deseo de igualarse a Dios, de penetrar sus misterios a través de vías secretas, estaba justificado por el deseo de conocerle, de volver al Paraíso primero –recordemos las palabras de Smarh después de haber sentido la emoción de la sabiduría: «¡Y si fuera a aprender el infinito, si fuera a conocerte, oh, mundo sobre el que camino! ¡Y si fuera a verte, oh, Dios al que adoro!»<sup>93</sup>. Así lo afirmaba Von Kleist: «El Paraíso está cerrado [...], pero para regresar al estado de inocencia debemos comer una vez más del árbol de la ciencia.» Sin embargo, como en la teología goetheana, ese deseo de avanzar hacia Dios acaba siempre precipitando al Hombre en las tinieblas, castigado por osar desvelarle el rostro<sup>94</sup>. En el *Fausto* Goethe dará forma definitiva a este motivo cuando, en palabras de Benno von Wiese, Fausto mismo, y no Lucifer, sea el ángel caído, a la vez cerca y lejos de Dios<sup>95</sup>.

Tanto o más como la subida al cielo, la bajada a los infiernos tiene que ver con el descubrimiento de la verdad, con encontrar las «claves del ser», el conocimiento que nos hará libres. Sólo el viaje interior puede descubrir lo oculto. «Si el ascenso al paraíso es un modo o el modo de alcanzar la belleza, [...] –en palabras de Gullón– sólo descendiendo a los Infiernos podrá descubrirse la Verdad, robar el fuego de los dioses [...] Quien realizó esta experiencia queda definitivamente alterado, y esa alteración, [...], no sólo le hace «otro», sino diferente de quienes no se aventuran al descenso, [un descenso] que figuradamente puede entenderse como una inmersión en los contenidos de lo inconsciente, con el propósito de es-

<sup>92</sup> Recuérdese también su *Révolte des anges* de 1914, relato de una segunda rebelión angélica contra las reglas del cielo, aunque concluya convirtiendo al rebelde en reaccionario.

<sup>93</sup> Flaubert, «Smarh», *ed. cit.*, pp. 114-5.

<sup>94</sup> Muy byroniano se muestra Goethe al hacer esta afirmación (es bien conocida su afición y admiración por el inglés: véase Hartmut Fröschle, «Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk: Auseinandersetzung mit der Romantik», en: Cercignani-Fausto (ed.), *Studia theodisca II*. Milán, Minute, 1995, 95-110). De hecho, el *Cain* del poeta inglés es una revisión del mito de la pérdida del paraíso, que para Byron se repite eternamente en lo cósmico y lo personal: con cada nueva caída se descende más y cada nueva creación es más débil que la anterior. Cf. Robert F. Gleckner, *Byron and the Ruins of Paradise*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1967, pp. 326-7.

<sup>95</sup> «Ein weiteres entscheidendes Verständnis erwächst uns aus dem Luzifer-Mythos für die Faustgestalt. Denn nicht eigentlich Mephisto ist der gefallene, mit Schöpferkraft begnadete Engel

tablecer con ellos una relación que los ilumine y por la iluminación los asimile»<sup>96</sup>.

#### LA CREACIÓN

Y llegamos así al segundo de los retos con que el Romanticismo desafía a Dios, el de la creación artística.

Si la inmersión en el inconsciente puede compararse con una bajada a los infiernos, el artista romántico cruzará las puertas de ébano cada vez que se entregue a la creación, pues el mundo onírico y subconsciente se convierte ahora en el principal filón para los temas y tratamientos literarios<sup>97</sup>. Incluso podemos decir con Bataille que algunos de los mejores no regresaron tras aquellas peligrosas travesías: Hölderlin, más tarde Nietzsche. El arte queda investido de un algo satánico y oscuro desde que las teorías sobre la psicología del proceso creador de Schelling y Jean Paul afirmaran la capacidad del inconsciente como órgano principal de la imaginación. Y así como Dios creó el mundo del oscuro caos, el artista se sumerge en el caos de su abismo interior para sacar de allí los materiales de su creación.

Con tan extrañas armas, el nuevo artista se arroga de las divinas capacidades creativas en su arte y ya no quiere, como dictaba la poética clásica, imitar la naturaleza, sino inventar el mundo; ya no acepta simplemente el papel de artífice que reproduce, sino exige el de segundo dios que crea *ex nihilo* una segunda naturaleza<sup>98</sup>. Quizá por eso, como decía William Blake de Milton, el verdadero poeta «es del partido del Diablo sin saberlo», porque sólo cuando se rebela construye verdadera poesía<sup>99</sup>; por la misma razón llamaría después Rimbaud «ladrones de fuego» a los poetas.

El mundo creado por Dios es un mundo desgajado y fragmentario; el que salga de las manos del nuevo poeta en ese gesto de rebeldía creativa reconstruirá la unidad cósmica y nos devolverá el paraíso perdido. La expulsión del primer Edén que nos condenó al estado de desunión, la culpa que marcó a los descen-

<sup>96</sup> C. G. Jung: *El Yo y lo inconsciente*, Barcelona: Miracle editor, 1936, p. 94.

<sup>97</sup> Cf. el clásico de A. Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción española de M. Monteforte Toledo, revisada por A. y M. Alatorre, México: F.C.E., 1954. Algunos ejemplos españoles se recogen en nuestro trabajo «El viaje onírico de la poesía romántica», M. Maldonado Alemán *et al*, *Lo irracional en la literatura*, Berna: Peter Lang, 1999, pp. 61-98.

<sup>98</sup> W. Tatarkiewicz, «*Creatio ex nihilo*», *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creativi-*

dientes de Adán y desdobló su esencia como engendros del Deseo, se interpreta ahora como gesto de violenta tiranía, como condición de esclavitud a un destino existencial contra el que se rebela el Arte en sus intentos de reconstrucción de la Unidad. Algunos hubieron de recurrir al pacto diabólico para ese atentado contra la Creación, una alianza que había servido ya antes para explicar los mecanismos del mundo como una totalidad<sup>100</sup>; o puede también ayudar la colaboración del íncubo o del súcubo, a los que Kiessling interpreta como metáfora de la energía creativa del hombre y sus ambiciones de trascender los límites de la condición terrena: el íncubo es una criatura compuesta, sintética, de carácter múltiple, un arquetipo del deseo oscuro, lo que le convierte en un símbolo natural de la imaginación romántica y dispuesto a favorecerla<sup>101</sup>.

Particularmente en Byron, cuyos héroes actúan movidos por el deseo de una existencia unificada en la que los fragmentos de su vida puedan encontrar un sentido y reconstruirse, la propia actividad poética acaba siendo expresión y gesto de rebeldía en cuanto escribir un poema, en términos byronianos, es un intento de escapar de la realidad de la caída para entrar en un mundo de arte en el que cierto tipo de unidad es posible<sup>102</sup>. (Es interesante contrastar esta posición con la de su admirador Goethe, que después de su etapa *Sturm und Drang* y desde perspectiva mucho más clásica, entiende la reunión del objeto y el sujeto en la obra de arte como síntoma de la capacidad humana para el Bien. Si para Byron la creación implica rebelión contra el orden establecido, para Goethe es sintonía con la armonía de la naturaleza<sup>103</sup>).

Pero mucho antes que el poeta inglés, el Satán de Jakob Böhme, para explicar la causa de la enemistad divina y su consecuente caída explica: «Yo quería ser

<sup>100</sup> John W. Ehrstine, «Byron and the Metaphysic of Self-Destruction», *op. cit.*, pp. 94-108.

<sup>101</sup> Cf. el muy erudito trabajo sobre el origen bíblico de la figura y sus representaciones literarias de Nicolas K. Kiessling, «Demonic Dread: The Incubus Figure in British Literature», en *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, *op. cit.*, pp. 22-42.

<sup>102</sup> *Childe Harold III*, LXXXI-LXXXII, Byron, *The Works. Poetry*, ed. cit., II, 266-7.

<sup>103</sup> Andrew Oscar Jaszi, *Entzweiung und Vereinigung: Goethes Symbol: Weltanschauung*, Heidelberg: Stiehm, 1973. En su famoso «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil» de 1788 responde Goethe a la cuestión que se constituyera como núcleo de la discusión sobre el arte y la literatura en el cambio del clasicismo al Romanticismo: la de la relación del arte con la realidad. Frente a los vicios de la subjetividad, que dio en llamar «dilettantismus», el principio fundamental tanto de la crítica como de la creación literaria para el Goethe joven es la «Empfindung» o intuición personal de la forma interior; y para el Goethe maduro y clásico es el «reines Anschauen», capacidad intuitiva para apreciar en la contemplación la verdadera esencia de las cosas, grado superior de conocimiento de la realidad que el escritor debe poseer. Objetivismo y subjetivismo se resuelven para Goethe cuando el artista, el poeta, se comporta con la capacidad creativa de la naturaleza. Por eso

autor». Sus ambiciones literarias le pierden ante el Todopoderoso. Y también para Espronceda (que en la «Introducción» a su *Diablo mundo* afirma que el acto de escribir poesía es en sí revolucionario) el poeta y el diablo son figuras paralelas: frente a la regla de silencio impuesta por Dios, ambos usan el lenguaje y el poder evocador de las imágenes para cuestionar la autoridad; incluso el poeta plantea las mismas preguntas que Satán sin poder esperar como él respuesta alguna del mudo Altísimo. Por aquellas quejas desoidas en el infinito, entran los dos en una dimensión existencial en la que, como ocurría en Byron «any action, rebellion, or creativity in poetry is equated to demonic force»<sup>104</sup>.

El nuevo concepto de poesía implica pasar de la *sustitución* de la que hablaba Souviron a aquella segunda fase de las «suplantaciones»: antes que Nietzsche afirmara en *Así habló Zaratustra* «mejor ser nosotros mismos Dios»<sup>105</sup>, el poeta romántico lo había intentado desde que el Círculo de Jena renunciara a la *Vorstellung* por la *Darstellung*<sup>106</sup>. Entre sus grandes proyectistas recordemos el Hugo de aquel grandioso poema que había de presentar en tres cantos (*La leyenda de los siglos, El fin de Satán y Dios*<sup>107</sup>) el Ser en su triple rostro: la Humanidad (lo progresivo), el Mal (lo relativo) y el Infinito (lo absoluto). El conjunto habría de leerse como creación de una unidad en la que el mal quedaría abolido y Dios resultaría al fin prescindible, pues el nuevo mundo es ya Dios.

Con este artista, blasfemo en su misma capacidad creadora, volvemos a emparentar lo humano demoniaco con su ascendiente Prometeo, recuperado en este caso, más que como ladrón de fuego, en su versión creativa. El ejemplo más estremecedor de esta asociación nos lo proporciona Goethe, autor del una oda juvenil (*Prometheus*, 1774) de influencia spinozista (y con precedente directo en *Traumgespräch mit Prometheus* de Wieland), muy representativa del *Sturm und Drang* en cuanto convierte a Prometeo en el símbolo del conocimiento y sobre

<sup>104</sup> Librada Hernández, «The Theatrical Representation of Satan in Espronceda's 'Introduccion' to *El diablo mundo*», *op. cit.*, p. 357. Según Hernández, incluso el mismo acto de lectura, como en el caso de Blake, se convierte para Byron y Espronceda en acto revolucionario (p. 353).

<sup>105</sup> F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 351.

<sup>106</sup> En el fragmento 116 del *Athenaeum* (*Athenäums Fragmente*. En *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*; ed. de H. Eichner, München-Paderbon...: Schöningh-Thomas Verlag, 1967), Friedrich Schlegel aprovecha la oposición de Schiller entre poesía ingenua y poesía sentimental para distinguir la clásica, basada en la teoría mimética y que es *Vorstellung* (representación) de la realidad exterior, y la moderna, romántica, que tiene como atributo la reflexividad y es *Darstellung* (presentación) de sí misma. En el frag. 238 define la poesía moderna como la que en cada una de sus presentaciones (*Darstellungen*) se presenta también a sí misma (*selbst mit darstellen*), siendo al tiempo poesía y poesía de la poesía.

<sup>107</sup> Este último poema (*Dieu*), no concluido como ocurre con el dedicado a Satán, trata de las diferentes filosofías religiosas no sin ironía. Acaba con filiações panteístas en un himno a Dios

todo de la creación<sup>108</sup>. En el *Prometheus* la primera persona del artista refuta el poder del cielo y se diviniza como dios-creador. Su revuelta resulta mucho más radical que la transgresión de su modelo último en Esquilo, pues ahora se trata de negar definitivamente el poder del cielo:

Hier sitz' ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
Zu leiden, weinen,  
Genießen und zu freuen sich,  
Und dein nicht zu achten,  
Wie ich.<sup>109</sup>

En ese «como yo te ignoro», el poeta, creador de seres a su imagen y semejanza, muestra para con Dios la indiferencia más absoluta: no es Dios el que no escucha, sino el artista el que ya no se interesa por Dios.

#### EL AMOR

El tercer desafío que el héroe satánico del Romanticismo lanza contra Dios es la sublimación del amor humano. De los tres combates es éste el más explotado por el drama romántico español, cuyos ejemplos pueden bastar en este caso para exponer sus principales coordenadas.

Al convertir el amor en puente a la trascendencia, los poetas están negando la autoridad divina que negaba a las pasiones humanas la calidad de lo sagrado. Más aún, contra el sistema de valores de la ortodoxia, la pasión se convierte ahora en reto y amenaza contra Dios, en «acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad, un puente tendido entre el Héroe y el Único», en palabras de Argullol<sup>110</sup>. No se trata ya de ese sacrilego *melibeo soy* que llegó a blasfemar el Renacimiento, sino de un consciente y voluntario gesto de amenaza al Dios cristiano cuando se hace entrega del alma a la pasión erótica, como en aquel drama anticonventual de D'Arnaud, *Los Amantes desgraciados o El conde de Cominge*<sup>111</sup>, cuyo protagonista comienza gritando: «¡Oh Dios! Yo os ofendo, yo os insulto / a ella sola [...] le doy incienso y culto».

Este amor trascendente tiene por supuesto precedentes en la tradición idealista, en el furor divino o «delirio divino» del que trata Platón tanto en *El Banquete* como en *Fedro*, un amor que sirve como vía hacia el origen único de todo cuando existe, «lejos de los cuerpos y de la materia, lejos de lo que divide y distingue, más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo». Citando a Denis de Rougemont, «El Eros es el Deseo total, es la Aspiración luminosa, el impulso religioso natural llevado a su más alta potencia, [...] la extrema exigencia de Unidad»<sup>112</sup>. El amor humano ha dejado de ser tal para elevarse a aspiración de identidad, de unidad absoluta, de intento por parte de lo finito de identificarse con lo infinito. Denis de Rougemont comienza su ensayo señalando cómo la relación entre amor y muerte, amor y sufrimiento, ha sido durante toda la historia considerada de enorme atractivo. A las dificultades que a lo largo de la trayectoria literaria siempre se le presentaron al amor, el Romanticismo añade una última y definitiva, el enemigo superior: Dios. Así convierte el amor en acto de rebeldía satánico.

Las historias de amor del Romanticismo, condenadas a la tragedia final, en las que a los amantes se les persigue con terribles dificultades siempre renovadas, recuerdan una vez más la lucha del titán contra los dioses, crueles tejedores de un destino adverso. No se puede negar en estos casos, como decía Shelley, la superioridad de nuestros héroes enamorados sobre ese Dios materializado en las mil dificultades que encuentran a su amor, un Dios que, –y valen aquí las palabras citadas arriba de la *Defensa de la poesía*–, «con la fría seguridad del inevitable triunfo, inflige a su enemigo la más horrible venganza [...] con el firme propósito de exasperarlo hasta merecer nuevos tormentos».

Así ocurre en el drama del duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino*, cuyo protagonista ha sido comparado con un nuevo Faetón, (nuevo ejemplo de remitologización romántica) que, como hijo del sol, pretende llegar demasiado alto y es castigado por el Júpiter tronante. De hecho se arrojará al abismo mientras el cielo (jupiterino y efectivamente tronante) clama indignado lanzando sus rayos<sup>113</sup>. Edward Gray quiere explicar este suicidio final de Don Álvaro por la relación entre aquel último acto y el tema de Luzbel, y recuerda cómo entre las obras pictóricas de Rivas hay un cuadro titulado *La caída de Luzbel*<sup>114</sup>. Don Álvaro tiene en común con los héroes satánicos primero la superioridad de sus excepcionales dotes, y después esa extraña condición de fraile con misterioso pasado. No en vano el hermano Melitón cree sentir a su paso el olor a azufre y recuerda al demonio que vestido de fraile habitara una vez el convento.

<sup>108</sup> Trata la relación entre las obras Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra: Droz, 1964, p. 253.

<sup>109</sup> Goethe, «Prometheus» (vv. 51-7), *Werke*, ed. cit., vol. 1, p. 46.

<sup>110</sup> Argullol, *El Héroe y el Único*, op. cit., p. 386.

<sup>112</sup> Denis de Rougemont, *El amor de occidente*, Barcelona: Kairós, 1996, pp. 61-2.

<sup>113</sup> Knowlton, James: «Don Álvaro: A Spanish Phaëton?», *Romance Notes* XIII (1972), pp. 460-2.



Como todos los enamorados del drama romántico, Don Álvaro tuvo que enfrentarse al padre de Leonor, encarnación de la autoridad, de la norma antigua, del Júpiter tirano. El padre corresponde en la tierra al padre-dios del cielo. Ambos marcan los límites de la moral sagrada y de la moral social impuesta a los hombres, y son por tanto impedimento del amor. El Dios enemigo de los amantes tiene como aliada cruel la ironía que en sus formas de Providencia o Destino los condena a no disfrutar jamás de su amor. Queda así justificada la rebelión contra esta tiranía ciega y el lector puede justificar los gritos de los protagonistas que, como en la *Doña Mencía* de Hartzzenbusch, claman contra Dios: «Deja que al cielo blasfemante acuse/ que con mi corazón juega inclemente» (III, 11)<sup>115</sup>.

En otras ocasiones el héroe es culpable de la peor transgresión de la norma, del acto sacrilego por excelencia del drama romántico: robarle la novia a Dios; por eso tantos héroes románticos son asaltadores de conventos<sup>116</sup>. Pero el rebelde, que no acepta las ceremonias sociales y los lazos humanos y para el que el adulterio no existe, no dudará en actuar de la misma manera cuando el contrincante sea de talla divina. Manrique, *El trovador* de García Gutiérrez, arranca a Leonor de los altares después de que ésta haya decidido profesar para evitar el matrimonio indeseado con el Conde don Nuño. Entra Manrique y ella le explica la imposibilidad de su amor pues es ahora la esposa de Dios. Manrique responde: «¡Su esposa tú!... Jamás». Leonor suplica:

[...] mi vida,  
aunque llena de horror y de amargura,  
ya consagrada está, y eternamente,  
en aras de un Dios omnipotente.

Pero tras las ofendidas palabras de Manrique:

¿Y tiemblas, di, de abandonar las aras  
donde tu puro afecto y tu hermosura  
sacrificaste a Dios...? Pues ¡qué!... ¿No fueras  
antes conmigo que con Dios perjura? [...]

Leonor acaba eligiendo el amor humano y el sacrilegio (III, vv. 90-3, 102-5 y 153-6)<sup>117</sup>. En *El trovador* vence por supuesto el Dios terrible, que vengará su

nombre con la muerte final de aquellos que le han traicionado. Pero su victoria es sólo parcial. Las palabras de Leonor a Manrique, («aquí te imploro / que del seno me arranques de la dicha»), demuestran que, igual que Manrique, también ella ha elegido la agonía al elegir la pasión. Como Lucifer, el asumir la derrota les revisita de grandeza. La caída al abismo, la inevitable tragedia final, es un destino libremente escogido, con el placer de la transgresión, con la gozosa conciencia de estar haciendo frente a un imposible y con el extraño deleite de saberse presa de una terrible condena. Leonor no duda ni un momento de su condenación y por eso justifica el suicidio: en cualquier caso no había redención posible.

#### LA DERROTA

En los tres combates, el transgresor sufre la forzosa derrota. Los que quisieron saber demasiado se condenan a la amargura. Los poetas padecen toda clase de tormentos en su persecución de aquella palabra capaz de infundir vida a los mundos literarios<sup>118</sup>. Los amantes acaban todos rindiéndose a la muerte. Es indudable que, como defiende Argullo, la verdadera esencia del Romanticismo es su espíritu trágico<sup>119</sup>. Por eso el arte romántico se cimenta «en la delicada convergencia de violenta desesperación y gigantesca fortaleza». Qué mayor fortaleza, efectivamente, que la del héroe dispuesto a luchar contra Dios; qué mayor desesperación del que se sabe de antemano vencido. Desde la primera versión en la tragedia de Esquilo, se demuestra que el desafío prometeico es justo y la sentencia de Júpiter cruel, pero inevitable. Esas son las bases del mito, de ahí su carácter profundamente pesimista: pesimismo que atrajo la curiosidad literaria del Renacimiento, interesado en la aventura imposible del titán, pero sobre todo del Romanticismo, cuando revestido de atributos satánicos buscará de nuevo el triunfo, cobrando renovados fracasos.

La autoaniquilación es la única salida, la única posible cita definitiva con la Unidad. La terrible conciencia de ese destino marcado, de la condenación inevitable, alimenta en el héroe su voraz fuego interior. El satanismo de Ambrosio, protagonista de *El monje* de Lewis, reside sobre todo en la obsesión cada vez

<sup>115</sup> Cit. por E. Caldera y A. Calderone, «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», en J. M. Díez Borque, *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid: Taurus, 1988, p. 494.

<sup>116</sup> Cf. nuestro «Novias de Dios y cautivas del claustro: el convento como espacio del amor humano en la literatura romántica española». *El Sexo en la Literatura*, ed. de Luis Gómez Canseco et al., Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1997, pp. 169-188.

<sup>118</sup> El mismo diablo autor del que se trató arriba puede hacer presa en el poeta, confundiéndose con la desazón de la inefabilidad y provocando ese deseo de comunicación literaria que dé salida a los tumultuosos «hijos de la imaginación» becquerianos, convertidos por Alfred de Vigny en *Diablos azules* (versión española en Barcelona: Editors, s.a.): los *diablos azules* son los que el protagonista, Stello, siente rondarle la cabeza y quiere ahuyentar en su narración; el doctor Negro se los diagnostica sagazmente después de que Stello le cuente los síntomas: «tiene usted los “diablos azules”, enfermedad que en inglés se llama “blue devils”» (ed. cit., p. 10)

más persistente de su condenación, en «esa certeza que tiene de que la misericordia divina es ya inalcanzable para él»<sup>120</sup>.

El obsesivo gravamen de la culpa pesa sobre los héroes románticos, incluso sobre los inocentemente maltratados por el dios jupiterino y que justamente se rebelan contra él. Esa culpabilidad es el índice primero de su derrota. Por eso el Prometeo de Goethe es el único verdaderamente victorioso, porque está libre de sentimiento de pecado.

#### LA SALVACIÓN DE SATÁN

Fue tarea de la literatura perdonar a Satán, procurarle una salvación que lo sacara de los infiernos, posibilidad rechazada por la ortodoxia cristiana aunque algunos de entre los Padres de la Iglesia hubieran especulado con ella<sup>121</sup> y defendida por diversas sectas de magos y gnósticos desde la Edad Media. Quizá pueda tenderse una vía de conexión entre gnósticos y románticos a través del swedenborguianismo: Mme. de Krüdener (1764-1824), la mística swedenborguiana cuyo ardoroso proselitismo convirtiera a tantos hombres apuestos y descarriados —incluso a costa de su propia virtud—, confiaba en su capacidad para convertir al propio Satán hasta el punto de que convirtió este milagro en perturbadora meta vital. Pero también la influencia de las religiones orientales en el siglo romántico pudo tener su parte en aquella última indulgencia: hinduismo, budismo, sintoísmo, escatología persa, coinciden en confirmar la redención final de todas las criaturas y su vuelta y reunificación en el seno del Bien<sup>122</sup>.

Desde un punto de vista teleológico, la concepción de la conversión de Satán y su readmisión en el cielo es el corolario de la fe en la perfectibilidad del hombre y la creencia en la consecuente desaparición del Mal. Esa esperanza en el triunfo universal del Bien es la misma utopía romántica que confía en la reunificación definitiva, la reconciliación final de los opuestos, el matrimonio entre cielo e infierno. Según Gianni Nicoletti, invocar el perdón de Lucifer es en el fondo síntoma del deseo de resolver toda antinomia en la unidad<sup>123</sup>.

Antes que Goethe en su *Fausto*, el mencionado Robert Burns expresó la esperanza de que Satanás llegue a salvarse en su poema *Address to the Devil* de

<sup>120</sup> V. Molina Foix, Introducción a Lewis, *El monje*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 57.

<sup>121</sup> Basándose en el pasaje de Lucas X, 17 Orígenes predijo la purificación y el perdón del Diablo, y con él Clemente de Alejandría o Gregorio de Nisa; más tarde Scoto defenderá que si todos los seres proceden de Dios, todos habrán de volver a él, incluyendo los espíritus del mal.

<sup>122</sup> M. J. Rudwin, «The Salvation of Satan in Modern Poetry», en su *The Devil in Legend and Literature*, op. cit., p. 285.

1785<sup>124</sup>. Alfred de Vigny va mucho más allá inaugurando una exitosa trama de salvación al crear un nuevo personaje para el drama satánico, un ángel femenino, *Eloa* (título del poema del mismo nombre de 1823), cuya piedad le conduce a descender hasta el infierno buscando a su infortunado hermano para traerlo de nuevo a la luz; como sus esfuerzos no tienen éxito, prefiere acabar al lado del vencido en vez de volver al cielo. Pero no acaba aquí la historia, pues Vigny escribe un año más tarde su *Satan sauvé*, donde cambia el final del relato para salvar al propio Satán por la gracia de Eloa y abolir definitivamente el infierno<sup>125</sup>. No llega a tanto Théophile Gautier en su drama *La Larme du Diable* de 1839, pastiche de las historias milagrosas del medioevo, que elige a Satán como héroe y deja a «le Bon Dieu» y a su Hijo como cómicas figuras secundarias; aunque Satán deja caer una lágrima conmovido por la inocencia de unas niñas, Dios no se decide aún a salvarlo por este gesto de misericordia. Alexandre Soumet en *Divine Épopée* (1840) hace a Cristo volver a la tierra y vivir un segundo calvario para redimir en este caso a los espíritus del mal, incluido Lucifer, que vuelve a ocupar su lugar entre los arcángeles celestes mientras un hosanna general suena en las alturas.

Víctor Hugo, iniciado en el espiritismo durante su estancia en Jersey, y desde aquellas andaduras en la moda de lo demoníaco<sup>126</sup>, incluye en dos poemas súplicas por Satán (*La Prière pour tous* y *La Pitié suprême*, 1879) volviendo al tema de la salvación. Pero es su poema épico *La fin de Satan* (comenzado en 1854 con título *Conseils a Dieu* y publicado póstumo en 1886) el que describe el final del reinado del Mal sobre la tierra y la salvación de Lucifer: una pluma caída de las alas del arcángel cuando éste fue arrojado al abismo y que animada por la mirada divina se convirtiera en un ángel femenino de nombre Libertad —al que ya se hizo referencia—, será en este caso el agente; hija del diablo, nacida de la rebelión, pero creada por Dios, Libertad, emocionada al oír las súplicas de su padre, pide permiso para descender a los infiernos de los que rescata al sufriente, renacido tras la amnistía como arcángel<sup>127</sup>.

<sup>124</sup> El poema lo recoge Rudwin, «The Salvation of Satan in Modern Poetry», op. cit., p. 285.

<sup>125</sup> Siguiendo en parte la estela de Vigny, pero incorporando también elementos folclóricos caucásicos, escribe Lermontov su *El demonio* (1829-41). En este caso la buscadora de la salvación diabólica es carácter humano, una joven inocente, Tamara, a la que mata el terror con el primer beso de Satán.

<sup>126</sup> Cuenta el proceso con detalles André Maurois en su biografía, *Olimpio, o la vida de Victor Hugo*, Barcelona: José Janés, 1956.

<sup>127</sup> Maximilian Rudwin estudia el poema en *Satan et le Satanisme dans l'oeuvre de Victor Hugo*, París: Belles Lettres, 1926, pp. 88-103. También le dedica Albert Béguin algunas páginas cuando trata del satanismo de Hugo (*El alma romántica y el sueño, Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción española de M. Monteforte Toledo, revisada por A. y M.

El posromanticismo fue afecto a la salvación luciferina y su retorno al seno angélico, demostrando el cansancio de una lucha sin esperanza de éxito<sup>128</sup>. Se suele afirmar que el Romanticismo español concluye cuando Don Juan, último héroe satánico, queda redimido por la religión y se salva<sup>129</sup>. El fin del espíritu trágico del Romanticismo se anuncia en el retorno al seno de Dios. El amor que antes enfrentara al amante con la divinidad, ahora sirve para devolverlo a la norma, para abrirle, no las puertas tenebrosas del abismo infernal al que se arrojaron sus predecesores, sino las del Paraíso<sup>130</sup>.

Podría pensarse que la reconciliación con Dios será posible en el posromanticismo más dócil y superficial, pero que el satanismo se hará resistente, volviendo a la marginalidad de las sombras, en el interior oscuro de los personajes. ¿Tiene entonces razón Baudelaire al pensar que Satanás triunfó, que ganó la partida a pesar de todo? A veces así lo hace pensar el decadentismo posromántico: si la pantomima de Richard Dehmel (*Lucifer*, 1899) sirve para glorificación del diablo (*Glanzbringer, Lichtschöpfer, Weltbegeisterer*), el *Inno a Satana* (1863) de Carducci describe al diablo en todo el esplendor de su gloria, triunfador de la tiranía y patrón de los reformadores e innovadores de todos los tiempos<sup>131</sup>. En 1877 se publican dos obras en dos latitudes muy diversas, *Luzifer oder Gott*, drama de

<sup>128</sup> El Satán de *La Tristesse du Diable* (1866) de Leconte de Lisle es también un personaje sufrido y dolorido, deseoso de poner fin a su existencia y con ello acabar de una vez con el padecimiento del mundo. Recuérdense además las visiones de Verlaine sobre el fin del viejo antagonismo entre Dios y el Diablo, por ejemplo en el poema escrito en la prisión belga «Crimen Amoris», obra considerada por Arthur Symons en su clásico *The Symbolist Movement in Literature* (London, 1919) como el más hermoso de la producción verlainiana, «for a certain diabolical beauty, for an effect of absolute sublimity» (p. 298). Podrían añadirse las obras de Kurt von Rohrscheidt, *Satans Erlösung* (1894), Marie Corelli, *The Sorrows of Satan* (1895), Wilfrid Scawen Blut, *Satan Absolved: a Victorian Mystery* (1899) entre otros menos relevantes.

<sup>129</sup> Caldera y Calderone, «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», *op. cit.*, p. 541.

<sup>130</sup> «... Esa palabra  
cambia de modo mi ser,  
que alcanzo que puede hacer  
hasta que el Edén se me abra.  
No es, doña Inés, Satanás  
quien pone este amor en mí;  
es Dios, que quiere por tí  
ganarme para Él quizás».

J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio* I, IV, III (vv. 2260-7). Ed. de L. Fernández Cifuentes, Barcelona: Crítica, 1993.

<sup>131</sup> Según cuenta el demonólogo inglés Harry Price, el himno de Carducci, publicado en la prensa el mismo día que se inauguraba el Concilio Ecuménico, se cantaba en todavía a mediados del siglo XX en las celebraciones de un templo satánico cuyo sacerdote, un tal Aliester Crowley, dirigía la sociedad de los *Golden Dawn* —a la que perteneciera también Yeats—, ramificación de la Rosacruz y cultivadora de un neo-paganismo radical. José M. Souviron, *El príncipe de este siglo*, *op.*

August Strindberg donde Dios asume el papel demoniaco y Lucifer el de salvador divino, y el poema épico *Lucifero* de Mario Rapisardi, en el que Prometeo y Lucifer se unen para librar a la Tierra de las tinieblas. Ha triunfado plenamente la identificación entre el héroe mitológico y el antihéroe cristiano que había consagrado el Romanticismo.

La belleza luciferina ha alumbrado la literatura de pasión por el satanismo. Pero toda aquella estética de la perversidad que el Modernismo privilegiara en este arte decadente del fin de siglo, no es sino la continuación amanerada y exquisita de aquella indagación primera sobre la marginalidad. Pasiones eróticas, perversidad y religión fueron la mixtura artística que el afán transgresor del Romanticismo dejara como herencia a los prerrafaelistas y modernistas. Si a comienzos de siglo la sacrilega transgresión de combatir a Dios alcanzara las proporciones de un gesto titánico, a finales de siglo la rebelión ha quedado reducida al ademán decadente. Los ideales éticos de libertad, justicia y humanidad que el primer Romanticismo une a lo macabro y diabólico se pierden en una concepción estetizante que ya ha relegado el carácter subversivo de la alianza satánica<sup>132</sup>. El demonio rebelde del primer Romanticismo ha dejado paso al demonio bello del decadentismo y del Modernismo, que después de 1918 verá restaurado su antiguo rol como destructor y principio del no-ser y perderá sus antropomórfico aspecto para hacerse evanescente en metáforas de Bernanos<sup>133</sup>. El renacimiento católico francés y el del anglicanismo en Inglaterra reintroducirán al diablo en la literatura como figura prominente, pero en el contexto de una afirmación ortodoxa, militante y didáctica del cristianismo, y no como instrumento de cambios amenazantes o de desórdenes interiores<sup>134</sup>. La salvación había domesticado a Satanás.

<sup>132</sup> B. Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1932, p. 57, cit. por Mario Praz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>133</sup> Porter, «The Devil in *Faust*...», *op. cit.*, p. 151. Y en «The Devil as Double» (p. 333) afirma que en la literatura después de la Primera Guerra Mundial (Bernanos, C. S. Lewis, Charles Lewis, Thomas Mann) el demonio funciona como fuente de ilusión que debe ser rotundamente rechazada, no ya como parte del propio inconsciente, portadora de luz, autoconocimiento, entendimiento, ni siquiera como invitación a la superación de nuestros menguados márgenes. Souviron coincide en cifrar «la diferencia entre los poetas románticos y los de nuestro siglo [...] en que aquellos "veían" —...— al demonio que manifestaban en su obra; le daban un nombre, una personalidad y hasta una forma. Los más modernos han decidido envolverlo aún más de lo que él mismo se envuelve, y no precisamente en tiniebla, sino en una helada luminosidad negativa» (Souviron, *El príncipe de este siglo*, *op. cit.*, p. 55).