



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Sentirlo todo de todas las maneras posibles. Del amor romántico al *amour fou* surrealista

Isabel Gil Bruno

Grau de Llengua i Literatura Espanyoles

Curs acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: 41622719X
Treball tutelat per Perfecto Cuadrado Fernández
Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:
Romanticismo, surrealismo, *amour fou*

1. Introducción. El viaje del deseo
2. El amor romántico y el amor surrealista
3. El amor romántico que se excede a sí mismo
 - 3.1. *Madame Bovary*
 - 3.2. *Las flores del mal*
 - 3.3. *Tristán e Isolda*
 - 3.4. *Fausto*
 - 3.5. *La montaña mágica*
4. La realidad absoluta del amor surrealista
 - 4.1. *El amor loco*
 - 4.2. *Rayuela*
5. Conclusión
6. Referencias bibliográficas

1. Introducción. El viaje del deseo.

En este trabajo, partiendo ya de la formulación deliberadamente imperativa del título, y sin olvidar que es un estudio académico de dos conceptos, parece haber una invitación a descubrir cuál es el camino, el método, la fórmula o la manera que nos conduciría a sentirlo todo de todas las formas posibles.

El título procede de un verso del poema “Paso de las horas”¹ de Fernando Pessoa. El verso es en realidad «Sentirlo todo de todas las maneras». El imaginario que rodea al verso en el poema de Pessoa es el de los muelles y los barcos que parten y llegan. El imaginario del viaje. El viaje del deseo. Viaje es sinónimo de vía o de camino que es lo que significa también la palabra método.

Y efectivamente, se va a tratar de métodos – o de formulaciones metodológicas – que tratan de embridar, juntar y armonizar, si es que es posible, el deseo y el conocimiento con la finalidad siempre puesta en alguna especie de vida mejorada, verdadera o auténtica: una vida plena. Ya que, si bien puede haber distintas fórmulas (amor platónico, amor romántico, amor surrealista) que creen haber dado con esa clave y pueden estar en conflicto entre sí, desde luego que todas comparten y parten del hecho o del sentimiento de que la vida normal, por sí misma, no tiene ningún valor, o tiene el valor artificial y falso, insatisfactorio e inauténtico que la sociedad y sus mercaderes quieren que tenga a cada momento para cumplir más eficazmente con sus propios intereses.

Quizá el método más influyente en Occidente hasta el advenimiento del romanticismo y del surrealismo que tratamos, en la cuestión de tratar de armonizar deseo, amor, conocimiento, verdad, vida, realidad, ideal, ha sido el método platónico.

Es en el diálogo *El banquete*² de Platón donde se exponen dos ideas que nos importa confrontar. La primera es que, si este trabajo tiene que ver con el sentir y con las formas más adecuadas o pretendidamente adecuadas de sentir, tiene que ver con el deseo. Sentir es desear y Platón en esta obra nos ofrece distintas interpretaciones de lo que es sentir y de lo que es desear. Sentir y desear tiene que ver con la química, con lo que nos podría decir un médico ateniense de la antigüedad o un médico del mundo actual. Sentir o desear tiene que ver también con una cuestión de afinidades, etc. Pero la propuesta de Platón es que sentir y desear, para que lleguen a un verdadero cumplimiento, deben someterse a un método que él

¹ Fernando Pessoa, *Antología de Álvaro de Campos*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

² Platón, *El banquete*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

llama dialéctico y que consiste en sentir y desear primero las cosas físicas en su belleza, cualquier objeto nos llama por su belleza y perfección, y nos hace sentir y desear más, y en ese ascenso comenzamos a valorar gestos y sentimientos y a sentir deseo por ellos y si continuamos ascendiendo llegaremos hasta el mundo de las ideas, allí donde solo nos satisfarán las ideas en sí, plenas y puras, las ideas de belleza y verdad que solo en las estancias inferiores hemos conocido, pero siempre de manera imperfecta o incompleta y que nos han dejado con el deseo de más.

Así, el método platónico consiste en someter al deseo, o a la facultad de sentir, a un proceso de disciplina y purificación hasta llegar al deseo plenamente satisfecho en la pura contemplación de la belleza perfecta e ideal. Y de ahí con el transcurso del tiempo nacerá la idea del amor renacentista, el de la *donna angelicata*, que ya tenemos en Dante, y que atrae nuestro deseo desde la belleza física a la belleza ideal y nos purifica y nos acerca a la belleza y la verdad ideal.

2. El amor romántico y el amor surrealista.

Está claro que el conflicto y el problema principal que tratan de resolver las concepciones del amor romántico y del amor surrealista es el mismo que el que se plantea el amor platónico. Y que la diferencia principal es que para el romanticismo o el surrealismo ya no existe un método verdadero para conseguir este maridaje de deseo, sentimiento, conocimiento y verdad.

La escalera ascendente platónica se rompe o pierde su sentido y en cualquiera de sus puntos puede encontrarse la verdad o se buscará la verdad. E incluso si llegamos a la cumbre de la escalera platónica, el conflicto entre la realidad y lo ideal no desaparecerá o hará más extremos a los opuestos. Esto en el amor romántico es así, aunque el surrealismo, heredero del amor romántico, como veremos, es un intento de superar ese conflicto y de dar una solución definitiva a estas contradicciones.

Debemos mencionar que hay una idea en *El banquete* platónico incluso más importante que la que acabamos de exponer. Es la idea de que al final el amor consiste en engendrar en la belleza. Es la idea que Sócrates nos cuenta que una especie de maga, sabia y hechicera, llamada Diotima alguna vez le llegó a revelar. Si a la idea de amor y de belleza le quitamos el ropaje platónico, pero conservamos su poder generador, puede que nos acerquemos al núcleo de pretensiones del amor romántico y del amor surrealista. Y ahora trataremos de explicar por qué.

El amor romántico rechaza en su intento de viaje hacia la comprensión o realización del deseo, del sentimiento como método de conocimiento, que haya un orden, un equilibrio, una racionalidad, todo aquello que el diseño de la escalera dialéctica platónica pretendía ser. No hay una dirección única con unos estadios intermedios que se siguen unos a otros, cada uno con su categoría, su poder y su función, obviamente de menor a mayor, de menor importancia o verdad con respecto al escalón superior del que depende en todo para tener un sentido y dar sentido a todo.

Lo individual, lo espontáneo, lo emocional, lo visionario, no son escalones inferiores o intermedios ya, sino que tienen una significación completa en sí mismos. De ser escalones cada uno de ellos pasan a convertirse en otras tantas escaleras que pueden dar en cualquier momento acceso a la verdad, a la verdad plena del deseo. Cada uno de ellos afirma su poder creador, su capacidad de acceder a la verdad desde el mismo instante en que ponemos un pie en ellos, sin tener que seguir ningún proceso ascendente ni dependiente de ninguna idea superior.

El acceso a la idea, a la verdad del deseo, es en el amor romántico más inmediato, más directo. De esta manera, dejan de tener sentido las reglas y las fórmulas, y el individuo solo y el poder de su imaginación son capaces de crear la puerta de acceso a esas verdades trascendentales o espirituales por sí mismo, solo llevado o guiado por el poder de su propia pasión.

La idea de este trabajo consiste también en defender que el amor surrealista es una ampliación, o realización, del amor romántico. ¿Cuál es entonces la diferencia entre el amor romántico y el amor surrealista?

Creemos que la única diferencia entre ambos, siendo un mismo repertorio nuclear de métodos para la consumación plena del sentimiento, del deseo y de su relación con la verdad y con la verdadera vida que ambos anhelan, que el amor romántico sufre todavía una escisión insuperable entre la realidad y el deseo, a pesar de todos los intentos que realiza para superar esa fisura entre el ideal y la realidad. Y, en cambio, el amor surrealista se nos ofrece de entrada como el método y el camino para superar desde el primer instante esa escisión. Como se declara en la famosa formulación de André Breton en el Manifiesto surrealista³ de 1924: «Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios,

³ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1992.

que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar.»

El trabajo seguirá mediante el análisis de algunas obras representativas el camino que va del amor romántico al amor surrealista desde este punto de vista, entendiendo al primero como un nuevo punto de partida en la cuestión de la relación entre el deseo, la verdad y la realidad y al segundo como un punto de llegada.

De *Madame Bovary* se estudiarán las maneras que tiene la protagonista de buscar una realidad que se ajuste a su deseo, a su sueño, a sus emociones, a través de los recuerdos de su infancia, del convento, de los libros y novelas, del matrimonio, de sus amantes, aprendiendo a tocar el piano, decorando su casa o finalmente muriendo.

De *Las Flores del mal* se estudiarán algunos de los poemas donde el ideal, su búsqueda, su consumación o frustración están más presentes.

Del *Tristán e Isolda* de Wagner se estudiará esa contraposición de los planos real e ideal, del día y la noche y su simbolismo, así como de la muerte y el significado que tiene con relación a la verdad del deseo y su realización o consumación.

Del *Fausto* de Goethe se analizará cómo el amor romántico encuentra en su propia vía de exceso de sí mismo una liberación.

De *La Montaña Mágica* de Mann nos interesaremos por la forma casi doctrinal o de tratado del amor en que se convierte la novela al analizar la naturaleza moral del amor y las condiciones de posibilidad del mismo.

Y, por último, el análisis del *Amor loco* de Breton y de *Rayuela* de Cortázar nos ofrecerá una definición nueva del amor y su consumación, tratando de superar las contradicciones del amor romántico conservando su ideal o su objetivo y liberándonos definitivamente, quizá, del único método poderoso que, en Occidente, en sus diferentes versiones más o menos adulteradas o fieles, se nos ha ofrecido gracias a Platón, de sentir verdaderamente, de sentir plenamente o de todas las formas posibles.

3. El amor romántico que se excede a sí mismo.

3.1. *Madame Bovary*

Emma Bovary es una mujer que trata de saber lo que significan en la vida palabras como felicidad, pasión, embriaguez, que tan «hermosas le habían parecido en los libros»⁴. Siempre buscando en su imaginación algún ideal que cumplir, alguna promesa.

También busca alcanzar «aquella pasión maravillosa»⁵ o dicho con toda la poesía «ese pájaro de plumaje rosa planeando en el esplendor de los cielos poéticos»⁶.

Emma busca algo exorbitante, algún tipo de iniciación en los misterios y refinamientos de la vida, pero se encuentra viviendo con un marido del que Flaubert dice que era insulso «como una acera de la calle»⁷. Aquí se delata uno de los fallos del método romántico que el surrealismo tratará de enmendar: esa escisión entre la realidad y el sueño, en lugar de tratar de inyectar el sueño en la realidad o intentar acercarse a la realidad en su condición epifánica o de eventual epifanía.

Entre otras podemos destacar esta serie de oposiciones como son la de «unas vidas en las que el corazón se dilata y se despiertan los sentidos»⁸ y aquellas que son «como un desván»⁹. O entre las vidas que reflejan la «mediocridad de la existencia»¹⁰ y las vidas que son como el «país de las felicidades y de las pasiones»¹¹.

Emma busca una «existencia por encima de las demás, entre cielo y tierra, en las tempestades, algo sublime. El resto de la gente estaba perdido, sin lugar preciso, y como si no existiera»¹² donde reluce de nuevo la falla romántica entre lo real y lo ideal, esa distancia insalvable, que quizá el surrealismo, con su idea, entre otras de que toda existencia es poética, logre salvar o al menos disminuir.

«En el fondo de su alma, sin embargo, esperaba un acontecimiento»¹³. Un primer acontecimiento es su conversación con León, donde se conjuran todos los tópicos románticos

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, pág. 112.

⁵ *Ibid.*, pág. 117.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Ibid.*, pág. 118.

⁸ *Ibid.*, pág. 121.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, 135.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Ibid.*, pág. 138.

del mar, la música, las montañas y los libros, y de todo aquello «cuya contemplación eleva el alma y sugiere ideas de infinito, de ideal»¹⁴.

No es extraño que el cura de la obra llegue a decir que «no son las medicinas de la tierra lo que necesitaría»¹⁵.

En cuanto al amor, Emma lo concibe como ese «huracán de los cielos que cae sobre la vida, la trastorna, arranca las voluntades como si fueran hojas y arrastra hacia el abismo el corazón entero»¹⁶. Idea de huracán, rayo o estrepitoso fenómeno natural, que permanecerá viva a pesar de los cambios en el concepto del amor en todas las obras que comentaremos.

El siguiente acontecimiento amoroso que vive la protagonista la acerca a Rodolfo, que describe a Emma diciendo que «sueña con el amor, como una carpa con el agua en una mesa de cocina»¹⁷. Repitiendo otra vez la dicotomía real-ideal, acentuada por todas las dificultades de carácter de la protagonista y sus circunstancias de la vida, que hacen que no se consiga nunca la satisfacción. Habrá que esperar a que los surrealistas encuentren un método que les permita ser más que sentimentales, artistas, y un marco cultural nuevo lleno de nuevas posibilidades, para que la insuficiencia de esta búsqueda romántica dé lugar a una manera de sentir nueva y más fecunda.

Hay en el personaje de Rodolfo algo de embaucador, y sus técnicas no difieren mucho del repertorio de técnicas de las que todavía el surrealismo sacará provecho, y que tienen que ver con todo lo que pueda resultar mágico a los oídos de Emma Bovary, de la que consigue que se sumerja «en algo maravilloso donde todo sería pasión, éxtasis, delirio; una azul inmensidad la envolvía, las cumbres del sentimiento resplandecían bajo su imaginación, y la existencia ordinaria no aparecía sino a lo lejos, muy abajo, en la sombra, entre los intervalos de aquellas alturas»¹⁸. Renovando así la metáfora jerárquica tan presente en la formulación platónica, que el surrealismo también habrá de intentar transformar en algo más horizontal, con la forma de un pasaje, por ejemplo, donde naturalmente pueda pasarse de un mundo al otro, como en tantas mitologías primitivas.

De todas formas, en la época que vive con Rodolfo y a pesar de estas sombras Emma llega a la plenitud: «Nunca Madame Bovary estuvo tan bella como en esta época: tenía esa

¹⁴ Gustave Flaubert, *op. cit.*, pág. 157.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 187.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 175.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 204.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 234.

indefinible belleza que resulta de la alegría, del entusiasmo, del éxito, y que no es más que la armonía del temperamento con las circunstancias. [...] y ella se mostraba, por fin, en la plenitud de su naturaleza»¹⁹. Pero siempre, a continuación, la realidad concebida como lo opuesto al ideal golpea: «la niña empezaba a toser en la cuna, o bien Bovary roncaba más fuerte, y Emma no conciliaba el sueño»²⁰.

No es extraño que la obra en diferentes momentos se haga eco de la sabiduría del Eclesiastés en la sensación de que la felicidad, la esperanza, las ilusiones son algo que se gasta en todas las aventuras del alma y luego ya no queda nada: «y el encanto de la novedad, cayendo poco a poco como un vestido, dejaba al desnudo la eterna monotonía de la pasión que tiene siempre las mismas formas y el mismo lenguaje»²¹. Y, sobre todo, la impotencia del lenguaje en la estremecedora frase de que «la palabra humana es como un caldero cascado en el que tocamos melodías para hacer bailar a los osos, cuando quisiéramos conmover a las estrellas»²².

Y ahí el surrealismo también tendrá algo a lo que oponerse y tratar de superar, como es la incapacidad de renovarse de las pasiones, la incapacidad de seguir creando algo nuevo siempre, abriendo nuevas posibilidades desde el renacer del primer instante de la gracia. El lenguaje, por su parte, también sufrirá una transformación para conjurar el espíritu del Eclesiastés que planea en tantos momentos de la obra de Flaubert. Hay algo platónico en ello, un resto platónico que sí que el surrealismo conservará y es la idea de que el amor y la belleza consisten en engendrar en la belleza, engendrar perpetuamente en la belleza sin fin, sin esas limitaciones que acabamos de señalar.

En su nuevo encuentro con León, se producen algunos reproches al azar. Si el azar hubiera querido... pero «¿por qué, por azar, no lo encontraría ella?»²³; este tema también recibirá una nueva interpretación en el surrealismo, desactivando su fatalismo y haciéndolo partícipe activo de esa búsqueda ideal, no como algo opuesto, sino como una fuerza propulsora.

De todos modos, Emma vivirá un nuevo idilio con León, querrán ser «como dos Robinsones, vivir perpetuamente en aquel pequeño rincón que les parecía, en su plácida

¹⁹ *Ibid.*, pág. 264.

²⁰ *Ibid.*, pág. 265.

²¹ *Ibid.*, pág. 260.

²² *Ibid.*, pág. 261.

²³ *Ibid.*, pág. 347.

dicha, el más grandioso de la tierra»²⁴. Y en su felicidad les parecerá «como si la naturaleza no existiera antes, o no hubiese comenzado a ser bella hasta que ellos tuvieron colmados sus deseos»²⁵. Activando de esta forma un tema del que el surrealismo sacará mucho partido, como es el tema del edén, del paraíso en la tierra como meta del método surrealista de concebir el amor y la realidad.

Hasta el final Emma «se prometía continuamente, para su próximo viaje, una felicidad profunda»²⁶, «una voluptuosidad más alta»²⁷, «ir a rejuvenecerse a algún lugar, muy lejos, en los espacios inmaculados»²⁸. Todo quimeras fantasiosas, que es de donde proviene etimológicamente la palabra romántico, novelesco y fantasioso, lo contrario del método surrealista.

3.2. *Las flores del mal*

Perseguimos en Baudelaire un viaje a través del deseo como método de conocimiento o acceso a una vida más auténtica o verdadera. Aquí el ideal es nuestro hilo conductor.

En “Bendición”²⁹ se nos dice que «bajo el cuidado invisible de un Ángel»³⁰ el poeta transforma todo lo que come, bebe y vive en néctar y ambrosía gracias a su serenidad y a su sufrimiento, pero lo que más nos interesa es que gracias a «los vastos destellos de su espíritu lúcido» puede acceder «a los santos deleites» de una «fiesta eternal» sometiendo «universos y edades».

En el poema “El albatros”, es el poeta quien encarna de nuevo ese método de conocimiento guiado por el deseo y es descrito como uno de «esos reyes | del azul», «señor de las nubes», que «habita en la tormenta» con sus «alas de gigante». Es alguien ajeno a la violencia, la mediocridad y el odio que le rodean, incapaz de caminar porque su sensibilidad, su vida, su alma lo sitúan en otro plano, en el plano de conocer y sentir de otra forma, siempre sobre el círculo de lo ideal, de lo verdadero y de lo auténtico.

²⁴ *Ibid.*, pág. 321.

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ *Ibid.*, pág. 346.

²⁷ *Ibid.*, pág. 347.

²⁸ *Ibid.*, pág. 355.

²⁹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, pág. 83.

³⁰ En este apartado que dedicamos a *Las flores del mal* de Baudelaire reproduciremos gran cantidad de versos que se corresponden con la traducción de la edición indicada en la anterior cita. Optamos por advertir este dato para evitar la repetición de notas al pie, así el lector es consciente de que todas las citas pertenecen a la misma obra.

En “Elevación”, el «vuelo libre» del poeta tiene como objeto al ser y a entender «sin esfuerzo | la lengua de las flores y de las cosas mudas». El poeta es quien da ser al mundo, el que lo salva con su palabra, el que hace ver el mundo como lo que verdaderamente es, en toda su esencia y pureza. Es como si la poesía fuera capaz de leer la naturaleza en su lengua original, sin traducciones, sin mediaciones, sin ningún otro interés o motivación que adulteren esa comunicación.

En “Correspondencias” el mundo es un bosque de símbolos, la invitación a un viaje de “sentidos y espíritu” donde las cosas se corresponden, donde las sensaciones y los tiempos se mezclan en un presente eterno, en la profunda unidad de su ser verdadero.

Estas ideas orbitan muy cerca del planeta surrealista con ese deseo de llegar a la esencia de las cosas en su pureza, gracias a las analogías que hacen del mundo un lugar mágico y a la metáfora la varita mágica de acceso a este mundo.

En V habla de «frutos puros de ultrajes y vírgenes de grietas» que una mirada «límpida” no corrompida por el «dios de lo Útil» hace derramar, sin esfuerzo, espontáneamente en «las flores y los pájaros, | sus canciones, sus dulces colores, sus aromas».

En “La musa enferma” contrapone a los males que sufrimos un método que haga habitar en nosotros «pensamientos fuertes» gracias a una mezcla de «cantos» (Apolo) y «cosechas» (Pan). Es el canto, la poesía, con los ingredientes ya perfilados anteriormente el que nos hace alcanzar ese fruto, esa cosecha de una vida más pura, auténtica y verdadera, sin límites.

La que tal vez recoja el «oro de bóvedas azules» del poema siguiente, “La musa venal”, o «las nuevas flores con las que sueño» del poema “El enemigo”. De nuevo el amor como engendrar en la belleza, el ideal platónico de *El banquete*, pero perseguido con un método diferente, más libre.

Ese poder generador de la poesía, de la libertad y del amor, hay que recordar que esta estrella de tres puntas es de Breton según Octavio Paz. Se ve también en “Gitanos en camino”, para quienes está abierto el «imperio de las sombras futuras» gracias al amor que le dispensa la naturaleza que «sus verdes aumenta, | hace manar a las rocas y al desierto dar flores».

En “Himno a la belleza”, esta nos abre «la puerta | de un infinito al que amo y nunca he conocido». El tema de las puertas y de los pasajes como forma de conocimiento de lo otro, de lo único, de lo insólito, será uno de los temas más apreciados del surrealismo como veremos.

El perfume de la amada es una vía de transporte hacia paisajes exóticos, nuevos, imaginarios, en “Perfume exótico”. El amor romántico aquí da un paso más al despegarse de lo individual, del exceso de la subjetividad y del individualismo, para convertirse en una vía, una fórmula hacia algo que lo trasciende, hacia una verdad nueva y desconocida.

El océano en que consiste la amada representa otro océano por analogía, algo infinito e ilocalizable, que se extiende hacia delante y hacia atrás en el tiempo como el don profético que recibió Tiresias, y también se extiende o multiplica en diferentes espacios, habita distintos espacios o es un pasaje que comunica diferentes espacios entre sí. Así que, en una especie de movimiento de despersonalización, se trasciende lo concreto, lo situado en un tiempo, en un espacio, en una persona. El amor no consiste en que la persona amada se cierra en sí misma con su amante, sino que abre un mundo ilimitado de posibilidades y experiencias y esto será heredado por el *amour fou* surrealista.

En “La serpiente que danza” se nos presenta otra muestra de esto mismo:

«En tu profunda cabellera
de perfumes acres,
mar olorosa y vagabunda
de olas negriazules,

como un navío que despierta
al viento del día,
mi alma pareja, soñadora,
a un cielo lejano».

O la espectacular imagen donde las olas se identifican con la boca y con la saliva, y esta misma con un vino de Bohemia: «¡un cielo líquido que siembra | de estrellas mi pecho!».

En XLII la amada, al ser bella, impulsa al poeta a elevarse solo hacia la fidelidad a lo bello: «Soy hermosa y os mando | que por amor a mí tan solo améis lo Bello». Lo bello se destila como un recuerdo, como un espectro que conserva el perfume de lo amado, como un perfume que se levanta desde lo que se ama para conservar su recuerdo, hacerse recuerdo presente y que nos guía también y nos orienta en dirección al futuro, pues su llamear es una indicación, que dirige nuestros pasos en su persecución hacia delante también. Lo bello,

entonces, bendice el recuerdo, manteniéndolo vivo, y además lo bello inspira al futuro a seguir buscándolo.

En “Invitación al viaje” la amada es invitada a vivir juntos, lejos. Aunque el destino del viaje sea ella: «¡Amar a placer | amar y morir | en un país como tú!». Donde sus ojos serán soles encantados para él y barcos de impulso vagabundo desde el fin del mundo vendrán a colmar los deseos, hasta el más pequeño. «Todo allí es orden y belleza, | lujo, calma, y deleite». Perfección, placer infinito y lo más importante para el poeta quizá sea que «todo allí hablaría | en secreto al alma | su dulce lengua natal». Ese futuro que armoniza con el más lejano de los pasados y parece disolver todos los sufrimientos en un presente pleno como una obra de arte fabricada con la lengua natal, pura y no adulterada, corrompida, del alma, habrá de pasar al bagaje del amor surrealista.

En “Lo irreparable”, el corazón es como un teatro lleno de oscuridad del que puede surgir «un ser, que no era más que de luz, gasa y oro», un «ser de alas de gasa» que nos devuelva la esperanza, que propicie la redención.

Rescatar consiste en recobrar una cosa vendida o empeñada, en “MOESTA ET ERRABUNDA” se trata precisamente de obtener en rescate «ese inocente edén de furtivos placeres» tanto si se encuentra empeñado por el tiempo como alejado por el espacio.

Y, finalmente, en “A una transeúnte” un relámpago de belleza fugitiva nos hace renacer y nos emplaza a alguna forma de eternidad y posibilidad del amor.

3.3. Tristán e Isolda

Richard Wagner aprovecha la leyenda celta de Tristán para escribir una ópera donde desde el principio desaparecen todos los elementos accesorios de la historia para concentrarse completamente en lo que devendrá una potente visión del amor romántico llevado al absoluto.

Así, desde el primer momento, en la iniciación que para nosotros significa el primer acto, se introduce ya toda una simbología que se consumará en el transcurso de toda la obra. Esta empieza con la canción de un marinero, se refiere a alguien cuya mirada vaga está puesta en el occidente mientras el barco se dirige hacia oriente.

En el occidente se encuentra anclada la mirada de Isolda. Allí dejó su patria, pero ni siquiera se despidió como debía de sus padres ni de nadie. Lo que realmente ha dejado es una promesa de amor y fidelidad de parte de Tristán en su primera mirada.

El oriente, en cambio, es el nuevo reino, será el reino del día, que la hará esposa del rey Marke haciendo olvidar su promesa silenciosa, la que cabe en una mirada, a Tristán. Así que Isolda anuncia que en estas condiciones la esposa que llegará solo puede ser en forma de cadáver.

Tristán e Isolda deciden beber la pócima de la expiación antes de que llegue el barco. Bargane, la criada de Isolda, la cambia por el famoso filtro de amor y ahí es donde se abre, no solo orquestalmente hablando, la gran visión de Wagner del amor romántico. Los amantes mueren para el mundo para despertar y vivir solo en el de su amor. El mundo con toda su luz se transforma en un inválido sueño y el amor se configura como la única realidad verdadera custodiada por la oscuridad de la noche:

«¡Lejos del mundo,
te poseo!
¡Por ti sólo vivo
suprema voluptuosidad de amor!»³¹

Pero entretanto la criada cubre a Isolda con el manto y la diadema real hasta que los amantes puedan volver a encontrarse, cuando se apague la cadavérica luz del día y se encienda la viva oscuridad de la noche:

«¡Extingue el medroso resplandor!
¡Deja que llegue mi amado!»³²

El amor, como vemos en el segundo acto, como un sol ríe en el alma de Isolda, y esta le confiesa a su criada:

«es la señora del Amor y quiere
que se haga la noche
para que su claridad brille,
Donde tu luz la ahuyenta...»

Con estas palabras, Isolda está reprochando a la criada que no apague de una vez la última luz de todas las antorchas.

El día se convierte en el gran enemigo, el día es dolor, solo brilla con su pompa, sus honores y sus otras máscaras, delicias vanas, fama, gloria, «falsa gloria» y «esplendor engañoso».

³¹ Richard Wagner, *Tristán e Isolda*. [en línea]. <<http://www.kareol.es/obras/tristaneisolda/tristan.htm>> [consulta: 18/05/2020].

³² En esta parte, referente a la obra de Wagner, procederemos con las citas al igual que lo hemos hecho en el apartado anterior, es decir, indicando previamente que todas ellas se corresponden con la misma fuente indicada en la nota anterior, en los actos primero y segundo.

Fue una noche, ocultos y en secreto, donde por primera vez se juraron amor Tristán e Isolda, bastó con una sola mirada. Es a partir de entonces y hasta que se vuelven a encontrar que perciben toda la irrealidad de la maquinaria que es el mundo y sus valores, falsos e ilusorios.

La bella paradoja se encuentra en que ambos, deseando morir para conservar puro su amor de las garras del mundo, del día y su luz falsa, han bebido por error el filtro del amor, que les conducirá a la vida de su amor, cuya única consumación posible pasará por fundirse con la noche y con la muerte. El sueño del amor revelado dentro del corazón lleva al conocimiento del «maravilloso imperio de la noche». El amor surrealista tomará nota de un amor a la noche que tantas semejanzas tiene con su reivindicación del sueño, lo irracional, lo inconsciente.

El día, tras su primera derrota ya, solo puede tratar de volver a someter a su poderío el sueño del amor. Pero los amantes se declaran «consagrados a la noche», pues así lo afirma Tristán:

«Ante aquellos que
la noche de la muerte
descubren con su amor
y que en su hondo misterio confían,
desprecian las mentiras del día
y gloria y honor,
riqueza y poderío,
con su imponente brillo,
cual vano polvo iluminado por el sol,
se disipan ante ellos en un instante».

Dentro del mundo engañoso del día solo es posible un único deseo para los amantes:

«El perdurable anhelo
de la sagrada noche,
donde cual eterna
y única verdad
sonría el amoroso deleite!»

En la plegaria de ambos a la noche de amor le piden que descienda sobre ellos dos la liberación del mundo, de los pensamientos, de los recuerdos, de las imágenes y de la ilusión que a todos nos rodean.

La transfiguración que produce el amor es la que les hace atreverse a decir los siguientes versos:

«Ahora yo mismo soy el mundo.
Supremo tejido de voluptuosidad,
vida sublime de amor,
delicioso deseo del sueño eterno
sin engañosas ilusiones,
inefable y consciente deseo».

El sueño del amor les sonríe dentro del círculo del mudo, éxtasis de la noche.

El día ya no podrá despertar a los amantes. Pero ni siquiera la muerte podrá hacerlo. Tristán dice que morir  gustoso si muriera por amor, pero no puede concebir que la muerte pueda hacer morir a su amor porque lo siente eterno. Solo tiene poder de morir aquello que obstaculiza o pretende obstaculizar el amor de los dos. Y eso mismo les vuelve a dar renovadas fuerzas o un argumento más para desear morir:

«Así morir mos
para estar más unidos,
ligados eternamente,
sin fin,
sin despertar,
sin angustias,
sin nombre,
aprimonados por el amor,
entregados el uno al otro,
 para sólo vivir por el amor!»

De este modo, Isolda acaba declarando: « Deja que el día | ceda el paso a la muerte!», pues ambos conseguirán que dure eternamente la noche del amor «sin nombres | sin separación. | Una nueva esencia”.

No habrá más ausencias, ni engaños ni claudicaciones:

«...sin separaciones,
 ntima soledad
en los eternos lares,
en los espacios inconmensurables,
en sueños sobrehumanos».

Esto es all  de donde venimos antes de nacer, como recuerda Tristán, y all  donde vamos tras la muerte, all  donde pertenecemos.

3.4. Fausto

En *Fausto* tenemos, en palabras de Mefistófeles, a alguien cuyo «frenesí le impulsa a lo lejos»³³, y a un Dios que impide que se relaje nuestro protagonista y se aficiona al «reposo absoluto»³⁴ que nos recuerda a Tristán e Isolda. Por eso Dios le pide a Mefistófeles que sea su compañero para que «le incite y ejerza influencia sobre él»³⁵.

La primera cosa que desea Fausto, después de sellar el pacto con Mefistófeles, dejando atrás toda la esterilidad de los libros y el saber para arrojarse a la pura actividad del mundo, es la imagen de una mujer que ve en un pequeño espejo. Fausto se pregunta si existirá en la tierra algo así y Mefistófeles le pide que no pare de moverse a fin de que la pócima que lo rejuvenecerá por completo haga su efecto y sienta «con íntimo deleite cómo se mueve Cupido y salta de acá para allá»³⁶ viendo bien pronto «en persona el modelo de todas las mujeres»³⁷ y a «una Helena en cada mujer»³⁸.

Y al instante en una calle se cruza con Margarita, se produce su primer encuentro y comienza a desear. Su inocencia se le graba en el corazón e imaginando su vida en una visita a escondidas a su casa de la mano de su nuevo amigo, su deseo se convierte en un sueño de amor.

En su primer encuentro en un jardín le declara su amor sin palabras, apretándole las manos para decir «lo que no se puede expresar»³⁹. Fausto siente abandonarse por completo con ella y desea «sentir un embeleso que ha de ser eterno [...] ¡sin fin!»⁴⁰.

Antes que ocurra la tragedia que acabará con la vida de Margarita, Fausto se da cuenta de lo que significa el pacto con el Diablo. Por mucho que su vida se aproxime a lo divino, siempre tendrá a su lado al «compañero de quien no puedo ya privarme»⁴¹. Aquel que «con empeño atiza en mi pecho un violento fuego que me arrastra hacia aquella hechicera imagen. Así ando vacilante del deseo al goce, y en el goce suspiro por el deseo»⁴².

³³ J.W.V. Goethe, *Fausto*, Madrid, Editorial Cátedra, 1996, pág. 115.

³⁴ *Ibid.*, pág. 116.

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ *Ibid.*, pág. 178.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ *Ibid.*, pág. 195.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, pág. 197.

⁴² *Loc. cit.*

Aquí se encierra la esencia del alma fáustica. Desearlo todo, no poder detenerse en nada, querer siempre más, siempre otra cosa.

Si al principio fue la acción, como traduce Fausto las primeras palabras del Génesis, y si nada que le ofrezca Mefistófeles será capaz de hacerle pronunciar a Fausto la sentencia: «Si un día le digo al fugaz momento: «¡Detente! ¡eres tan bello!»⁴³, Margarita debe ser apartada de la nueva vida que Fausto se ha propuesto seguir.

Ya en la segunda parte, a petición de un capricho del emperador, y con la ayuda de un conjuro de Mefistófeles y descendiendo al reino de las Madres, de las Formas puras, Fausto logra la aparición de Helena, la mismísima Helena de Troya, y se pregunta a sí mismo: «¿se muestra en lo más hondo de mi alma la fuente de la belleza vertida a plenos raudales?»⁴⁴

A ella declara Fausto su deseo de dedicar «el impulso de todas mis fuerzas, mi pasión entera; a ti las inclinaciones mías amor, adoración, delirio»⁴⁵.

Pero después de una explosión se disipa la fantasmagoría, aquella de la que acaba de decir Fausto que «quien la ha conocido no puede vivir sin ella»⁴⁶.

Fausto inicia la búsqueda de Helena otra vez a través de la noche de Walpurgis clásica. Pero dónde buscar. ¿En los recuerdos?, ¿en los sueños?, ¿en la tierra que la sostuvo?, ¿en «el aire que hablaba su lengua?»⁴⁷

Buscándola por toda suerte de parajes clásicos Fausto se encuentra con Quirón, el centauro educador de héroes, y le pregunta por ella. Quirón le declara que «la belleza cifra su dicha en sí misma; la gracia es lo que hace irresistible, como Helena cuando yo la llevé»⁴⁸. Frase que contiene un magnetismo que recuerda al resto platónico que el surrealismo rescatará, el de que el amor consiste en engendrar en la belleza, y que esa belleza lleve el sello de su propia presencia autosuficiente y completa.

Y Fausto le responde que «ella es mi único anhelo»⁴⁹, un anhelo que no está ligado al tiempo, como «ningún tiempo liga al poeta»⁵⁰. La belleza es un presente eterno. Un sueño

⁴³ *Ibid.*, pág. 152.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 289.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 290.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 292.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 308.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 317.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 318.

que hace desaparecer al tiempo y al espacio. Por este camino transcurre la escena donde Helena y Fausto acaban unidos en un dulce sueño de poesía y amor.

Pero pronto el hijo de ambos muere trágicamente y Helena pide a Perséfone que la haga desaparecer y que la acoja de nuevo en su reino. A Fausto le quedan las vestiduras y el velo de Helena en las manos y alguien le profetiza que, con ellos, como con una cosa divina, Fausto podrá elevarse rápidamente «hacia el éter, por encima de todo lo vulgar, todo el tiempo que tú vivas»⁵¹.

En una última visión, Fausto ve la imagen de Helena:

«refleja deslumbradora el gran pensamiento de fugitivos días. [...] una encantadora imagen, como el bien supremo [...] Surgen los más primitivos los más íntimos tesoros del corazón. Esto me designa el amor de mi aurora, de ligero vuelo, la primera mirada, apenas comprendida, que tan rápida impresión produjo en mí, y que retenida fielmente, superaba en brillo a todos los tesoros. Cual la belleza del alma, agrándase la forma hechicera y, lejos de disiparse, se remonta en el éter llevándose consigo la mejor parte de mi corazón»⁵².

En esta última visión, Fausto se da cuenta de que la figura de Helena se ha apoderado de toda su vida, atraviesa toda su vida: pasado, presente y futuro.

Ya al final de la obra los ángeles se llevan la parte inmortal de Fausto afirmando que «Aquel que se afana siempre aspirando a un ideal, podemos nosotros salvarle»⁵³.

El Diablo ha sido derrotado, el pacto desbaratado y Margarita en forma de espíritu espera el retorno de su amado una vez liberado de toda la turbación de la vida. La escena es paralela a la anterior y así se clausura la obra con esta enigmática sentencia: «Lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto»⁵⁴.

Tanto el amor inocente que representa una visión cristiana como es Margarita, como la idea de la forma perfecta de la belleza de Helena, han significado para Fausto el despertar, el sentir de una vida plena.

3.5. La montaña mágica

⁵¹ *Ibid.*, pág. 376.

⁵² *Ibid.*, págs. 380-381.

⁵³ *Ibid.*, pág. 429.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 432.

Esta obra de Thomas Mann funciona, para nuestro objetivo, como una suerte de tratado sobre el amor o sobre sus condiciones de posibilidad, e incluso sobre su naturaleza moral. Como si de una soberbia receta amorosa se tratara vamos a ver en qué consisten los ingredientes del amor romántico tal y como van apareciendo en la novela.

Lo primero es irse, cambiar de medio, alejarse en el tiempo y en el espacio, experimentar una alteración del orden normal de la vida para que se abra un espacio de «libertad inicial»⁵⁵. Esto ocurre cuando Hans Castorp decide coger un tren en dirección a un sanatorio de Davos con el fin de hacer una visita a su primo.

Lo segundo es, siendo un joven como Hans, sin estar todavía comprometido con nada y sin haber adoptado todavía responsabilidades, el deleitarse en «ensayos con toda clase de puntos de vista»⁵⁶. Esto es lo que se llama «*placet experiri*»⁵⁷, la experiencia no es solo una acumulación de conocimientos, sino que etimológicamente significa ponerse en peligro, en riesgo, abriéndose a lo nuevo.

En tercer lugar, adquiere gran importancia el sentir una especial afición a la música, «lo informulado, lo equívoco, lo irresponsable»⁵⁸. Atendiendo a sus palabras, el personaje de Settembrini nos conduce a la idea de la música como una especie de entusiasmo alejado de la razón, un impulso al estatismo más allá de cualquier consideración de orden político.

Respecto al cuarto, sentir cierta “fidelidad” por alguna especie de secreto, de afecto sin palabras, esas cosas «tanto más dignas cuanto más consideradas y perpetuadas eran, cuanto más persistían en el tiempo»⁵⁹.

En quinto lugar, el deseo de «entregarse a sentimientos a los que su razón y su conciencia oponían una resistencia desagradable»⁶⁰.

En cuanto al sexto, decidirse por un amor imposible por las diferencias de edad, de salud y por las convenciones sociales entre ellos dos: «Al margen de sus relaciones secretas, profundos abismos separaban su existencia de la de ella»⁶¹.

⁵⁵ Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, S.A., 1996, pág. 14.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 140.

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 160.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 171.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 190.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 200.

En séptimo, elegir lo opuesto a los valores occidentales de la razón y el equilibrio en favor de algo más oriental, asiático con «ojos de tártaro»⁶², inclinándose más que a la pasión del deber, al deber de la pasión.

En último lugar, y sintetizando las restantes condiciones de posibilidad del amor, mostrar un talento para la enfermedad, como le dice a Hans Castorp que lo tiene nada menos que el director del sanatorio en el que se encuentra de visita, así como también creer no en el reino del tiempo, sino en el reino de «la duración pura»⁶³, una especie de presente eterno; sentirse «perdido para toda la vida»⁶⁴, no interesarse por el mundo de donde proviene, no querer ser más «un niño mimado por la vida»⁶⁵, llamar «nuestra patria»⁶⁶ a todo ese mundo mágico de las alturas, de la enfermedad, del extravío ajeno a cualquier influencia pedagógica; pretender ese derecho a la embriaguez como género de vida.

Si se dan todas estas condiciones nos hallaremos delante de un fenómeno, de un acontecimiento, delante de la naturaleza moral de un sentimiento del que no se dice el nombre pero que es el amor.

Hans Castorp «estaba locamente enamorado de Clawdia»⁶⁷. Loco de felicidad, con todos los síntomas del amor como si lo atravesara un rayo; el rayo que ha aparecido y aparecerá en todas las obras de este trabajo. Hans llega a desear identificarse con ella: «era cruel para él comprobar que su contrariedad y su pena no hacían más que alejarle de la manera de sentir y de ser de Clawdia»⁶⁸ y experimenta el amor como una salvación, como una «liberación»⁶⁹.

Es entonces cuando Hans se declara a Clawdia una noche de Carnaval. Hans le confiesa que estar con ella es «como un sueño singularmente profundo, [...] soñado siempre, eterno, largo; sí, estar sentado cerca de ti, como ahora, eso es la eternidad»⁷⁰. Y que «el amor no es nada sino es la locura, una cosa insensata, prohibida [...] Si no es así es una banalidad agradable, buena para servir de tema a cancioncitas tranquilas en las llanuras»⁷¹.

⁶² *Ibid.*, pág. 223.

⁶³ *Ibid.*, pág. 485.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 273.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 452.

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 274.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 316.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 322.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 324.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 463.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 475.

Sin embargo, la respuesta de Clawdia es bastante desconcertante y burlona. Clawdia representa a la «humanidad vagabunda y despreocupada»⁷², y que no cree en cosas como el domicilio fijo, sino en la pura libertad. A Hans lo considera como a un joven acomodado, «discípulo dócil de sus preceptores, que volverá pronto a las llanuras para olvidar completamente que ha hablado en sueños aquí»⁷³ y para incorporarse a un trabajo honesto sirviendo a su país.

Después de una separación de más de un año, Clawdia regresa al sanatorio donde la ha estado esperando todo este tiempo Hans Castorp y se produce el reencuentro. Pero ella, a pesar de algunas concesiones, sigue sintiéndose muy distinta frente al «filósofo que no sirve para nada»⁷⁴. Clawdia cree ver ahora en Hans a alguien que solo busca enriquecer su propia experiencia, enriquecerse interiormente, de manera egoísta, sin ser capaz de entregarse de verdad, pues para ella «la pasión significa vivir por amor a la vida. Ya sabemos que usted vive por las sensaciones que la vida le produce. La pasión es el olvido de uno mismo»⁷⁵.

Hacia el final de la obra, y con este segundo rechazo en el bolsillo, Hans echará mano de la música, de la ópera, para descubrir la idealización de toda su experiencia:

«La idealidad triunfante de la música, del arte, del corazón humano, la alta e irrefutable sublimación que la música operaba sobre la vulgar fealdad de lo real [...] El poder consolador de aquella sublimación producía un bien infinito [...] Para los corazones de ópera de Radamés y de Aida, la suerte real que los amenazaba no existía. Con felicidad sus voces se enlazaban al unísono, asegurando que el cielo se abría ahora ante ellos y que ante ellos resplandecía la luz de la eternidad»⁷⁶.

4. La realidad absoluta del amor surrealista

4.1. *El amor loco*⁷⁷

⁷² *Ibid.*, pág. 807.

⁷³ *Ibid.*, pág. 474.

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 774.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 824.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 891-892.

⁷⁷ Este amor loco, y todo lo que ello significa, es el *amour fou* que encabeza nuestro título y que Benjamin Péret, surrealista de primera línea, denominaba *amor sublime*.

En este pequeño libro de André Breton se contiene la idea del deseo de todo, de «errar *al encuentro* de todo⁷⁸», y de ahí entrar en comunicación misteriosa con los otros seres como si hubieran sido «llamados a una súbita reunión»⁷⁹.

El amor loco está concebido como un método basado en el deseo y la atracción de lo nunca visto, de lo inesperado, de lo que «unos minutos antes ignorábamos su existencia»⁸⁰. El amor loco concede una primacía a lo desconocido, al misterio y la revelación, frente a la pereza y comodidad y seguridad de lo conocido.

El hallazgo y el sueño son intercambiables en la función que les asigna Breton en el siguiente pasaje:

«Este ensayo de demostración del papel *catalizador* del hallazgo [...] respondía a una necesidad análoga. Observo, de paso, que estos dos hallazgos que Giacometti y yo hacemos *juntos* responden a un deseo que no es un deseo cualquiera de uno de nosotros sino un deseo de uno de nosotros al que el otro, en virtud de circunstancias particulares, se encuentra vinculado. [...] El hallazgo me parece equilibrar súbitamente dos niveles de reflexión muy diferentes, a la manera de esas bruscas condensaciones atmosféricas cuyo efecto consiste en convertir en conductoras regiones que no lo eran y en producir relámpagos»⁸¹.

No hay entonces frustración del sueño en lo real, como en el amor romántico, sino que el sueño tiene sentido pleno ya.

El papel de la amistad o el amor es el de permitir esos azares favorables que desatan «todos los poderes asociativos e interpretativos»⁸² que se encuentran escondidos en las cosas. El amor es el método que concita a una comunidad de cosas y seres contribuyendo eminentemente a conseguirlo. El amor es «esa mirada al mundo que está hecha de todos los ojos de los adivinos»⁸³. El amor es lo insólito, lo otro, lo único y lo revelador.

El amor, ya por fin, es una presencia absoluta: «una verdadera *edad de oro* en ruptura completa con la edad de fango que atraviesa Europa y una riqueza inagotable de posibilidades futuras»⁸⁴. Es decir, una edad de oro que rodea a ese ser único que son los dos que se aman y que ellos mismos son los portadores de esas posibilidades futuras que menciona Breton.

⁷⁸ André Breton, *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2000, pág. 44.

⁷⁹ *Loc. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 47.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 49.

⁸² *Ibid.*, pág. 50.

⁸³ *Ibid.*, pág. 64.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 101.

El amor, además, es «la recreación, la recoloración perpetua del mundo en un solo ser»⁸⁵. Las luces del amor «alumbran anticipadamente con mil rayos la marcha de la tierra»⁸⁶. Un estado donde queda la «persistencia del flechazo y en la vida la continuidad perfecta de lo imposible y lo posible»⁸⁷.

El amor, haciendo honor a ese resto platónico que consiste en engendrar en la belleza, las sabias palabras con que Diotima revela el secreto del amor a Sócrates, es también para Breton la continua recreación y reinención perpetua de la poesía y la vida⁸⁸.

En definitiva, el amor es la conjugación de un instante eterno que conjuga en una unidad, en una acción, en una obra todas las posibilidades del pasado y del futuro, el primer instante de la gracia y todos los instantes venideros, la unidad de lo posible e imposible, la reunión de lo real, lo racional y lo irracional.

4.2 Rayuela

En cuanto al amor, a la idea del amor, parece buscarse en la obra de Julio Cortázar, un «amor pasaporte», un «amor llave», un «amor que le dé los mil ojos de Argos», por citar algunas de las imágenes del amor que aparecen en el capítulo 93⁸⁹ de la novela y que se encuentran más estrechamente emparentadas con la nueva visión del amor surrealista iniciada por Breton. Un amor capaz de moverse por los distintos planos de la realidad, un amor que sea la clave de algún hallazgo y un amor que otorgue la ubicuidad, la vivencia del absoluto.

También aparece de nuevo la metáfora del rayo: «como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio»⁹⁰. Hay una poderosa fatalidad, un poderoso azar, algo que nos rebasa, nos supera y nos elige porque estamos «transhabitados»⁹¹.

También el amor lleva a una honda preocupación por el lenguaje. Las palabras son las cosas, las palabras pueden oscurecer o iluminar las cosas. ¿Cómo conectar con el paraíso del hallazgo que se persigue? Puede que las palabras nos desvíen, puede que haya que

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 102.

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 108.

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 592-597.

⁹⁰ *Ibid.*, pág. 593.

⁹¹ *Ibid.*, pág. 433.

resetearlas. Puede que sea más eficaz otro lenguaje que el que usa a esas «perras negras»⁹². Se busca un pensamiento, una razón, que sea más espíritu que razón, capaz de revelar el sentido del laberinto, del mandala que es cualquier cosa, París, el amor. Será la pintura, las caricias, la música, o todavía las palabras, las que nos conducirán a rozar ese paraíso, ese cielo buscado, donde no hay arriba ni abajo, dentro ni fuera y todo es perfecto, el puro hallazgo absoluto.

En cuanto a los personajes que más se acercan al círculo donde se respira el amor surrealista, se encuentra La Maga. Los demás personajes la observan con atención desde sus atalayas de libros, porque La Maga parece conjugar una forma de vivir que directamente se acerca y toca y habita el lugar que ellos buscan entre libros y referencias culturales.

En su evocación del personaje, Horacio enuncia, en el primer capítulo, que todo tiene que ser casual para hacer que actúe la verdadera necesidad escondida en el fondo de lo casual: no hay que buscar, todo se encuentra. Cualquier «rodeo tenía su sentido»⁹³, siempre sin dejar de prestar atención a «las cosas más insignificantes»⁹⁴.

La Maga enseña a nuestro protagonista que para ver «es necesario empezar por cerrar los ojos»⁹⁵.

Ingresar a saltos en el «mundo-Maga»⁹⁶ significa moverse como «un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil»⁹⁷. Cualquier cosa, cualquier tropiezo, puede llevar la firma del mejor artista. Su negativa a «aceptar lo aceptable»⁹⁸, su deseo de perfección «con tus zapatos rotos»⁹⁹, es decir, siempre en otro plano, en el plano irreal de lo real que nos desvele su verdadera realidad.

Maga significa «caer de continuo en las excepciones»¹⁰⁰, llevar una vida conforme a otras leyes, un mundo donde las cosas son señales: «señal de perdón o de aplazamiento»¹⁰¹.

⁹² *Ibid.*, pág. 592.

⁹³ *Ibid.*, pág. 122.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 123.

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 124.

⁹⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 125.

⁹⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 127.

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 128.

El mundo de La Maga es aquel donde no existe el principio de identidad, sino que rigen las metáforas y cualquier cosa es otra cosa, un paraguas es un barco, y ese es el principio de toda poesía.

El desorden es «la condición natural de cada instante»¹⁰², a partir del cual puede acontecer o vislumbrarse lo eterno y el tiempo en todo caso es eso que se siente antes o después. Pero el desorden solo es un centro capaz de ser imantado si uno es inconsciente. Su búsqueda, si fuera metódica o dialéctica, no funcionaría. «Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro»¹⁰³. Que recuerda el «Yo soy el amor» de Tristán e Isolda.

«Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza»¹⁰⁴. Ese es el reproche que le hace a su querido Horacio por tratar de pensar en lugar de actuar, de intelectualizar o racionalizar algo que simplemente solo puede vivirse.

La Maga, como piensa Oliveira, «cierra los ojos y da en el blanco»¹⁰⁵, sin la necesidad de ponerse las gafas de ningún dispositivo cultural para entender el mundo.

El amor, y el tiempo, desde la perspectiva de La Maga, a quien la única ropa que le caía bien era la libertad¹⁰⁶, se concibe de la siguiente manera:

«nada podía ser más importante para ella y al mismo tiempo, de una manera difícilmente comprensible, estaba como por debajo de su placer, se alcanzaba en él un momento y por eso se adhería desesperadamente y lo prolongaba, era como un despertarse y conocer su verdadero nombre, y después recaía en una zona siempre un poco crepuscular que encantaba a Oliveira temeroso de perfecciones, pero la Maga sufría de verdad cuando regresaba a sus recuerdos y a todo lo que oscuramente necesitaba pensar y no podía pensar, entonces había que besarla profundamente, incitarla a nuevos juegos, y la otra, la reconciliada, creía debajo de él y lo arrebatava, se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña, arrancando el tiempo con las uñas, entre hipos y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente»¹⁰⁷.

La técnica con que confecciona su agenda La Maga, como se ve en los capítulos seis y siete de la novela, consiste en un repertorio de citas vagas, un dejar fluir lo fortuito, crear un estado de no comprensión de donde emerja no un saber fruto de los libros, sino otro tipo de conocimiento donde de manera inconsciente uno dibuja y sigue la silueta de la verdadera realidad. Es como pintar un cerdito con los ojos cerrados y la cabeza inclinada hacia atrás,

¹⁰² *Ibid.*, pág. 133.

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 144.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, pág. 150.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 154.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 153.

como le decía Hans Castorp a Clawdia; por eso adquiere su sentido pedir a alguien un lápiz en sueños.

De esta manera hacemos que el tiempo se diluya, convertido en algún brebaje exquisito «en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías, buscando siempre entrar»¹⁰⁸.

¿Entrar dónde? Entrar en el kibutz del deseo, en esa comunidad íntima, secreta, donde un pez es un pintor como Giotto, o una estatua de jade o una nube violeta. Entrar en el reino poético de la realidad transformada (poéticamente).

Dentro del método antiexplicatorio de La Maga, un abrazo es una explicación tanto como puede serlo la pintura y la escritura. La inocencia es más necesaria que la experiencia, y el «amor como el fuego, arder eternamente en la contemplación del Todo»¹⁰⁹; sintiendo el absoluto «ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido»¹¹⁰.

Ese reino milenario donde está el hombre verdadero, «lo llevamos en el color de los ojos, en cada amor»¹¹¹; un reino que se pierde si se busca, si se categoriza y que mientras lo conceptuamos, La Maga, en cambio, ya lo está viviendo:

«Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada»¹¹².

En definitiva, La Maga representa esa casilla del cielo de la rayuela, pero con la Maga el cielo se puede encontrar en cada casilla, así como el centro se encuentra en cualquier parte, algo con reminiscencias religiosas o místicas, y todas las oposiciones y contradicciones se disuelven para crear el chispazo de la verdadera realidad y de la verdadera vida, la que nos permita sentirlo todo de todas las formas posibles.

5. Conclusión

Hemos intentado demostrar a través del análisis de una serie de obras, cómo operan y se despliegan las potencialidades de dos clases de amor, el amor romántico y el amor

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 162.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pág. 164.

¹¹⁰ *Ibid.*, pág. 166.

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 542.

¹¹² *Ibid.*, pág. 234.

surrealista, siempre sobre el telón de fondo del amor platónico y siempre con el horizonte puesto en esa aspiración que recoge el título de “Sentirlo todo de todas las maneras posibles”.

En las tres se ve claramente el deseo de «profundizar en lo real» que declara Breton en *¿Qué es el surrealismo?*¹¹³ Siempre nos encontramos con una presencia, la presencia de la vida inmediata, de las condiciones de cada época a las que se debe hacer frente si pretendemos esa profundización de lo real que nos rodea y que Octavio Paz, en *Las peras del olmo*¹¹⁴, resume afirmando que frente a cualquier objeto u obstáculo, lo que realmente se ha de buscar es la verdadera vida.

La carencia del método platónico tal vez esté bien resumida en estas palabras de Cortázar sobre la significación de aquello que se busca: «supone [...] reencuentro con la dimensión humana sin las jerarquizaciones cristianas o helénicas, sin “partes nobles”, “alma”, “regiones vegetativas” »¹¹⁵.

Y del método inscrito en el amor romántico quizá la insuficiencia más clara y repetida por los surrealistas sea que no es capaz de una «futura fusión de estos dos estados, aparentemente contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de *surrealidad*»¹¹⁶.

Octavio Paz declara que «todos los grandes temas poéticos, eróticos y metafísicos del romanticismo fueron recogidos por los surrealistas y llevados a sus últimos límites»¹¹⁷. Y Breton, de nuevo, defiende que la esencia del romanticismo “ahora comienza a dar a conocer sus deseos a través de nosotros»¹¹⁸.

Ese deseo puede resumirse en que ha recibido muchas formulaciones, como la de «considerar la realidad interior y la realidad exterior como dos elementos potencialmente convergentes, en proceso de *convertirse en uno solo*»¹¹⁹.

Ampliamente, tratando de señalar y superar la escisión romántica, el surrealismo cree que «en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y

¹¹³ André Bretón, *¿Qué es el surrealismo?*, Madrid, Casimiro libros, 2013, pág. 13.

¹¹⁴ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.

¹¹⁵ Julio Cortázar, *Obra crítica I*, Madrid, Santillana, S.A., 1994, pág. 103.

¹¹⁶ André Breton, *op. cit.*, pág. 31.

¹¹⁷ Octavio Paz, *La otra voz*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, pág. 49.

¹¹⁸ André Breton, *op. cit.*, pág. 44.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 14.

lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones»¹²⁰.

Gracias a las coordenadas establecidas por el amor surrealista sabemos que la realidad es más que ella misma o que contiene cosas que hasta hace poco, por lo menos en el método platónico, no existían o no eran deseables; todo un mundo de sueños y fantasmas, de irrealidad y de azar. Y que esa realidad más grande nos responsabiliza en su aceptación y en el reconocimiento como dice Cortázar: «todo es y puede ser llave de acceso a la realidad»¹²¹.

Eso obliga a pensar en la inocencia, en una inocencia que ya no puede ser disciplinada por ningún método (amor platónico) ni puede ser arrancada de la realidad para enfrentarla a ella como un ideal más bien doloroso e inalcanzable (amor romántico), una inocencia nueva que mediante la visión pura, nos ponga en el ámbito de una presencia que podemos llamar edénica, una presencia que una las dos mitades de una esfera, como decía Paz en *La otra voz*, donde se vislumbra un resto platónico que sí se mantendrá en la raíz y el impulso de fondo del amor surrealista, y es esa capacidad del amor de engendrar siempre en la belleza una y otra vez, de manera repetida y nueva cada vez como la primera vez, como la próxima, y eso es creemos todo lo que contiene de potencial la frase con que titulamos el trabajo “sentirlo todo de todas las maneras posibles”

¹²⁰ *Ibid.*, pág. 38.

¹²¹ Julio Cortázar, *op. cit.*, pág. 103.

6. Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- Breton, André. *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2000.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1992.
- Breton, André. *¿Qué es el surrealismo?*, Madrid, Casimiro libros, 2013.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica I*, Madrid, Santillana, S.A., 1994.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- Goethe, J.W.V. *Fausto*, Madrid, Editorial Cátedra, 1996.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, S.A., 1996.
- Paz, Octavio. *La otra voz*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.
- Pessoa, Fernando. *Antología de Álvaro de Campos*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Platón. *El banquete*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Wagner, Richard. *Tristán e Isolda*. [en línea].
<<http://www.kareol.es/obras/tristaneisolda/tristan.htm>> [consulta: 18/05/2020].