



El estilo romántico de la ensoñación: los casos de Nerval y Lermontov

Malena Brenda Ferranti Castellano*

Ensoñación y romanticismo

Si en la literatura francesa de la Edad Media, tal como apunta Morrissey (1980), los estados próximos a la ensoñación aparecían más bien asociados con el delirio, es con los *Essays* de Montaigne, escritos en un final de siglo donde el hombre comienza a inclinarse hacia su propia interioridad y hacia una consecuente exploración de sí mismo, sus acciones y “ses pensées les plus secrètes” [sus pensamientos más secretos]¹ (p. 276), que la *rêverie* empieza a configurarse en su acepción moderna de *pensée vagabonde*, aunque sin deshacerse del todo de una dimensión relacionada con la locura. Las ensoñaciones de Montaigne definen un pensamiento desordenado que discurre y traza digresiones, aparecen como una forma de desplazamiento de la conciencia, fundante de la escritura reflexiva de los ensayos y fuente de indagación del yo. Apela a las ensoñaciones y las reconoce como un *laisser-aller* cercano a la indeterminación y a la ductilidad del sueño, donde el orden, la dirección y la consistencia que podría proporcionar la vigilia se descomponen. Aunque a lo largo de los siglos la ensoñación aparece en otros autores —en el poeta de la Pléyade Pierre de Ronsard, por ejemplo, donde nace como un arrobamiento y una suspensión de la razón ante un raptó amoroso, enajenación que, a la vez, admite un contacto con lo divino; o en Descartes, para quien configura una meditación reflexiva—, las *rêveries* de Rousseau, similares a las de Montaigne en varios aspectos, no solamente amplían el campo ya polisémico de la ensoñación y añaden matices a su caracterización, sino que delinean un carácter determinado, germen del temperamento romántico y, por consiguiente, de la fundamentación de la *rêverie* en las obras del romanticismo.

Hostil a las obligaciones sociales, la injusticia y la corrupción que identifica en los hombres de un siglo jactancioso de los alcances “ilimitados” de

1 Las traducciones son propias.

*Universidad Nacional de Córdoba / malena.ferranti@mi.unc.edu.ar

la razón y orgulloso del progreso material e intelectual de la civilización, Rousseau encarna el sentimiento de *ennui*, un constante desconsuelo que lo conduce a rehuir de sus pares, de toda realidad objetiva y a recluirse en sí mismo y en su imaginación. En este escenario, donde se abandona a los sentimientos, las sensaciones y los sentidos, la ensoñación, como renuncia al estado de conciencia de la razón reflexiva, lo induce hacia un espacio de sosiego, reposo y libertad. En *Las ensoñaciones del paseante solitario*, para Rousseau el ingreso al estado de ensueño y, por lo tanto, el goce de las compensaciones apacibles que otorga, requiere de determinada disposición: no demasiada agitación, sino más bien un movimiento moderado sin alcanzar tampoco un reposo absoluto. De lo contrario,

Si el movimiento es desigual o demasiado fuerte, despierta; al devolvernos a los objetos circundantes, destruye el encanto de la ensoñación y nos arranca de nuestro interior para volver a ponernos al instante bajo el yugo de la fortuna y de los hombres, y devolvernos al sentimiento de nuestras desgracias. (Rousseau, [1782] 2013, p. 88)

Para Bisson (1942), es esta inquietud con el mundo exterior de finales del siglo XVIII y sus hombres aquello que liga a Rousseau con el temperamento de la generación de románticos del siglo siguiente. La ensoñación de Rousseau aparece, en este sentido, como el elemento donde se conjugan diversos aspectos derivados de este *ennui* que formarán parte de la ensoñación romántica y que a la vez inaugura el género literario de la *rêverie*. Así, en consonancia con este ánimo, en la estética romántica la ensoñación “deviendra un topos qui se situera au coeur même d’un monde en révolte contre une raison devenue trop contraignante par tout ce qui la rattache à un certain classicisme, a une vision trop mécaniste des êtres et des choses” [se convertirá en un tópico propio de un mundo en rebelión contra una razón demasiado encorsetada por todo lo que la ata a cierto clasicismo, a una visión demasiado mecanicista de los seres y de las cosas] (Morrissey, 1980, p. 288). Por esta razón, resulta fundamental delinear los rasgos de las ensoñaciones en Rousseau, tan importantes para románticos como Nerval, en cuyos textos tanto la *rêverie* como el sueño ocupan un lugar destacado.

La obra de Rousseau está estructurada en diez apartados o *promenades*, y cada uno supone la exposición de una *rêverie* en particular. Las enso-

ñaciones de cada paseo varían su naturaleza y, en su conjunto, otorgan al texto una arquitectura no lineal: fluctúan entre la reflexión filosófica, la evocación de recuerdos y el análisis del yo. A la vez, dentro de las mismas *promenades*, específicamente en la quinta y en la séptima, Rousseau, en una reflexión que es, al mismo tiempo, una *rêverie*, intenta definir y delinear los límites, los efectos y los orígenes de la ensoñación en tanto “estado en que el alma encuentra una base lo bastante sólida para reposar por completo y reunir en él todo su ser” (Rousseau, [1782] 2013, p. 86). La *rêverie* supone entonces, en primer lugar, abstracción: liberado de la vida social y del tumulto cotidiano, el goce que a Rousseau le otorga la ensoñación radica en la supresión del mundo circundante con sus movimientos y la aceleración de su cadencia, para colmarse de sí mismo en consecuencia. No solamente la crueldad de los hombres se desvanece, incluso el tiempo, delimitador de las secuencias productivas y de inactividad, se disuelve en sus límites —pasado y futuro convergen en un presente continuo, sin sucesión— y cede su lugar al ocio y a la contemplación desinteresada. Volver a sí mismo, alcanzar la autosuficiencia y liberarse de las falsedades del yo social constituyen, entonces, las búsquedas de *Las ensoñaciones*; de tal manera que la laxitud y falta de orden tanto de la ensoñación como de la reunión de las *promenades* en el conjunto de la obra exponen el curso natural y sin obstáculos de la interioridad —las páginas de esta obra, escribe Rousseau, no conforman más que un diario sin forma de mis ensoñaciones ([1782] 2013)—.

No obstante, tal rotación hacia sí y, por lo tanto, el ensimismamiento al que induce la *rêverie*, no suponen una reclusión total. Si hay un distanciamiento de los hombres y de la vida social, a la vez ocurre una apertura hacia la naturaleza. Este movimiento implica un regreso a la correspondencia originaria entre dicho elemento y el hombre. En este sentido, Guillemeau Crognier (1998) apunta que la noción de naturaleza en las obras de Rousseau aparece como “une réalité originelle telle qu’elle s’oppose à l’artifice et à la dénaturation sociale [...]. La nature est pensée sur le mode de l’intériorité, de sorte que l’homme ne trouve cette nature qu’en rentrant en lui-même, en son être plus intime” [una realidad original que resiste al artificio y a la distorsión social [...]. La naturaleza se piensa en términos de interioridad, de modo que el hombre no encuentra esta naturaleza más que ingresando a sí mismo, en su ser más íntimo] (p. 115). Ocurre, de esta manera, una íntima relación entre la concentración en la

interioridad, la *rêverie* y la naturaleza: esta última facilita el ingreso a la *rêverie*, a la vez que la abstracción motivada por tal ensoñación conduce a Rousseau hacia aquel dulce éxtasis en el cual experimenta una comunión con la totalidad de la naturaleza. Así, por un lado, este elemento aparece como un marco propicio para que la *rêverie* se desenvuelva. El agua que mece con un ritmo suave el barco donde Rousseau se recuesta, la vista del cielo o los paseos alrededor de distintos tipos de árboles, arbustos y flores lo hunden, como enuncia en el quinto paseo, en ensoñaciones. El sonido de las olas y el movimiento del agua lo absorben y lo conducen hacia este estado de suspensión donde la consciencia del paso del tiempo y el pensamiento reflexivo pierden espacio para solamente admitirse el goce de la propia existencia. De tal manera, la ensoñación requiere, preferentemente, de la complicidad del entorno circundante: la soledad y la tranquilidad del paisaje resultan fundamentales para obtener un estado de ociosidad y carente de distracciones donde sea entonces posible la inmersión en la *rêverie*. Tales espacios naturales son caracterizados por Rousseau como *romantiques*, noción que, en el siglo XVIII, aparece vinculada más bien con un paisaje *romanesque*, es decir, un espacio cuya atmósfera, relacionada con la imaginación, invoca la sensibilidad y conduce a emociones dulces y, por lo tanto, evoca las características del paisaje de un *roman* (Guillemeau Crognier, 1998). El paisajista René de Girardin sostiene que “la situation romantique doit être tranquille et solitaire, afin que l’âme n’y éprouve aucune distraction, et puisse s’y livrer toute entière à la douceur d’un sentiment profond” [“la situación romántica debe ser tranquila y solitaria con el fin de que el alma no experimente ninguna distracción y pueda entregarse por completo a la dulzura de un sentimiento profundo”] (Girardin, 1777, citado en Guillemeau Crognier, 1998, p. 120). Resulta así una naturaleza que exacerba los sentidos y, a la vez, induce a la tranquilidad: perfumes, sonidos y colores suaves y vivos —flores, cursos de agua, pájaros, árboles, prados, luz solar—. Es un escenario natural apacible, dibujado con tonos bondadosos y dulces, próximo al de escritores del romanticismo como Lermontov o Nerval, y que tiñe con este mismo encanto a las *rêveries* evocadas. A este cuadro Rousseau opone los elementos y las sensaciones de actividades como la minería, la cual aparece no solamente envuelta en colores oscuros, vapores, humos y sonidos artificiales de la maquinaria, sino también ligada necesariamente a la industria —no es posible obtener las riquezas minerales sin ella— y, fundamentalmente,

como una escena donde el hombre no debería encontrarse en tanto todas las particularidades de esta ocupación le son hostiles. Tal contraposición también construye el temperamento pre-romántico de Rousseau.

Ahora bien, si hay un elemento con el que el hombre, para Rousseau, encuentra una correspondencia, es con la naturaleza antes descrita. El contemplador se siente identificado con este conjunto armónico que excita en él una embriaguez enlazada con la abstracción de una *rêverie*. La naturaleza en Rousseau, como constata Guillemieu Crognier, “s’entendre essentiellement, non comme un terme posé en altérité avec le moi, mais comme ce qui le constitue, ou comme son essence” [se entiende, esencialmente, no como un término posicionado en alteridad con el yo, sino como aquello que lo construye o como su esencia] (1998, p. 115), libre esta última de las apariencias e imposturas del hombre social. Volver a sí mismo es, entonces, regresar a la naturaleza. La resonancia y la comunión del yo con ella a través de la ensoñación significa, a la vez, una reconexión con el universo entero: la singularidad del yo se abre, expande y funde con la totalidad de la naturaleza y de los seres. En una carta de 1762 a Malesherbes, Rousseau coloca sus mayores momentos de felicidad en sus *promenades* solitarias rodeadas de naturaleza, episodios que detalla de la siguiente manera:

Bientôt de la surface de la terre j’élevois mes idées à tous les êtres de la nature, au système universel des choses, à l’être incompréhensible qui embrasse tout. Alors, l’esprit perdu dans cette immensité, je ne pensois pas, je ne raisonnois pas, je ne philosophois pas: je me sentois, avec une sorte de volupté, accablé du poids de cet univers, je me livrois avec ravissement à la confusion de ces grandes idées, j’aimois à me perdre en imagination dans l’espace; mon coeur resserré dans les bornes des êtres s’y trouvoit trop à l’étroit; j’étouffois dans l’univers, j’aurois voulu m’élancer dans l’infini. Je crois que, si j’eusse dévoilé tous les mystères de la nature, je me serois senti dans une situation moins délicate que cette étourdissante extase, à laquelle mon esprit se livroit sans retenue, et qui, dans l’agitation de mes transports, me faisoit écrier quelquefois: Ô grand Être? ô grand Être! sans pouvoir dire ni penser rien de plus [Desde la superficie de la tierra, elevaba mis ideas a todos los seres de la naturaleza, al sistema universal de las cosas, al ser incomprendible que todo lo abarca. Entonces, con la mente perdida en esta inmensidad, no pensaba, no razonaba, no filosofaba: me

sentía, con una especie de placer, abrumado por el peso de este universo, me entregaba con deleite a la confusión de estas grandes ideas, amaba perderme con la imaginación en el espacio; mi corazón, constreñido dentro de los límites de los seres, lo encontraba demasiado estrecho; me sofocaba en el universo, hubiera querido lanzarme hacia el infinito. Creo que, si hubiera desvelado todos los misterios de la naturaleza, me habría sentido en una situación menos deliciosa que este éxtasis vertiginoso, al que mi espíritu se entregaba sin freno y que, en la agitación de mis raptos, me hacía a veces exclamar: ¡Oh, gran Ser! ¡Oh, gran Ser! sin poder decir ni pensar nada más]. (Rousseau, 1822, pp. 243-244)

Para Guillemieu Crognier, tal fundición del yo con el Todo a través del arrobamiento al que inducen las *rêveries* no es tanto la expresión de un raptó místico panteísta que no deja de estar presente, sino más bien “la présence absolu en nous de la nature” [la presencia absoluta de la naturaleza en nosotros] (1998, p. 131). De tal manera, si en la naturaleza se encuentra la pureza originaria de la cual el hombre social carece y si la correspondencia entre ambos —hombre y naturaleza— ha sido olvidada, la *rêverie* supone la recuperación de tal unión y, por lo tanto, de la inocencia: las plantas y las flores, sin estar forzadas por los hombres, reconstituyen un estado de armonía y pureza primitivas y originarias.²

En tanto la *rêverie* es un *laisser-aller* del pensamiento e implica, por lo tanto, un movimiento más bien libre e independiente de la conciencia racional, la imaginación aparece como otra dimensión fundamental del ensueño y, junto con la agudización de las sensaciones y la consecuente embriaguez o arrobamiento, forma parte de los elementos propios de una individualidad abstraída y concentrada en sí misma. Este carácter imaginativo de la ensoñación de Rousseau resulta entonces otro elemento pre-romántico. Abrams (1962) plantea la superación de la mimesis, entendida en tanto aspecto constitutivo de las obras de arte, como una parti-

2 De allí que Rousseau predique un acercamiento a la naturaleza desde la contemplación más desinteresada y pura; es esta aproximación contemplativa la que admite una identificación, una exaltación de los sentidos y las sensaciones y un éxtasis. Extraer de la flora información en pos de un fin material, interesado, instrumental y aplicable es tarea vanidosa y codiciosa que deshace el placer y obtura la fundición de la individualidad con la naturaleza, es decir, el regreso al estado primordial de inocencia y simplicidad. Por esta razón, Rousseau desdena la figura del boticario y eleva la del botánico.

cularidad que introduce el romanticismo a la hora de concebir la figura del poeta y la obra de arte en sí. Tal tendencia hacia la creación y ya no hacia la imitación será evidente en determinadas obras de Nerval y Lermontov, donde el ensimismamiento y la abstracción de la *rêverie* están sostenidos por la fundación de escenarios paralelos (que, como en Rousseau, tampoco podemos llamar *souvenirs*) a la realidad circundante e inmediata establecida en los textos. Al final de la quinta *promenade*, Rousseau escribe que la recuperación de sus ensoñaciones durante la residencia en la isla de La Motte no sucede a través de un recuerdo, sino también de una *rêverie*, esto es, la evocación de una ensoñación ocurre a partir de otra. Con el despliegue de la imaginación propio del estado de ensueño, no solamente reconstruye estos momentos de dicha y goce absolutos, sino que los experimenta con un éxtasis incluso mayor, es decir, no se trata de una evocación estática del pasado a través de la memoria, ocurre más bien una vivencia igualmente o más intensa. De esta manera, la *rêverie* nuevamente funde los límites del tiempo y deshace la inaccesibilidad inherente del pasado,³ restituye los orígenes y recupera el paraíso perdido: “La *rêverie* solitaire effectue cette donation originaire, comme un éternel commencement, comme la première fois. La nature primitive n’est donc jamais perdue” [El ensueño solitario efectúa este don originario como un comienzo eterno, como la primera vez. La naturaleza primitiva nunca se pierde] (Guillemeau Crognier, 1998, p. 121). Es esta reconquista de cualidad romántica, a través de la abstracción en la individualidad, la imaginación y la exacerbación de los sentidos, la característica que entendemos nodal de la *rêverie*.

En este punto, ya es posible establecer una diferencia fundamental entre la ensoñación, el sueño nocturno y la meditación. Por un lado, lo estructurado de un pensamiento reflexivo corresponde más bien a esta última. El ensimismamiento, la observación del yo y el aislamiento en Descartes no lo conducen a un estado de errancia y divagación, es decir, a una *rêverie*, sino a una meditación, ya que el objetivo buscado es alcanzar una concentración y rigurosidad en el pensar y, en consecuencia,

3 Bachelard (1997) entiende que en el sueño nocturno no existe una identificación entre el soñador y el hombre en vigilia. Es decir, ocurre una cesura en el individuo, ya que el sueño no admite un movimiento consciente —o semiconsciente— de ensimismamiento. Por el contrario, el soñador de la ensoñación participa con la plenitud de sus sentidos del ensueño, de allí que la experiencia de los escenarios revelados por la *rêverie* posea un carácter vívido.

una comprensión racional del hombre. De allí que la ensoñación sea incompatible con el trabajo rígido y productivo para estar asociada, por el contrario, con la flexibilidad, el desinterés y la libertad del ocio. A su vez, la ensoñación supone un dejar llevar, errar y divagar de los pensamientos, donde es necesaria una disposición y un escenario particulares —en Rousseau, una inclinación hacia el gusto por el placer de este éxtasis, es decir, la entrega de los sentidos del contemplador sensible a las impresiones de la naturaleza; un cuadro natural más bien apacible y moderado, sin movimientos exagerados o violentos, y el ocio como cesación de toda actividad productiva—, mientras que el *rêve* requiere del abandono de la voluntad.

Para Morrissey (1980), al mismo tiempo, la ensoñación puede leerse como un *rêve éveillé*, ya que implica una interrupción brusca de la realidad circundante. La ensoñación puede entonces adquirir un mayor contraste con el espacio “externo” del mundo inmediato, es decir, si en Rousseau este límite es más bien nulo —precisamente ya que el entorno dentro del cual se “embriaga” con una *rêverie* es esta naturaleza *romantique*—, en otras ocasiones, la discordancia toma una profundidad mucho mayor y el cambio de escenario se vuelve decisivo. Así ocurre cuando, durante la *rêverie*, la imaginación construye un cuadro particular —tal como sucede en los románticos, para quienes la naturaleza como reconstitución del paraíso sigue siendo un componente fundamental— en evidente contraposición con aquel del afuera, de tal forma que los sentidos colmados de placer, dulzura y reposo como la recuperación de la plenitud perdida obliteran las pesadumbres y desconsuelos exteriores. Si en Rousseau la *rêverie* ya concluida prolonga, sin embargo, su esencia hacia la naturaleza circundante (al salir de una ensoñación y verse envuelto en este escenario natural, “asimilaba a mis ficciones todos esos amables objetos, y al encontrarme por fin traído de vuelta por grados a mí mismo y a lo que me rodeaba, no podía señalar el punto de separación entre las ficciones y las realidades” [Rousseau, [1782] 2013, p. 89]), la ensoñación puede, por otro lado, concluir con una ruptura brusca de su efecto y, en consecuencia, desaparecer y devolver al soñador al mundo inmediato y desolador del presente, declarando así la imposibilidad de recomponer de manera absoluta un estado de plenitud. De allí la particularidad de la *rêverie* romántica en relación con la ensoñación de Rousseau: esto es, en autores paradigmáticos del romanticismo como Lermontov y Nerval, poseerá la singularidad de operar, generalmente, como artificio, por lo que la imaginación y la

creación serán piezas fundamentales en su gestación. Para Lévy Bertherat (1994), esta diferencia se traduce en el “ideal natural” de Rousseau y el “ideal artificial” romántico: si el primero consiste en “l’ouverture de l’âme à la nature, l’abolition des limites entre le moi et le monde” [la apertura del alma a la naturaleza, la abolición de los límites entre el yo y el mundo], el segundo, por el contrario, “souligne ces limites, récuse la Création divine pour la métamorphose selon ses propres aspirations y projeter les créations du moi” [subraya tales límites, rechaza la Creación divina para transformarla según sus propias aspiraciones y proyectar así las creaciones del yo] (p. 14).

Así, como el sueño nocturno, la *rêverie* romántica comprende la búsqueda nostálgica de la edad de oro con la imaginación como conductora hacia la salida del mundo finito y cotidiano y guía hacia el ingreso al tiempo disuelto del paraíso; conforma una exploración que tanto Nerval como Lermontov llevan a cabo: ambos comparten el deseo de Rousseau por la posibilidad de reintegración de la inocencia originaria. De acuerdo con Bénichou (2017), la decepción política luego de la Revolución de Julio produce en Nerval una retracción de la realidad social e inmediata y, en consecuencia, una inclinación hacia las expresiones románticas y las formas del sueño, donde la ensoñación no solamente ingresa como vía de evasión, sino como un esfuerzo de reconquista de aquello que se considera ya perdido. Lermontov, por su parte, se inserta en un periodo de la tradición literaria rusa que, para Besançon (1968), construye una oposición a la vida pública, imperial y ciudadana de San Petersburgo, donde la literatura, principalmente bajo Pedro el Grande y Catalina II, adquiere una dimensión exterior, en tanto el escritor es concebido como educador en las costumbres y maneras de la nobleza europea, formas así adoptadas y promovidas por los zares. Dentro de este impulso reaccionario hacia el ámbito privado, Besançon ubica al sueño como el mayor elemento interior del hombre, movimiento propio de Rousseau en relación con las ensoñaciones. En *Evgueni Onegin* de Pushkin, es Tatiana quien, como joven de provincia, conjuga la inocencia natural y la invocación del sueño en contraposición a la esencia de individuo de sociedad de Onegin; dualidad que Lermontov regularmente trazará con la particularidad de la ensoñación. Junto con la frecuente figura del hombre superfluo de la literatura rusa —aquel colmado de *ennui*, incapaz de ejercer movimientos y, por lo tanto, detenido en la inactividad y la inutilidad, representante de la enfer-

medad del siglo, y cuyo origen se remonta a *René* de Chateaubriand—,⁴ los *rêveurs*, tanto de sueños como de ensoñaciones, encarnan en Lermontov la disposición romántica de paralización de la acción material y tangible para atender a la reconquista de la plenitud.

Ensoñación y estilo

Si bien en determinadas obras literarias del romanticismo —como en Pushkin o Lamartine, entre otros— la ensoñación aparece, se trata allí de episodios más o menos aislados dentro del conjunto de la pieza, es decir, conforman una parte de la totalidad del texto, por lo que el excedente no está necesariamente bordeado y atravesado por la *rêverie*. Ahora bien, la particularidad de la presencia de la ensoñación en obras como *Sylvie* o los poemas de Lermontov radica en cómo la *rêverie* teje un estilo literario con propiedades concretas en los aspectos del texto, de tal modo que la ensoñación se esparce alrededor de este último y lo envuelve: la suma de la obra toma las características de la ensoñación, cuya presencia y cualidades, a la vez, se acentúan y subrayan gracias a este movimiento. Entender y justificar el estilo de esta manera, es decir, como una fusión o conjunción inseparable entre lo que podría distinguirse como tema y forma, conduce a reiterar en las propuestas de críticos como Susan Sontag con respecto a ello. Así, al desarticular esta oposición y considerar que el estilo es, de hecho, la obra de arte —hablar del estilo, sostiene, es hablar sobre la totalidad de ella—, para Sontag (2005) la esencia que estaría radicada en el contenido es, en realidad, el estilo, ya que la forma de la expresión es la manera de ser, en este caso, del texto literario. En las piezas románticas aquí consideradas, la ensoñación no es simplemente el tema; muy lejos de eso, atraviesa las obras completamente y conforma un estilo particular

4 El hombre superfluo y la ensoñación están ligados de una manera que excede al soñador de Rousseau en *Las ensoñaciones*. En el poema “Primero de enero” de Lermontov, el soñador ya no es el individuo solitario inmerso en la naturaleza, sino un hombre de sociedad cargado de *ennui* y para quien las ensoñaciones acontecen en medio del tumulto de la urbe. Similar ocurre con Oblomov, protagonista de la novela homónima de Goncharov, figura inmóvil y apática, cuyas *rêveries* esbozan la restitución de la libertad de la infancia, el ocio y la contemplación como formas de asumir la existencia. Encontrándose obturadas estas últimas por un presente colmado de valores materiales y productivos, Oblomov sueña.

que se desarrolla tanto en la estructura de los textos como en la construcción del lenguaje.

Por otro lado, no resultaría del todo desacertado entender el estilo de la ensoñación desde la óptica propiamente romántica o en consonancia a lo propuesto por Meyer Schapiro a mediados del siglo XX —retomado por Compagnon (2015)—, es decir, en tanto manifestación de un determinado y constante conjunto de elementos y maneras de expresión vinculados a un grupo portador de un sentimiento colectivo: las particularidades de la *rêverie* como estilo en las obras de Nerval y Lermontov concentran, de hecho, el temperamento romántico y, por lo tanto, un ánimo moderno. Es decir, los elementos del estilo de la ensoñación expresan, con las particularidades individuales de su aparición en cada uno de los textos, preocupaciones y búsquedas propias del romanticismo literario en tanto su movimiento es el de la *rêverie* —componente que, como ha quedado manifestado en el apartado anterior, ya con Rousseau supone en sus propios fundamentos la declaración de malestares modernos receptados y asumidos posteriormente por la generación de artistas románticos—. Resulta evidente, de esta manera, la imposibilidad de concebir en las obras tratadas el tema y la forma como componentes separados o susceptibles de serlo.

Nerval y Lermontov

El conjunto de las obras de Nerval está constantemente atravesado por aquel sentimiento romántico de desencanto moderno, el *mal du siècle*, y la consecuente búsqueda de la restauración de un orden perdido, tentativa manifiesta en el retorno hacia el pasado y la restitución de sus elementos, esto es, en palabras de Yáñez Vilalta (2012), el ascenso del tiempo mítico o circular de carácter regresivo en detrimento del lineal. Béguin (1945) entiende este movimiento en Nerval como el redescubrimiento del “destino”, es decir, “le destin éternel qui remonte aux origines de l'être et qui s'achève au delà des limites où s'enferme notre brève existence” [el destino eterno que se remonta a los orígenes del ser y termina más allá de los límites de nuestra breve existencia] (p. 15). Una de las formas que toma dicha expectativa —o curva hacia el camino espiritual, como lo designa Béguin— es la aspiración a encontrar un remanente de la dimensión religiosa del hombre. Illouz (2010) valora este anhelo como una palin-génesis, es decir, en obras como *Viaje a Oriente*, Nerval concibe en los

cultos monoteístas contemporáneos la posibilidad de descubrimiento de una religiosidad pagana antigua nunca desaparecida del todo. Este hallazgo contendría la esperanza de sutura del desencantamiento moderno, esto es, el escepticismo, la caída de las creencias, tal como expresa en *Isis*:

¿Es que los mortales han sido capaces de llegar a rechazar toda esperanza y todo prestigio? ¿Es que al levantar tu sagrado velo, oh diosa de Sais, el más animoso de tus adeptos no habrá de encontrarse cara a cara más que con la imagen de la muerte? Mas, si la sucesiva caída de las creencias conduce a tal resultado, ¿no resultaría más consolador caer en el exceso contrario e intentar reasumir las ilusiones del pasado? (de Nerval, [1854] 1981, p. 256)

Se trata de un movimiento del mismo tenor que el efectuado en *Aurelia*, donde el sueño opera como un puente entre las realidades terrenal y trascendental de los hombres. Los sueños allí, tal como lo entiende también Béguin (1952), son una apertura sobrenatural, y sin embargo real, hacia un más allá: como un místico, el soñador desciende en sí mismo —desplazamiento rousseauniano— y llega al mundo de los Espíritus y de la inmortalidad, morada de la infancia, de los paisajes de la edad de oro y de la inocencia originaria. De la misma manera, también en *Aurelia* como en los poemas de *Las Quimeras*, la unidad se atisba a través de las correspondencias en la naturaleza, claramente con un sentido próximo al de Baudelaire. Así, los elementos son símbolos reveladores de una realidad profunda: todos los seres y todo lo creado, junto con los colores, los perfumes y los sonidos, poseen un lenguaje de giros misteriosos y voces secretas que, no obstante, es posible comprender en tanto “todo vive, todo actúa, todo se corresponde; los rayos magnéticos emanados de mí mismo o de los demás atraviesan sin obstáculos la cadena infinita de las cosas creadas” (de Nerval, [1854] 1981, p. 400). La lectura simbólica-sinestésica de la naturaleza declara una conexión interna entre ella y los sentidos de los hombres; no se trata de una aproximación hacia una naturaleza ajena, fría, indiferente o matematizada, sino de una visión integradora —ciertamente romántica y vinculada también con Rousseau—, lo cual implica, entonces, un todavía vigente vínculo sagrado con el mundo, aquello que Béguin (1945) relaciona con el retorno hacia el paraíso perdido y denomina el *mythe de l’immortalité* de Nerval. En *Aurelia*, la ruta con destino a los llama-

dos seres anteriores aparece trazada, de hecho, por una estrella, astro guía de Nerval hacia la expansión del sueño en la vida terrenal.

Junto con todo ello, la figura de la fallecida actriz Jenny Colon y su constante metamorfosis en diversas mujeres en el conjunto de las obras de Nerval, este “cycle fatal de l’actrice aimée, perdue et poursuivie” [ciclo fatal de la actriz amada, perdida y buscada] y, en consecuencia, el “refus de s’attacher à la forme accidentelle de choses” [rechazo a aferrarse a la forma accidental de las cosas] (1945, pp. 18-19), comprende, a través de la disolución del tiempo terrenal como así también de la sumersión en las formas del sueño o la embriaguez, la tentativa de regreso hacia lo perdido —ora el amor de Jenny Colon, ora el sentido de trascendencia—, ahora intervenido con el denominado por Nerval carácter de la eternidad. La obra de teatro *Corilla* es explícita en este punto: el amor hacia una *prima donna* y la posibilidad de correspondencia condensan para el protagonista una ocasión de coincidencia con la divinidad en tanto la actriz, vista desde la distancia del palco y bajo el artificio del teatro, suscita en él una pasión “grande y pura”, que “rozaba la realidad sin llegar a tocarla” (de Nerval, [1854] 1981, p. 267). También *Sylvie* ofrece una aparición de tal inmortalidad, lo cual Lévy Bertherat (1994), en su comprensión del teatro como un claro artificio, entiende como “cette étrange séduction d’un monde où tout est faux, fabriqué, et qui pourtant reflète, corrigée, grandie et embellie, la réalité” [la extraña seducción de un mundo donde todo es falso, fabricado y que, sin embargo, refleja, corregida, magnificada y embellecida, la realidad] (p. 63); pero a la vez ocurre en obras como *Octavie* donde, si bien no se trata de una actriz, la restauración del ideal por medio de su trasposición en determinadas mujeres aparece durante el momento donde el narrador, en viaje por Italia debido a un amor contrariado e inclinado hacia la ilusión por los efectos hipnóticos del vino, ve en otra joven a la misma que había dejado en París: Octavie parecía ser en realidad aquella, llegada hasta el amante “por alguna suerte de encanto” (de Nerval, [1854] 1981, p. 237). En *Aurelia*, el narrador precisa este restablecimiento como la instauración de “un componente religioso [que] viniera a mezclarse con las dulzuras de un amor hasta entonces simplemente profano” (p. 342).

Sin embargo, la literatura de Nerval posee la constancia de una yuxtaposición entre posiciones discordantes, lo cual se traduce en una hesitación de índole netamente moderna: si en Rousseau la aflicción por la condición viciada de los hombres de la civilización puede disiparse —las

propuestas de recomposición en *El contrato social*, *Emilio* o *La nueva Eloísa* permiten atisbar la posibilidad de una resolución, como también sucede en *Las ensoñaciones* a través del acceso a una relación esencial con la naturaleza—, en Nerval el anhelo no se transforma en una satisfacción plena, esto es, no deja de poseer la marca de una insaciabilidad. Se trata entonces de un lamento melancólico, y el sentido de pérdida está así presente. Béguin (1952) lo observa, por ejemplo, en *Aurelia*, donde el sueño propicia al soñador un acercamiento a la dimensión del más allá trascendente pero a la vez le advierte la imposibilidad de permanecer allí:

La nostalgia de la perfección original inspira la mayor parte de las visiones bienaventuradas, pero siempre va acompañada del doloroso sentimiento de que esa edad de oro no está hecha para creaturas como las que nosotros somos: los seres de los sueños profieren amenazas, advierten al intruso que su audaz empresa está prohibida; de pronto la idea del retorno necesario al mundo terrestre atraviesa el sueño y destruye su armonía. O bien las divinidades que aparecen se desploman lamentablemente, pierden sus alas y se reducen a un pobre busto inerte caído al pie de un muro innoble. (Béguin, 1952, p. 441)

En Nerval no se trata simplemente de la esperanza en el ideal y su posterior ruptura, sino de la conciencia sobre lo imposible incluso durante el intento por asegurarse y concretar lo contrario. Irrumpe así, dentro de los sueños —especialmente en aquellos donde alcanza la certeza de la inmortalidad, entiende Béguin (1945)—, la noción de su propia fragilidad y, con ello, el carácter inestable de la estadía del soñador en aquellos paraísos perdidos: en *Aurelia*, su condición de huésped o transeúnte en el sueño otorga a tal edén la doble valencia de ser, al mismo tiempo, ajeno y querido.

También en *Aurelia* la figura del doble, el sentir de “dos hombres en su interior” (de Nerval, [1854] 1981, p. 369), ofrece una clara expresión de tal bifurcación que está contenida, al mismo tiempo, en la unidad: “¿No ocurrirá que, vinculados ambos al mismo cuerpo por una afinidad material, quizás el uno esté destinado a la gloria y a la felicidad, mientras que el otro lo está a la destrucción o al sufrimiento eterno?” (p. 369). Encarnando su yo fatídico destinado a la desesperación y a la nada, la posibilidad de aquel universo pletórico de correspondencias ahora se deshace y la certidum-

bre de la muerte irrevocable de Aurelia opera en él con el sentido de una maldición. De igual manera, en *Corilla*, la pasión por la cantante de ópera no solamente es calificada por ella como una admiración artificial —“El señor Fabio no adora quizás en mí más que a la actriz, y su cariño tiene necesidad de la distancia y de las candelitas encendidas” (p. 287)—, sino que, a la vez, el enamorado mismo comprende su amor como adoración de una bella imagen, de allí el temor primero y luego confirmado del narrador por la ruptura del ideal una vez alcanzada la *prima donna*, es decir, al momento de ser esta “reconducida a la tierra y obligada a caminar como los demás mortales” (p. 267).⁵

Así, los relatos recopilados en *Las hijas del fuego* presentan esta convivencia incómoda entre el ideal y la realidad material. Es decir, la literatura de Nerval manifiesta un movimiento de vaivén, un balanceo entre la aproximación hacia el paraíso perdido, el destello de su posible recuperación y, en otro instante, la desintegración de toda esperanza. La ensañación —ya ligeramente distinta a la de Rousseau— y su concreción en un estilo, específicamente en *Sylvie*, será una de las maneras en que tal oscilación tome forma.

El desencanto es también un rasgo continuo en la obra de Lermontov y, como en Nerval, supone la pretensión de restaurar un orden dentro del cual, a la vez, acontece la filtración de una conciencia de su fracaso o imposibilidad. En una carta a Jules Janin, Baudelaire reconoce en Lermontov aquellos “sublimes défauts qui font le grand poète” [sublimes defectos que hacen al gran poeta], esto es, “la mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau, et une personnalité ardente, diabolique, un esprit salamandrin” [la melancolía, siempre inseparable del sentido de la belleza, y una personalidad fogosa, diabólica, un espíritu salamandrino] (1939, p.

5 “¿Cuál es la verdadera?”, poema en prosa de Baudelaire integrado en *El spleen de París*, ilustra este movimiento fluctuante y circular entre el ideal, su transfiguración particular en una mujer y la desintegración de su posible consecución, a la vez que condensa la impresión agri dulce derivada de todo ello. Fallecida la Benedicta —clara alusión a Beatriz—, portadora del sentido de eternidad a través de su belleza, el narrador rechaza vehementemente el reclamo de quien, en solicitud de ser amada tal como es, afirma ser la verdadera; execración impetuosa del amante que lo retiene en la evocación y el anhelo profundo del elemento ya enterrado: “para acentuar más mi rechazo, pisoteé tan violentamente el suelo que mi pierna se hundió hasta la rodilla en el sepulcro reciente y, como un lobo apesado en la trampa, estoy sujeto, acaso para siempre, a la fosa del ideal” ([1869] 2016, p. 216).

233). Melancolía o *peresse*, escribe Baudelaire, vinculada con un sentido de *Décadence*. En consonancia con ello, Cheresch Allen (2007) entiende tal particularidad de la literatura de Lermontov en relación con su expresión de la desilusión moderna, sentimiento de decepción y desorientación tras la desintegración de la esperanza de un redireccionamiento del hombre a un estado de armonía e integridad con la naturaleza y la totalidad de sus elementos, como así también a la posibilidad de la visión de un horizonte hacia una trascendencia espiritual. Las obras de Lermontov están marcadas, de esta manera, con las notas de un tiempo “succumbed to lethargy, disbelief, contempt, and debauchery, incapable of pursuing any ideals, any exaltation” (p. 39); componentes que, para la crítica, dan cuenta de dicha disolución. Junto con el peso del autoritario y censor gobierno de Nicolás I, la ofensa por la falsedad, la hipocresía y la exclusividad de la llamada общество [óbshestvo] —sociedad educada en los modos de la nobleza europea a la cual el mismo poeta pertenecía y cuyo origen está vinculado con las reformas modernizadoras para Rusia de Pedro I durante los siglos XVII y XVIII—,⁶ la pérdida de certidumbre de un amparo en la divinidad y la soledad del poeta, desatendido y desoído, forman parte del malestar de la literatura de Lermontov. Poemas como “Meditación”⁷ o “Agradecimiento”⁸ son explícitos en tales aflicciones, como así también la novela *Un héroe de nuestro tiempo*, donde la figuración del hombre superfluo continúa en el personaje de Pechorin.

De igual manera, en determinados textos la naturaleza no conforma ya un escenario de conciliación entre el hombre y el mundo a la manera de Rousseau y los románticos tempranos. Por el contrario, la naturaleza indiferente y, en consecuencia, hostil configura escenas donde el anhelo y la ilusión de integración, pertenencia y correspondencia concluyen no obstante en el desencanto solitario y penoso propio de la modernidad. En “Mzyri”, parece conquistarse un primer intento de encontrar libertad

6 Una aproximación hacia las formas de desplazamiento de este grupo ilustrado y sus importantes incidencias en el desarrollo de la literatura —fundamentalmente en relación con su pretensión de desligar al lenguaje literario de la fisonomía considerada anquilosada y escolar del antiguo eslavo eclesiástico en favor del estilo de salón, esto es, el ruso hablado en los espacios de tal sociedad educada— durante la primera mitad del siglo XIX en Rusia la ofrece William Mills Todd III en *Fiction and Society in the Age of Pushkin* (1986).

7 Ver Lermontov, 2014, p. 258.

8 Ibid., p. 282.

y unidad en la naturaleza: el joven monje halla en la vista del Cáucaso un impulso para la remembranza de su hogar y, con ello, un retorno hacia sus orígenes perdidos, como así también las flores configuran un edén y el lazo con montañas, tormentas o torrentes es de tal profunda fraternidad hasta permitir al caucasiano comprender aquellas “voces extrañas y hechiceras, / que susurraban entre los arbustos, / como si hablasen entre ellas / de los secretos del cielo y de la tierra, / en una reunión de todas las voces / de la naturaleza” (Lermontov, 2014, pp. 323-324). Sin embargo, avanzada su estadía en el exterior, el bosque comienza a exhibir un carácter denso y desfavorable, la naturaleza ya no es una guía y el joven pierde el rumbo hasta encontrarse, a partir de lo que ha sido un movimiento circular, nuevamente en el monasterio, con lo cual el regreso a los orígenes resulta irrealizable. El poema de Lermontov adquiere así una dimensión fatídica, la persecución del ideal concluye en infortunio: “En vano mi pecho / está lleno de anhelos y nostalgias: / no es más que un ardor impotente y huero, / un espejismo del sueño, una enfermedad / de la mente. / Llevo impreso en la frente / el sello de la prisión...” (p. 332).

A pesar de todo ello, y similar a como ocurre en Nerval, en la literatura de Lermontov el malestar no sugiere una visión cerrada en la total desintegración de la ilusión como tampoco supone una apertura hacia la expectativa de un resarcimiento pleno. Aunque Lermontov roza, en la mayoría de sus obras, un extremo negativo, la totalidad del conjunto no asume ninguna disposición fija: si determinados poemas expresan una sentencia de vacuidad y sufrimiento, otros, como “Fragmento”⁹ o “Tarde después de la lluvia”,¹⁰ parecen revelar ocasiones de integridad y plenitud subsistentes. La ensoñación en el texto “Cuando ondea, amarillo ya, el trigo...” participa de esta dimensión más bien entusiasta de Lermontov, en tanto allí la *rêverie* y su relación con la naturaleza posee un carácter claramente rousseauiano. Ocurre algo distinto, no obstante, con “Primero de enero”, donde la ensoñación interviene de manera más cercana a Nerval, es decir, supone esta fluctuación entre el ferviente y vívido retorno hacia los paisajes de la infancia —y, con ello, el restablecimiento de la armonía, ya deshecha en el tiempo presente, del hombre con el mundo— a través de la *rêverie* y la filtración en ella de la comprensión de su fragilidad e inconsistencia, debilidad y fugacidad posteriormente confirmadas con la abrupta

9 Ibid., p. 230.

10 Ibid., p. 205.

ruptura final de la ensoñación. También aquí la *rêverie* como estilo será la vía por la cual adquieran forma tanto la firmeza de la ensoñación a la manera de Rousseau en “Cuando ondea, amarillo ya, el trigo...” como su endeblez en “Primero de enero”.

Conclusión

Además de resaltar claramente el conflicto nodal del romanticismo con los frutos de la modernidad, la ensoñación como estilo en las obras aquí estudiadas posee la particularidad de materializar con gran nitidez la supresión de la dicotomía entre forma y contenido, lo cual conduce a que el lenguaje cobre un protagonismo fundamental en tanto es a través de su singular disposición como los textos terminan por fundirse en una *rêverie* (el estilo es la esencia misma de la obra, recuerda Sontag [2005]). De allí que el estilo romántico de la ensoñación otorgue a las obras un carácter autónomo, escindido de una representación mimética desde el momento en el cual los textos giran alrededor de un fino trabajo con el lenguaje. A todo ello, la *rêverie* ya no rousseauniana añade el despliegue del artificio creador y las piezas literarias mismas presentan así el temperamento imaginativo de un *rêveur* de ensoñaciones, combinado este con la sensibilidad de un pintor impresionista (resulta clara la insistencia en las tonalidades tanto borrosas e imprecisas como dulces y suaves). Aunque el sueño y la ensoñación tengan algunos patrones comunes, lo que nos interesa destacar es cómo la figura del *rêveur* característico de la ensoñación alcanza la autonomía estética a partir de su creación artificial consciente o semi-consciente de una naturaleza plena. En este sentido, hablar de estilo y de artificio nos permite entender al *rêveur* como una figura de artista y a la ensoñación como una obra de arte buscada por su autor; así, la autonomía no es accidental, como podría ocurrir en obras literarias intervenidas por el sueño como *Smarra* de Charles Nodier.

Referencias

Abrams, Meyer Howard (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: NOVA.

- Bachelard, Gaston (1997). *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1939). *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. París: Louis Conard.
- Baudelaire, Charles (2016 [1869]). *Paraísos artificiales; El spleen de París*. Buenos Aires: Losada.
- Béguin, Albert (1945). *Gérard de Nerval*. París: Librairie José Corti.
- Béguin, Albert (1952). *El alma romántica y el sueño*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bénichou, Paul (2017). *La escuela del desencanto*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Besançon, Alain (1968). Fonction du rêve dans le roman russe. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 9(3-4), 337-352.
- Bisson, L. A. (1942). Rousseau and the Romantic Experience. *The Modern Language Review*, 37(1), 37-49.
- Cheresh Allen, Elizabeth (2007). *A Fallen Idol is Still a God*. California: Stanford University Press.
- Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría*. Barcelona: Acantilado.
- Didier, Béatrice (2020). *À l'extrême de l'écriture de soi*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Guillemeau-Crognier, Evelyne (1998). Le sentiment de soi et la nature dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*. *Intercâmbio*, 9, 115-138.

- Illouz, Jean-Nicolas (2010). Les religions de Nerval. En Jacques Neefs (Comp.), *Savoirs en récits, XIXe siècle, volume 2*. Vincennes: Presses universitaires de Vincennes.
- Lermontov, Mijail (2014). *Un héroe de nuestro tiempo. Antología poética*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lévy Bertherat, Ann Déborah (1994). *L'artifice romantique de Byron à Baudelaire*. París: Klincksieck.
- Mills Todd III, William (1986). *Fiction and Society in the Age of Pushkin*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morrissey, Robert (1980). Vers un topos littéraire: La préhistoire de la rêverie. *Modern Philology*, 77(3), 261-290.
- de Nerval, Gérard (1981 [1854]). *Las hijas del fuego*. Barcelona: Bruguera.
- Rousseau, Jean-Jacques (1822). *Oeuvres de J. J. Rousseau. Tome III*. París: Th. Desoer.
- Rousseau, Jean-Jacques (2013 [1782]). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Buenos Aires: Losada.
- Sontag, Susan (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Yáñez Vilalta, Adriana (2012). Gérard de Nerval: mito y poesía. En Blanca Soares (Ed.), *Mito y romanticismo* (pp. 43-56). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México