Vida y poesía

Wilhelm Dilthey



Obras IV

FILOSOFÍA

OBRAS DE DILTHEY

IV. VIDA Y POESÍA

WILHELM DILTHEY

VIDA Y POESÍA

Prólogo y notas de
EUGENIO ÍMAZ

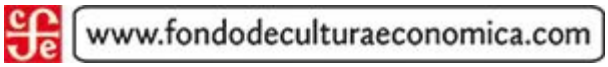


Primera edición en alemán, 1905, 1933
Primera edición en español, 1945
Primera reimpresión, 1953
Segunda reimpresión, 1978
Primera edición electrónica, 2016

Traducción de
WENCESLAO ROCES

Título original:
Das Erlebnis und die Dichtung

D. R. © 1945, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008



Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-2931-9 (mobi)

Hecho en México - *Made in Mexico*

PRÓLOGO

VIDA Y POESÍA se ha titulado este libro, en traducción un poco libre de *Das Erlebnis und die Dichtung* —vivencia y poesía—, que es el título que Dilthey puso a la recopilación de sus estudios sobre Lessing, Goethe, Novalis y Hölderlin, añadiéndoles una introducción general acerca de la "trayectoria de la literatura europea en la época moderna". Nosotros hemos incluido otros dos ensayos de Dilthey, más tardíos, uno sobre Schiller (1895) y otro sobre Jean Paul (1907), que hemos recogido del libro *Von deutscher Dichtung und Musik,* compuesto y publicado (1933) por H. Nohl y G. Misch, discípulos de Dilthey.

En notas por capítulo explicamos oportunamente las razones que, a nuestro juicio, nos autorizan a no respetar íntegramente, cosa que no ocurrió con la *Introducción a las ciencias del espíritu,* el otro libro que salió como tal de las propias manos del autor. Ya el mismo Misch incluyó en *El mundo espiritual: Introducción a la filosofía de la vida* (volúmenes V y VI de los *Gesammelte Schriften),* que había sido preparado y hasta prologado por Dilthey, *La esencia de la filosofía.* Pues bien, el libro de Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* se originó en circunstancias parecidas a las de *Mundo espiritual,* por sugerencia de los discípulos y sin que respondiera a una completa unidad de libro. Ya nos explicamos sobre este particular en nuestro prólogo a *Psicología y teoría del conocimiento*. En el apéndice del presente volumen incluimos los dos prólogos de Dilthey a *Erlebnis und Dichtung,* en los que nos apoyamos, como lo precisamos en la nota de la página 143, para hacer lo que hacemos. El mismo Dilthey reconoce el carácter convencional de *Erlebnis und Dichtung* y hasta del título que, como también señalamos en las notas de las páginas 129 y 141, con la misma propiedad se puede extender a un estudio acerca de Schiller —caso especial de vivencia indirecta, intelectualizada— y no digamos de Jean Paul. De todos modos, el título *vivencia y poesía* sí es designación justa de la intención que anima a Dilthey al estudiar la poesía como expresión especial, *típica,* de la vivencia humana común a las tres grandes actitudes del espíritu: filosofía, poesía y religión. Al ampliar nosotros el ángulo no hemos hecho sino saltar la barrera, ésta sí puramente convencional, que establece el hecho de que los estudios incluidos en el volumen alemán *Das Erlebnis und die Dichtung* comprenden exclusivamente ensayos que proceden de las décadas séptima y octava, mientras que el *Schiller* y el *Jean Paul* son ya del noventa y del novecientos. Pero el *Lessing* y el *Goethe* fueron ampliamente retocados en la tercera edición (1910), así que no se podrá esgrimir, sin más, esta razón cronológica para defender la oportunidad de una presentación histórico-evolutiva del pensamiento diltheyano.

Ya en el epílogo nuestro a *Hegel y el idealismo* llamábamos la atención sobre el volumen actual, entonces en preparación: "Este libro —*Erlebnis und Dichtung*

— es como la otra cara del que ofrecemos —*Hegel y el idealismo*—: la cara poética, y ya verá el lector del volumen presente, porque se lo dirá repetidas veces Dilthey, la significación capital de la poesía para la filosofía del idealismo. Además, el problema de la unión del conocimiento poético y del filosófico es uno de los más obsesivos del romanticismo alemán, pues la filosofía de esa época busca muy de primeras elevar a conciencia filosófica —validez universal— el conocimiento aportado por los poetas, su nueva idea del mundo". De entonces acá, seguimos pensando lo mismo y no hacemos sino ampliar la lista de los estudios disponibles con los nombres de Schiller —que no se podía descuidar por tratarse, precisamente, del creador del drama *histórico* genuino, tema cuyo sabor diltheyano nadie podrá negar y que él nos hace degustar en su espléndido análisis del *Wallenstein*— y de *Jean Paul* —que ofrece un contraste tan alemán, tan *gemütlich* y fantástico, en medio de esa teoría de gigantes—.

La unidad radical a que obedecen los dos libros —mejor, series de estudios— indicados, la descubrimos en la lección inaugural pronunciada por Dilthey, cuando tenía treinta y cuatro años de edad, en la Universidad de Basilea, y que figura con el título: *El movimiento poético y filosófico en Alemania de 1770 a 1800* (vol. V de los G. S.; aparecerá en *De Leibniz a Goethe*). No se puede ir más allá del resultado crítico de Kant: el conocimiento debe buscar la conexión legal del mundo de la experiencia, externa e interna. La tarea impuesta a su generación es, siguiendo esa línea, establecer la ciencia empírica del mundo interno o espiritual. Hay, pues, que volver a Kant, pasando por encima de Hegel, Schelling y de Fichte, pero... sin olvidarlos. No es posible, a pesar de la desgana con que la generación de Dilthey contempla los excesos especulativos de esos colosos y su menosprecio de la investigación rigurosa, que un movimiento que ha inspirado a la nación alemana durante cincuenta años carezca totalmente de sentido. Su sentido histórico le pone a Dilthey sobre la pista para encontrar la pepita aprovechable de esa gran época del idealismo alemán. Estudia las condiciones históricas y las aportaciones sucesivas de *tres generaciones:* la de Lessing, la de Goethe-Schiller, la de Fichte, Schelling, Hegel y los románticos. Los poetas son los primeros en elaborar una concepción del mundo, avasallando para ello la religión o la ciencia; los primeros en elaborar el ideal de vida que el pueblo alemán necesita al haber sido destinado por la constelación histórica, por su desocupación político-universal, a volcar todas sus potencias en el mundo interior. En términos amplísimos, la generación romántica —Dilthey, como Menéndez y Pelayo, está dispuesto a echar por la borda esta designación confusionista— comprende a G. Schlegel, Schleiermacher, A. de Humboldt, Hegel, Novalis, F. Schlegel, Hölderlin, Schelling, Tieck, Jean Paul, Wacquenroder, Fries. Carolina de Schlegel adivinaba en el Schelling de 1800 al "filósofo del romanticismo" y esperaba de él una "síntesis entre la doctrina de Fichte, la poesía de Goethe y el sentido de lo divino, también poético, de Spinoza". Ya sabemos de la amistad paternal del kantiano Schiller por Hölderlin y

de la amistad compañera entre éste y Hegel, aunque cada cual rinde culto a su diosa. Sabemos también del "idealismo mágico", poético de Novalis y cómo Herder, Jacobi y Jean Paul estaban de uñas contra todo intento de apresar en fórmulas los sentimientos últimos del hombre. Hegel no guardó muchas contemplaciones con este sentimentalismo ni tampoco con el filosóficamente encubierto de la "intuición intelectual", pero es porque creía haber absorbido, cancelado, superado a todos con su vertiginoso racionalismo del "espíritu absoluto".

En este doble juego entre poesía y filosofía, que ha seguido con tanta pasión Dilthey y por donde anduvo perdido en los comienzos con su dualidad de "concepción del mundo" y "ciencia rigurosa", sus análisis minuciosos iluminan las vetas fronterizas y hasta los hilos capilares del trasiego de las dos capas. Es un tema diltheyano fundamental. Conmovida su concepción religiosa del mundo, busca en el arte, en la música y en la poesía sobre todo, una aplacadora concepción poética del mundo, al igual que otros científicos famosos de su tiempo —Helmholtz, Lange—, pero su afán, tan alemán, de unidad absoluta, le hace volver los ojos insistentemente a los intentos fallidos del idealismo para descubrir el secreto de esos fallos y superarlos, para superar al supremo superador, a Hegel. De este afán saldrá, a través del ascetismo de la ciencia —fundación de las ciencias del espíritu— su *teoría de la concepción del mundo* (no hay que olvidar que su maestro Trendelenburg explicaba la historia de la filosofía con base en la concepción del mundo), con la que, después de asimilar científicamente las enseñanzas recogidas en sus primeras incursiones crítico-literarias, tratará de buscar la *unidad* entre las concepciones filosófica, poética y religiosa y, finalmente, entre las tres posibles concepciones filosóficas del mundo, dando así cumplimiento a su sueño.

Los instrumentos para dominar la tarea también los recogerá, en gran parte, de sus estudios juveniles sobre los grandes poetas: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Así, con sus incesantes análisis de la *vivencia,* que van camino de su concepto riguroso, y con la idea "novaliana" de una *psicología real,* que reclama un conocimiento histórico-descriptivo, concreto, del hombre. Por eso estos estudios primerizos cobran una significación tan destacada en la historia evolutiva de su pensamiento, en la historia diltheyana de Dilthey. Y por tal razón también los hemos pespunteado nosotros, contra nuestra costumbre, con una serie de notas que quieren ser orientadoras.

Ya recordamos en otra ocasión lo que Unamuno dijo de aquella parte de la *Historia de las ideas estéticas* del "recalcitrante castellano" don Marcelino, en la que éste se ocupa de la historia de las ideas europeas más modernas. Unamuno se refería, sobre todo, a los estudios de Menéndez y Pelayo que coinciden, en poco más o menos, con los diltheyanos de *Hegel y el idealismo* y de *Vida y poesía*. A Novalis apenas si le dedica un par de líneas y Hölderlin no está ni mencionado. En la misma Alemania, Novalis y Hölderlin fueron revalorizados

más tarde. Fuera de estas omisiones, los estudios de don Marcelino se recomiendan por muchas razones. Están inspirados por una comprensión simpática indudable. No le impide su catolicismo cantar las hazañas de un Fichte o de un Schelling, con panteísmo y todo. En varias ocasiones llega con éstos, y con Schiller y Hegel, y no digamos con Goethe, a los extremos del ditirambo. No es cosa de hacer un paralelo entre Dilthey y don Marcelino: ya lo hará para sí el lector. Pero sin mayores pretensiones se podría decir que la superioridad crítica, el certero instinto poético de don Marcelino se desnivela acaso por cierta carencia de rigor intelectual, que no le era tan necesario al hombre que ya tenía su concepción católica del mundo. Pero esto mismo le induce a transcribir con humilde fidelidad las *teorías* estéticas de los autores que estudia, poniéndose en ocasiones a resumir libros en la forma ejemplar de que da muestras su exposición del pensamiento kantiano. En este aspecto tan importante de la exposición de las teorías estéticas puede servir de complemento a los estudios de Dilthey, quien se mueve con demasiado desenfado por un mundo para nosotros no tan familiar y, por otra parte, marcha, desembarazándose, en busca de su propia filosofía.

También quisiéramos destacar otro punto más discutible pero de indudable interés hispánico. Leyendo el prólogo que puso Sanz del Río a su traducción glosada de *Los ideales de la humanidad* de Krause, cualquiera podrá percibir cierto aire de familia con el mundo de ideas en que se mueve Dilthey. Sabido es que el nombre de *biótica,* empleado una vez por Unamuno, procede de Krause y que éste representa una rama, todo lo desviada o raquítica que se quiera, pero auténtica, del idealismo alemán *(vid. Hegel y el idealismo,* p. 291). También sabemos que los primeros estudios de que ha sido objeto Dilthey en español los debemos a don Francisco Giner de los Ríos y a don Manuel B. Cossío. Las apelaciones constantes que hace Menéndez y Pelayo a la vida, a la verdad de la vida, en todas sus incursiones críticas y en su ensayo sobre el arte de la historia, no hubieran desagradado a Dilthey ni tampoco le hubiera sido mal allegada la acumulación titánica de material llevada a cabo por don Marcelino a propósito, por ejemplo, del teatro español, o de la novela, cuando sigue los avatares de un tema cualquiera desde los orígenes hasta su culminación, a través de todas sus variaciones. ¡Cómo hubiera podido servirse Dilthey de este material para sus investigaciones encaminadas a encontrar las leyes de la imaginación, que quedaron en mero esbozo por no contar, a pesar de su enorme erudición, con bases históricas suficientes! Pero no supieron de sí don Marcelino y Dilthey, como tampoco Dilthey y Unamuno. Con todo esto queremos insinuar que, no obstante el remachado catolicismo —no escolasticismo ni jesuitismo— de don Marcelino y su enconado antikrausismo, gravita más en él la comunidad profunda que las encrespadas diferencias de superficie. Si al liberalismo institucionista le recortamos los ribetes germánicos, filosóficos, panenteístas, y al catolicismo marcelino los flecos romanos, teológicos, trinitarios, acaso no nos

quede más que una común actitud moral y estética honda ante la vida, española de cuerpo entero. Ahora que la insolente presencia de un vocabulario abracadabrante le hizo perder la paciencia y arrojar a todo el grupo al infierno juvenil de su *Historia de los heterodoxos españoles*.

No se trata, como arriba decimos, más que de una insinuación o hipótesis de trabajo, que habría que perfilar, con sus más y sus menos, a lo largo de un estudio que tampoco ofendiera los manes de Prisciliano. De todos modos, y en lo que de momento nos interesa, ¿no es cierto que el grupo institucionista suscribiría totalmente el siguiente juicio de don Marcelino? Dice éste, refiriéndose a Goethe: "Tal hombre no pertenece a la raza germánica, sino a la humanidad entera, y sólo aquel nombre de *literatura universal* que él inventó, es adecuado para mostrar el género de su influencia, en virtud de la cual debemos llamarle *ciudadano del mundo*. Este mismo género de *universalidad* que hace inmortales las obras de Goethe y de Schiller se encuentra, aunque en menor grado, en casi todos los grandes hombres que produce en su edad de oro la cultura alemana. Winckelmann y Lessing, Herder, Kant, Fichte, los dos Humboldt, no son los clásicos ni los pensadores de una nación particular, sino los educadores, en bien o en mal, del mundo moderno. Todos ellos han dado a sus escritos cierto sabor de humanidad no circunscrita a los estrechos límites de una región o raza. Nada más opuesto a este espíritu humanitario que la ciega, pedantesca y brutal *teutomanía* que hoy impera, y que va haciendo tan odiosa a todo espíritu bien nacido la Alemania moderna, como simpática fue la Alemania idealista, optimista y expansiva de los primeros años del siglo. Tan cierto es que el viento de la prosperidad embriaga a las naciones como a los individuos, y que no hay peor ambiente para el genio filosófico que la atmósfera de los cuarteles" *(Historia de las ideas estéticas en España,* tomo III, ed. Glem, Buenos Aires, p. 111).

Cosa curiosa también que un filósofo estadunidense que lleva sangre española en las venas, un filósofo anguila que ha podido llegar a los ochenta años para escribir una biografía de desarraigado, clave diltheyana de una filosofía montada en el aire, de tan patética como escurridiza lucidez, el más que polifacético iridiscente Santayana, cuyo pensamiento es, como él dice que debe ser la poesía, una piedra preciosa que muestra todas las luces del mar, haya escrito allá por el año diez tres ensayos sobre otros tantos poetas-filósofos, Lucrecio, Dante, Goethe que, por casualidad, son los exponentes poéticos más famosos de las tres concepciones del mundo señaladas por Dilthey: naturalismo, idealismo de la libertad e idealismo objetivo. Sólo que para Santayana se trata de naturalismo, sobrenaturalismo y romanticismo.

¿Conoció Santayana la obra de Dilthey sobre las concepciones del mundo? Y aunque la conociera, ¿la utilizó? No sería Dilthey el primero en afirmarlo, a pesar de las coincidencias indudables, pues fue él quien llamó la atención sobre los

paralelismos espontáneos en los temas centrales de una época. Pero coincidencias sí que las hay, como podemos verlo recogiendo al azar unas cuantas líneas de la introducción: "El punto culminante de la vida es la comprensión de la vida"; "¿Buscan los poetas, en el fondo, una filosofía? ¿O es la filosofía, en última instancia, sólo poesía?"; "En conjunto constituyen [estos tres poetas] el resumen de toda filosofía europea"; "El filósofo que llega a ella [la visión] es, por el momento, un poeta. Y el poeta que dirige su apasionada imaginación hacia el orden de todas las cosas o hacia algo que se refiere al conjunto es, por el momento, un filósofo"; "Pero la visión de la filosofía es sublime"; "La poesía es sublime porque habla el lenguaje de los dioses". ¿No pondríamos donde dice Santayana *visión* la concepción o visión del mundo —*Welttanschauung*— de Dilthey? Pero Santayana no la pone ni trata de resolver el problema que se plantea —las relaciones entre poesía y filosofía—, el mismo que se plantea Dilthey con el título de *Vida y poesía,* con una *teoría de la concepción del mundo*. Él lo resuelve a su manera iridiscente y anguilar: "Me atrevo a sostener que es compatible aquello que los hace grandes; que sin necesidad de vaguedades o dobleces con respecto al propio criterio, puede admirarse sucesivamente con entusiasmo la poesía de cada uno de ellos y que, finalmente, puede aceptarse la filosofía esencial, la intuición positiva de todos ellos sin necesidad de establecer una definición del propio pensamiento" *(vid. Tres poetas filósofos,* ed. Losada, Buenos Aires). Y termina el libro: "Lo que sería deseable, lo que constituiría un verdadero poeta filosófico sería la unión de las intuiciones y dones poseídos por nuestros tres poetas". "¿Quién será el poeta de esta nueva visión?... Ha llegado el momento en que aparezca algún genio que reconstituya la destrozada imagen del orbe... Podemos saludar desde lejos este genio que necesitamos." Santayana parece inclinarse, pues, por el lado de la poesía, como Dilthey por el de la filosofía. ¿No será la concepción *histórica* del mundo de Dilthey la unificación soñada de las tres concepciones *filosóficas* del mundo? ¿O no será también Dilthey, a su manera, un filósofo escurridizo? *(vid. Un sueño* y el capítulo final de nuestro *Asedio a Dilthey).*[1]

No queremos terminar estas notas sin dar las gracias a nuestro amigo Wenceslao Roces por la ayuda que nos ha prestado con su excelente traducción en la complicada tarea de publicar las obras de Dilthey. Pocos podrán figurarse lo que significa lanzarse a traducir un volumen suelto de Dilthey, aunque trate de temas literarios, porque nunca prescinde de sus preocupaciones centrales ni de su terminología. Cualquier vacilación en ésta puede desarzonar el libro, que por fuerza ha de ocupar su lugar dentro de la obra total. Esperamos que el lector quedará satisfecho, como nosotros, de la forma viva, precisa y castellana de esta versión, en la que se ha tenido que luchar, además, con las dificultades especialísimas de un texto literario.

EUGENIO ÍMAZ

[1] El libro *Los poetas metafísicos y otros ensayos,* del poeta anglo-americano T. S. Eliot, editado por Mallea en Buenos Aires en su colección de grandes ensayistas, puede despistar por el título, pero contiene elementos aprovechables para este tema candente de las relaciones entre filosofía y poesía en el ensayo sobre el senequismo de Shakespeare.

Vida y poesía

TRAYECTORIA DE LA LITERATURA EUROPEA EN LA ÉPOCA MODERNA

LA LABOR poética de cada época se halla informada por la de épocas anteriores; los modelos antiguos influyen; el diverso genio de las naciones, el antagonismo de las tendencias y la variedad de los talentos se imponen: en cierto sentido, podemos decir que en cada época vive toda la plenitud de la poesía. No obstante, la literatura de los pueblos modernos revela una trayectoria común, que discurre a través de ciertas fases típicas. Nos proponemos examinarlas aquí para determinar el lugar histórico que ocupan, en el decurso de la poesía europea, los poetas alemanes que habrán de ser estudiados en esta obra.

La poesía se halla informada en un principio por el espíritu común de pequeños grupos político-militares. Expresa líricamente el espíritu de este tipo de sociedad. Extrae del mito, de la epopeya y la leyenda histórica de esta comunidad los motivos de su épica primigenia. Personifica además sus ideales en actos y caracteres típicos. La fantasía se ve encuadrada dentro de una comunidad espiritual que inspira las palabras, los pensamientos, los actos y la poesía del individuo. La cultura va progresando; surgen entidades políticas más complejas; las ideas cristianas y la cultura antigua se combinan bajo la égida de la Iglesia; la materia poética emigra de unos pueblos a otros y sus formas artísticas proyectan su influencia desde la Antigüedad. La vida secular va desarrollándose frente a la acción intensiva del ideal cristiano del ascetismo y hace valer su autonomía. Surge así la síntesis definitiva de toda la trayectoria anterior en la lírica y la épica caballerescas y en la epopeya nacional. En la prosa narrativa francesa, en el *Parsifal* de Wolfram, en la *Canción de los Nibelungos* y en la *Divina Comedia* del Dante se plasma a sí mismo el mundo medieval; el mismo espíritu general que se había objetivado en este mundo cristaliza ahora en la forma de la épica. Lo mismo que la fantasía que creó la materia de las epopeyas se hallaba vinculada, así ocurre con la que ahora le imprime su forma definitiva. Se halla informada por el espíritu que inspiraba a toda la sociedad, que llenaba los poros del orden político feudal y se revelaba en los dogmas de la Iglesia; hasta la misma oposición contra los ideales eclesiásticos estaba condicionada por esta oposición. El hombre no se ha elevado aún, en un proceso de autognosis personal e histórica, por encima de su situación histórica. Se aferra a lo dado y su horizonte geográfico e histórico lo limita. La fantasía crea de un modo típico y convencional. Y la entrega objetiva a la amplitud de la vida sigue encontrando su forma en la epopeya.

La época del gran arte de la fantasía va desde mediados del siglo XIV hasta mediados del XVII. Se ha expuesto repetidas veces cómo en ella se operó, mediante la acción conjunta de las diversas artes, la profundización en la vida interior secular, el descubrimiento del significado y la belleza de la naturaleza y la

vida, pero no se ha sabido valorar aún la posición que la música ocupó en este proceso. Fue así, dentro de esta trabazón, como surgió la poesía de Petrarca, de Lope de Vega, de Cervantes y de Shakespeare. La influencia que sobre ella ejercieron la música y la pintura tuvo la mayor importancia por lo que se refiere al poder de la fantasía. Se inicia con la desintegración del sistema teológico que hasta entonces envolvía el cielo y la tierra con la urdimbre de sus formas y sustancias ficticias, de cuya red es prisionero todavía Dante, y termina en el momento en que, a partir de Galileo y Kepler, la ciencia de la naturaleza y la filosofía modernas interponen entre la realidad y la poesía su nueva ordenación de los conceptos. He aquí por qué esta poesía ya no busca el sentido de la vida en el reino de los cielos ni se afirma todavía, por obra de los hábitos del pensar científico, en el nexo causal de la realidad. Partiendo de las tramas vitales y de la experiencia de la vida que procede de ellas, esta poesía se lanza a construir una conexión de sentido en que se perciba el ritmo y la melodía de la vida.

La vida misma, que ahora se contemplaba desde este punto de vista nuevo, había crecido en riqueza y pujanza. Esto se percibió primeramente en las repúblicas italianas, pero fue en las grandes monarquías de España, Inglaterra y Francia donde se abrió el más ancho margen para el desarrollo de fuertes personalidades, de un pensamiento vigoroso, de acciones fuertes e impetuosas. El sentimiento de la potencia nacional exalta todas las manifestaciones de la vida. En una brillante sociedad monárquico-aristocrática como ésta, se desarrolla el arte de la presentación, de lograr poderío, de comprender la existencia individual, al paso que en las capitales se concentran la cultura, el trabajo y el afán por las fuertes alegrías de la vida. De este modo, la vida misma se encargaba de empujar hacia el drama.

En estas condiciones, la fantasía poética va plasmando su mundo con arreglo a una nueva ley interior. En la literatura se impone un tipo de hombre independiente, no vinculado ya a las condiciones históricas dominantes. Un horizonte infinito rodea a este tipo nuevo de hombre. Los poetas se ven obligados a rivalizar con una vida vigorosa y a sobrepujarla con efectos todavía más fuertes. Y el renacimiento de la literatura antigua se encarga de desarrollar el lenguaje de sus formas. Surge así, teniendo por cuna Italia, el nuevo gran estilo que aspira a expresar la plenitud de la vida, la variedad del mundo y su belleza recién comprendida en la música de un lenguaje que se extiende también a la prosa y en un espíritu propio y una forma pictórica de las escenas que es común a poetas como Ariosto, Tasso, Camões y Cervantes. La trama causal de los sucesos, que será la recia espina dorsal de la poesía posterior, se ve oscurecida en la composición en gracia a las leyes superiores que brotan de la libertad de la fantasía. Y dentro de este conjunto el hombre asume ahora una posición nueva. Mientras pasan a segundo plano sus relaciones con un orden fijo y trascendente y con el reino metafísico de las sustancias suprasensibles, sin que se destaque aún claramente su relación con la compleja conexión de la naturaleza y de la

sociedad tal como ha de captarla el desarrollo posterior de la ciencia, el individuo entra así en una relación directa con la fuerza divina. Las energías personales parecen brotar directamente de su profundidad creadora y recorren su camino, libres de toda traba puesta por las condiciones imperativas de la existencia, a través de la vida, ateniéndose a su ley esencial. Esta poesía vierte toda su luz sobre los valores vitales de los hombres y el sentido del trozo de universo que los envuelve; ilumina los valores de la vida mediante la afinidad y el contraste y su trama plena de sentido, en la que discurre la acción mediante acciones paralelas. Partiendo del antagonismo que divide la sociedad de esta época en una sociedad aristocrática y una sociedad plebeya, se eleva en el drama y en la novela el orden correlativo de un mundo de noble goce de la existencia y de vigor de vida, y de un mundo inferior, compacto, que sólo el humorismo puede plasmar poéticamente. Y de las profundidades de la vida surgen en este mundo de los hombres las sombras de los que fueron, la magia y los encantamientos, las sílfides y los fantasmas. Dondequiera que hay una existencia, esta época percibe en ella una fuerza anímica. Y de la conexión de las cosas trasciende, envolviéndolo todo, una armonía invisible. El cambio abigarrado de las escenas y los estados de ánimo es amalgamado por la fantasía novelesca de esta época en una unidad musical de tipo totalmente nuevo. Hasta el tiempo y el espacio, esta recia armazón de la realidad, son tratados con arreglo a las conexiones de sentido que informan la vida.

La lírica de Dante y de Petrarca es la expresión de la nueva vida interior secular. Los acentos naturales del sentimiento son elevados a la esfera de una unidad de temple noble, ponderado y dominado por el arte. Surgen así, bajo la influencia de la dulce y sonora lengua italiana, las nuevas formas de la lírica. La ley musical de la forma se difunde desde aquí a todos los géneros poéticos. El goce en la belleza del verso y la libertad de la fantasía constituyen el fundamento común del arte épico de Ariosto, Tasso y Camões. Ariosto convierte las potentes realidades de la epopeya heroica en un juego alegre de la soberana fantasía. La trabazón lógica de los acontecimientos cede el puesto a la entonación de los colores, a la fuerza de las distintas escenas, a la exposición de la plenitud y la alegría de vida. Sus personajes salen de no se sabe qué selva romántica, mediante su significado afirman su puesto en medio de la variedad de la existencia y se destacan de un modo muy pintoresco, como las figuras del alto renacimiento de la época. Y aunque Tasso y Camões vuelven a renovar con los recursos artísticos del siglo la epopeya heroica de Virgilio y recurren para ello a los encantamientos, a las hadas, a las fuerzas supraterrenales, a las divinidades alegóricas, al patriotismo, al gusto por la aventura y a la religiosidad, el espíritu de los tiempos ya no puede expresarse en estas formas: la epopeya heroica desaparece. Todo este arte narrativo en verso es sobrepujado en Cervantes por la novela y el cuento: con él, la vida y el genio de la época cobran expresión en la pluma del más libre y más profundo de los poetas latinos de este tiempo. La serenidad

contemplativa de la suprema sabiduría campea en su *Don Quijote* sobre todas las vicisitudes de los movimientos del ánimo y todos los extravíos e ilusiones de la vida; flota como ironía triunfante sobre todos los sucesos y todos los diálogos. Y así como los cuadros de la escuela veneciana poblaban por aquel entonces todos los palacios de Italia y España, la prosa de Cervantes está llena de encanto pictórico; no sólo por su consumada plasticidad, sino por la emoción estética que irradia de la ordenación de las figuras dentro del paisaje.

Pero es el drama el llamado a convertirse en centro de la poesía. Se dan ya todos los medios necesarios para que esta forma adquiera su más alto desarrollo. El teatro en las capitales, los hombres independientes, las grandes acciones, gobernadas por la pasión desenfrenada, por la voluntad de poder llevada hasta la crueldad, y sobre todo, el buceamiento hasta las honduras en que se entretejen el carácter, la culpa y el destino del hombre: así surge la concentración y la simplificación de los sucesos en el drama.

El punto culminante del nuevo drama lo representa el teatro inglés de Marlowe y Shakespeare. El vigor juvenil de los pueblos nórdicos infunde a su fantasía la fuerza suprema. El lenguaje se halla lleno todavía de vigor plástico y sensual. La mirada va aún inseparablemente unida al pensamiento. La misma prosa sigue expresando las ideas en imágenes, no de un modo deliberado, sino involuntariamente. El estilo y las ideas de un filósofo inductivo como Bacon se hallan vigorizados por la fuerza de la imaginación. Las disquisiciones médicas y filosóficas de un Paracelso reducen a fuerza todo el ser, sienten alma en cada cosa, hablan el lenguaje de los sentidos y son en esto superiores a cualquier poesía de hoy. En los escritos juveniles de Lutero palpita un sentimiento para las situaciones, una energía imaginativa hasta llegar a la alucinación, una fuerza de expresión rayana en la brutalidad; comparada con ellos, toda la poesía religiosa, desde Klopstock hasta nuestros días, aparece carente de vigor. Y hasta un autor como Kepler, en su obra de juventud, se acerca a los problemas astronómicos a través de las imágenes de su fantasía. En este terreno brota el arte fantástico de Shakespeare. Todo el universo aparece viva y misteriosamente lleno de fuerzas divinas o demoniacas. Un elemento espiritual flota como una niebla tenue en torno a todos los objetos y los presenta bajo una luz propia. Los espíritus que danzan bajo la luz de la luna, las sombras poderosas que, atraídas por el asesinato y la sangre, vienen de un mundo invisible al mundo corpóreo, son para el poeta manifestaciones de una fuerza invisible. Sobre este fondo desfilan, captadas con el grávido realismo de la imaginación germánica, figuras trágicas cuya irrefrenable pasión parece clamar por sangre. Se despliega en las comedias y en las piezas feéricas un mundo de fantasía que parece alzarse como un arco iris sobre la tragedia de la vida.

Los pueblos modernos entran ahora en la etapa de la ciencia. El cambio se opera a partir de los primeros decenios del siglo XVII; Shakespeare y Galileo nacen el mismo año, en 1564; Calderón y Descartes viven en la misma época. El

conocimiento científico había alboreado primeramente en los pueblos orientales y luego en el mundo cultural del Mediterráneo, hasta que por fin, en el transcurso del siglo XVII, mediante la cooperación de Bacon, Galileo, Kepler y Descartes, llega a su meta: el descubrimiento del orden de la naturaleza con arreglo a leyes. La fantasía científica se ve encauzada ahora por la combinación metódica del pensamiento matemático con la observación, la inducción y la experimentación. El universo físico es explicado, mediante la aplicación de las leyes del movimiento a la verdadera estructura del sistema solar, como una conexión mecánica, y este método de explicación se hace extensivo a la luz y al sonido, a la circulación de la sangre y a las impresiones de los sentidos. El conocimiento de la conexión causal de la naturaleza permite un dominio cada vez mayor sobre ella. Al mismo tiempo, la ciencia va tomando también posesión de otro territorio: el del mundo espiritual. El método constructivo de la ciencia matemática de la naturaleza es trasladado a la ciencia del derecho y del estado. La autonomía de los individuos, su derecho al bienestar personal, al desarrollo de sus fuerzas, a la libertad de conciencia y de pensamiento encierra el principio de un desarrollo infinito de la sociedad. La autonomía de la razón se adueña de los investigadores y es elevada a principio por los filósofos.

Una nueva fuerza entra así en la historia de la poesía. Esta fuerza actúa a partir de entonces continua e inconteniblemente. La tradición completa y adecuada de las verdades de una persona a otra y de una a otra generación se traduce, efectivamente, en un constante enriquecimiento de esas verdades. En alguna parte de este reino se opera en todo instante un progreso apreciable. Y así como el conocimiento de la realidad estableció una nueva base y dio una pauta distinta para la fe religiosa, para la metafísica y la poesía, a partir de ahora se operan cambios decisivos en esta región suprema del espíritu. La razón, al intentar someter a su imperio la teología cristiana, tropieza aquí, como en todas las religiones universales, con un núcleo inaprehensible, extraño, paradójico para el intelecto, que nace del trato violento con lo invisible; la razón no puede hacer otra cosa que destruirlo, con lo cual la religiosidad se ve obligada a buscar formas más libres. Las pretensiones de vigencia absoluta de la metafísica no prevalecerán ante el patrón riguroso de la ciencia. También la fantasía poética caerá durante largo tiempo bajo el imperio del pensar, verá con frecuencia en la ciencia su enemigo, y las experiencias de la vida propias del poeta *y* los conceptos del pensador sólo se compaginarán cuando el saber aborde la vida y la historia, y la poesía afronte la comprensión de toda la realidad.

Partiendo de la ciencia, se forjó la nueva prosa, el francés de Descartes, el inglés de Locke, el alemán de Christian Wolff y su escuela. En esta prosa imperan el concepto, el análisis, el método deductivo. Pero en las luchas del siglo XVII entre la ciencia, la ortodoxia y la experiencia religiosa, la exposición deriva ya hacia el debate, y en la pugna entre estos antagonismos se forma uno de los más grandes escritores de Francia: Pascal. Aquí se impone ya, sin embargo, otro

elemento poderoso: la sociedad, tal como se plasmó en el apogeo del absolutismo. Esta sociedad es el público de los escritores y los poetas. De ella procede la transformación del lenguaje que se lleva a cabo en Francia antes que en ningún otro país. Esta sociedad cortesana encuentra en el diálogo el más sublime y más inocuo de sus goces y se diferencia del pueblo bajo y de su lenguaje por su delicadeza, su gusto y el espíritu de la conversación, por la selección de las palabras y los más finos matices de la expresión. Y la Academia, fundada en 1635 por Richelieu a compás del espíritu de esta sociedad, emprende la obra de regular el lenguaje y la literatura. La Academia ejerce funciones de supremo juez sin preocuparse de la vida histórica del lenguaje. Es simplificado el léxico. Las palabras eruditas, los términos técnicos, los nombres concretos para designar la variedad de las cosas ceden el puesto a las expresiones más generales. Cada parte de la oración ocupa el lugar que debe ocupar. El estilo es sometido al mismo orden de conjunto, a la misma simetría que reina en los palacios y en los jardines franceses de esta época. El lenguaje se convierte así en órgano de la razón. La Academia, la tradición de la Antigüedad y el espíritu filosófico se asocian ahora para deslindar los géneros en la poesía y la prosa y para decretar las reglas que trazan el cauce por el que debe discurrir la fantasía en uno o en otro género poético, sobre todo en el drama, cuyas leyes profundas, creadas en la época del arte imaginativo, no alcanzan ya a comprender estas cabezas razonadoras. Y esta normación del lenguaje y la literatura se extiende desde Francia por las demás naciones civilizadas. Lo que era el método en filosofía es ahora en literatura el gusto y sus reglas. El gusto guarda la más íntima conexión con las formas de vida de la sociedad, y es la unidad de las obras literarias con toda la civilización del siglo lo que da a aquéllas su fuerza y su perdurable significación.

La nueva forma del lenguaje y la literatura se convierte en el siglo XVIII en instrumento de un movimiento poderoso que da a la sociedad nuevos contenidos, nuevos valores y nuevas metas. Es un movimiento impulsado por la conciencia del conocimiento incesantemente progresivo de la realidad. Este conocimiento enlaza en una unidad a las naciones cultas. La autonomía de la razón, la solidaridad de la sociedad, su marcha progresiva hacia el bienestar universal mediante el imperio sobre la naturaleza, la regulación del estado y el derecho y la superación de toda resistencia eclesiástica o política: he aquí las ideas directrices de esta época de la Ilustración. El investigador se transforma en el escritor: aquél formaba parte de la exigua minoría de la ciencia y se hallaba asociado con los otros miembros de la aristocracia del saber en una obra común; éste aspira a influir en la sociedad. Este movimiento se inicia en Inglaterra con la revolución de 1688 y encuentra allí sus escritores más destacados en Shaftesbury y Addison. Fue en Inglaterra donde Voltaire y Montesquieu se asimilaron los progresos de la vida del estado, de la filosofía y de la literatura, para convertirse, gracias a la triunfal claridad y fuerza de convicción de su prosa, en los escritores-

guías de Europa. Bajo su influencia se formaron Lessing, Federico el Grande y Kant. La mayoría de los hombres que dirigen la opinión pública en esta época son investigadores, escritores y poetas al mismo tiempo. Su público ha cambiado, al igual que lo han hecho sus ideas. Ahora se dirigen al nuevo sector de las gentes cultas, entre las cuales ocupa su lugar la clase burguesa.

Todo esto hace que la poesía del siglo XVIII revele una nueva estructura. La sociedad, el lenguaje y las leyes poéticas del espíritu clásico habían creado en el siglo XVII la tragedia de Corneille y Racine. Corneille se hallaba todavía enteramente dominado por el ideal heroico; Racine ahondó ya la tragedia de Corneille por el refinamiento de los sentimientos propios de la sociedad cortesana y el hecho de haber vivido el movimiento religioso de Port-Royal, el cual se retrotraía de la tradición jerárquica a la experiencia religiosa, creando así el drama del alma, que había de mantener una conexión con todos los progresos de la literatura dramática venidera. Pero es en el siglo XVIII, en realidad, cuando se consuma el nuevo tipo de poesía. El espíritu científico penetra en la sociedad, partiendo de la capa superior de los investigadores. La razón reglamenta imperiosamente toda la vida del alma, somete a su mandato a las pasiones y a la fantasía y abre el fuego contra la tradición religiosa, contra el absolutismo y los privilegios de las clases dominantes. Este movimiento se comunica también a la poesía. Su ideal es ahora el hombre gobernado interiormente por el sentimiento moral. En la complexión espiritual del poeta rige la fe en el orden teleológico del mundo y la misión de realizar sus disposiciones superiores mediante el perfeccionamiento de su ser. Surge así en el desarrollo de la poesía un nuevo rasgo fundamental de importancia suma. Al lado de los sentimientos y las pasiones que brotan de los destinos personales del hombre, se abren paso a cada instante las emociones universales que emanan de la relación del hombre con la vida y con el mundo. El espíritu filosófico del siglo las eleva ahora a la claridad de la conciencia y el imperio de las ideas les presta un poder extraordinario.

El viejo género de la poesía didáctica cobra así nueva importancia y un vasto alcance en la literatura europea. Las ideas del mundo perfecto, del orden y la belleza teleológicos de la naturaleza, de las disposiciones morales del hombre, de su dicha sencilla dentro de una vida natural, son el tema sobre que versa la poesía didáctica de un Pope y un Haller, el fondo sobre que se proyecta la contemplación de la naturaleza por un Thomson y un Kleist; la resistencia a las mismas provoca la poesía didáctica de un Voltaire; son, en suma, las ideas que llenan toda la lírica de esta época. De ellas se nutren las ideas y los sentimientos de Haydn, en cuya obra y en cuya época cobra expresión definitiva e imperecedera esta orientación del espíritu. De la trasplantación de estos ideales al sueño del estado de naturaleza brota el carácter de la poesía idílica de este siglo y el sentimiento de su posición antagónica ante la sociedad existente engendra su sátira: he aquí por qué estas dos actitudes del espíritu informan toda la poesía didáctica de la época.

El mismo espíritu de la Ilustración hace cambiar ahora la posición y el carácter de la poesía narrativa y dramática. La mirada del poeta se orienta hacia una captación de la vida que ha pasado por la escuela de la ciencia. Su obra se erige sobre la firme trabazón de los nexos causales. Su veracidad ya no nace en primer término de la unidad y la fuerza interiores de un segundo universo existente en la fantasía, sino de la coincidencia con la trabazón de las cosas en el espacio, en el tiempo y en la causalidad. Las fuerzas que emanaban de la altura y la profundidad en aquel segundo universo de la fantasía, han desaparecido. La vida que infundía a la naturaleza se convierte ahora en un aditamento sentimental, irreal, a la concepción racional de la naturaleza, logrado artificiosamente mediante expresiones figuradas o con ayuda de la mitología. Toda la vida se concentra en el hombre. La tarea principal de la nueva filosofía es el análisis del mundo humano y la idea de la perfección humana la meta de la moral. En la sociedad misma encuentra la religiosidad ilustrada, además, esos caracteres fuertes, íntegros, obstinados hasta la áspera originalidad que nos salen al paso en las novelas de los ingleses y en los dramas de Lessing.

El sentido de la realidad del Siglo de las Luces lleva a los poetas, cada vez más, a exponer en su plenitud, íntegramente, este mundo humano. Y en esto reside precisamente la característica fundamental por la que su método realista se remonta sobre toda la poesía de los pueblos anteriores y prepara toda la poesía posterior —rasgo que da a esta exposición humana un fondo ideal—, a saber: la tendencia a enfocar la abigarrada variedad de la existencia humana, en que se venía recreando el arte fantástico, en su conexión con la naturaleza común del hombre y con su ideal de humanidad.

Estos cambios operados en la vivencia de los poetas hacen variar también su actitud anterior ante los temas y los géneros de la poesía, y cada uno de estos géneros recibe en su virtud una estructura diferente. Así como los nuevos ideales se oponen al espíritu guerrero y eclesiástico del absolutismo, la epopeya heroica pasa ahora a segundo plano; la misma *Henriade* de Voltaire influye solamente a través de las ideas del estado nacional y de la libertad religiosa. Este cambio operado en el mundo del espíritu no podía por menos de repercutir también en la tragedia heroica. La doctrina de la época seguía viendo en la tragedia la forma más alta de la poesía; la sociedad del Siglo de las Luces brindaba, además, sobrados motivos trágicos en el conflicto entre las clases gobernantes y la burguesía, entre la coacción jerárquica y la libertad de conciencia, entre el despotismo y los derechos políticos del hombre. Añádase a esto que la nueva forma adquirida en Francia por la tragedia disponía de medios de influencia extraordinariamente eficaces en la continuidad y la unidad de la acción, a cuyo servicio se hallaba, como veremos en el estudio sobre Lessing, la unidad de tiempo y lugar y la articulación en grandes escenas. Pero el mundo político era ahora un mundo reacio a la poesía, los ejércitos de esta época eran máquinas manejadas por una mano invisible, la política exterior se dirigía desde los

gabinetes, la administración pública era un secreto de la burocracia, y los poetas, llevados de su odio contra las guerras de gabinete, veían con indiferencia, en lo más íntimo de su ser, las sangrientas luchas entre las potencias. Pero el antagonismo entre el espíritu del Siglo de las Luces y la tragedia heroica es, a mi modo de ver, más hondo. Esta época se halla toda ella animada por el sentimiento triunfal del proyecto en la trayectoria personal y por la idea del perfeccionamiento del hombre; allí donde expresa un rasgo trágico propio de la vida, sus héroes son víctimas de la política y del fanatismo religioso; obran movidos por una fuerza moral y no arrastrados por una pasión. Así se explica que el *Catón* de Addison, tan admirado en otro tiempo, las tragedias romanas de Voltaire y hasta la *Emilia* de Lessing, sólo despierten ahora una fría admiración. No se perciben en estas obras los acentos profundos que se escuchan directamente en la experiencia viva de la tragedia misma de la vida. No se trasluce por parte alguna el nexo existente entre los actos, los sufrimientos y la muerte y las razones últimas a que obedece la existencia del hombre. Surge, en cambio, como la creación más genuina de esta época, la nueva estructura del drama burgués. El nuevo drama tiene por base la observación de la vida; sus motivos van implícitos en los problemas del tiempo y su acción brota del antagonismo que late en la sociedad existente. Por eso parte de él una línea recta que llega hasta el teatro moderno. Debe reconocerse, sin embargo, que también del drama burgués de esta época se halla ausente la relación entre los conflictos del momento y la tragedia de la existencia humana, situada por encima de todo tiempo.

En las comedias de esta época se hacen valer todos los recursos de que dispone la poesía de la Ilustración: el máximo desarrollo de la vida social en las cortes, el sumo refinamiento del espíritu, la sutileza de los sentimientos, el gusto por la conversación, la propensión a la intriga, una inteligencia soberana en el embrollo y desenlace de la acción y, sobre todo, un sentimiento gozoso de la vida. Estos recursos de la Ilustración van manifestándose en nuevas y nuevas combinaciones desde Voltaire hasta Marivaux, en la *Minna* de Lessing, en el *Barbero de Sevilla* y en las *Bodas de Fígaro* de Beaumarchais, las creaciones literarias más perfectas de una sociedad que quiere ver y disfrutar alegremente la vida equívoca. Y la profunda seriedad del Siglo de las Luces y su alegría de vivir confluyen ahora, por fin, en la novela, que recoge la herencia de la epopeya y que sobrepuja también, por su influencia, al drama, gracias a su capacidad para plasmar una representación objetiva y completa de la vida. Ninguna novela de esta época llega a la altura de un Cervantes o de un Rabelais, pero se van formando los elementos para una nueva estructura de este género literario que habrá de remontarse por encima de aquellos dos autores: la cimentación del relato sobre las costumbres de la época, la ordenación de la acción con arreglo a los antagonismos de la sociedad, la tensión provocada por las incidencias y vicisitudes de esta lucha, la profundidad psicológica, el descubrimiento de una

historia evolutiva en la trayectoria de vida del héroe y el método realista de la exposición, en que se mezclan la seriedad y el humorismo. Las dotes repartidas aquí entre diversos escritores se aunarán más tarde en las novelas de Goethe, Balzac y Dickens.

Sobre el fondo de esta trayectoria de la poesía en los pueblos modernos habrán de proyectarse ahora las siguientes imágenes sacadas de la historia de la poesía alemana.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

EN CUANTO suenan los primeros versos del *Tasso* y la *Ifigenia*, las primeras palabras del *Wilhelm Meister*, nos parece como si cruzásemos una puerta maravillosa detrás de la cual nos sentimos completamente separados del presente y de sus luchas y se abre ante nosotros un mundo heterogéneo en el que se ponen en movimiento aquellas fuerzas de nuestra alma que suelen permanecer en la quietud.

Lessing, en cambio, es un poeta de nuestra generación. Allí mismo donde interrumpe el hilo del relato de *Ernst und Falk* o, mejor dicho, donde se lo interrumpe la mano de la muerte —en medio de una investigación sobre las limitaciones de nuestro ser, basadas en la naturaleza y en las formas de las vinculaciones sociales, las del estado y las religiosas; en medio de la investigación correlativa sobre la conexión de esta forma con las especiales condiciones histórico-geográficas—, creemos poder reanudarlo nosotros. Y hasta se nos antoja que un hombre como él se habría sentido mejor, mucho mejor entre nosotros que en aquella época de angostos horizontes en que vivió, confinado entre las suspicacias religiosas de un Klopstock, un Gellert o un Kramer y las limitaciones pedantescas de las grandes formas de Corneille, que tan mal se adaptaban al cuerpo de nuestros poetas pequeñoburgueses; confinado entre la soberbia de los eruditos y la de los predicadores.

Es imposible leer dos páginas de este autor cortante, sobrio, varonil, sin tener la sensación de que, tal como era, habría podido vivir, escribir y actuar entre nosotros, más aún, de que es un hombre a quien hoy necesitamos. Imaginémonos lo que hoy representaría para nosotros un hombre que por primera vez desde los grandes escritos juveniles de Lutero supo volver a expresar en Alemania, de un modo tan fuerte y tan sano, la inmensa transformación operada en nuestro modo de concebir el hombre y su naturaleza social y, como consecuencia de ello, la trasmutación de nuestro ideal moral, como Lessing lo hizo en su tiempo en el *Natán* y el *Anti-Goeze*. Pero mientras este hombre aparezca —y es seguro que la actual fermentación moral e intelectual lo hará surgir, pues necesita de él—, cada palabra de Lessing debe ser sagrada para nosotros. Recorremos sus obras, no con el ojo curioso del investigador, sino con el celo angustioso del hijo que bucea en los papeles dejados por su padre buscando un secreto destinado exclusivamente a él y que a ningún otro habría confiado, ni podría confiar. Si su estudio de la vida, de la pasada contenida en los libros y de la presente viva entre los hombres, le condujo a resultados que en su época no podía enunciar, a nosotros no nos los habría ocultado, pues somos los herederos de su secreto.

Si realmente era así, si de veras ocultaba algo a sus contemporáneos, para siempre o porque la muerte le selló los labios antes de que creyese llegado el

momento de hablar, este problema da al examen de lo que nos legó un encanto comparable al que encierran los fragmentos dispersos de un todo perdido. No nos queda más remedio que completar su pensamiento.

Existen, en realidad, razones de mucho peso para creer que este autor consideró oportuno, en parte, ocultar los resultados últimos y supremos de su experiencia de la vida y en parte exponerlos ante sus contemporáneos bajo formas medio veladas. Ante aquellos hombres teológicamente limitados y oprimidos de su época, sentía la misión de un pedagogo. Schiller y Goethe ya no ocupan esta posición. En él, en Lessing, era natural, pues era el primer hombre en Alemania que, sintiéndose libre de toda tradición y de toda inclinación o aversión hacia ella, se formó una concepción independiente y positiva de la vida, forjada directamente frente a la vida misma. Ni siquiera de un Leibniz, incomparablemente más original en su modo de concebir el mundo, puede afirmarse esto. Cuando en la última fase de su vida vemos a Lessing avanzar hacia esta meta, sentimos claramente el ambiente de soledad que va formándose más y más en torno a él; en este viaje de descubrimiento no le acompaña nadie, como no podía acompañarle tampoco nadie en sus incursiones estéticas de otros tiempos. Se erguía completamente solo y abrazaba solo la lucha contra todas las corrientes amistosas u hostiles —para él eran lo mismo— que partían de la tradición teológica: en estas condiciones, tenía que encubrir la posición de aislamiento en que se encontraba, crearse transitoriamente aliados para su lucha, elevar a sí lentamente a sus contemporáneos. Tal era su posición y con ella se explica la posibilidad de que lo que tenemos ante nosotros no refleje totalmente sus ideas ni recoja los resultados finales de su vida.

Así es de cercano, de apasionado, nuestro interés por él; así es de misterioso, de enigmático lo que se encierra en las investigaciones científicas sobre Lessing. Si hay en la historia de la moderna literatura alemana una materia que reclame un estudio metódico riguroso, es la de este autor.

Cuando Lessing fue arrebatado repentinamente a la vida en medio de una actividad creadora de pletórica riqueza, su más antiguo e íntimo amigo, el excelente Moisés Mendelssohn, concibió el propósito de escribir acerca de él. El plan de esta obra nos ha sido conservado en la vida de Lessing escrita por su hermano. Haría falta ser un inexperto de la naturaleza humana para esperar que de dos hombres que hicieron el uno al lado del otro sus primeras incursiones literarias y que intercambiaron las primeras formas incipientes de sus teorías, pueda legarnos un acertado juicio histórico del que más adelante había de desplegar su poderoso vuelo aquel que se quedó rezagado allí donde le dejó en su juventud el vigoroso amigo. Lo que sí puede darnos un camarada así, y lo que sólo él puede darnos, íntegramente, es el detalle de la visión de la naturaleza intelectual y moral de un genio hasta llegar a las maneras intelectuales y las cualidades morales del hombre de que se trata. Algunos rasgos fundamentales de este tipo son, en efecto, los que encontramos en el bosquejo de Mendelssohn.

Destaca, por ejemplo, con rasgos muy hermosos, el curioso desgaire con que aquel carácter pletórico y vivazmente inquieto lanzaba a la conversación sus resultados. "Un ejemplo —dice a este propósito Mendelssohn— eran sus ideas acerca de la risa y el llanto. No era mi propósito saquear; me parecía más bien a una de esas amas de casa desordenadas que reciben cosas en depósito sin preocuparse de levantar inventario." Lessing llega en su generosidad hasta el extremo de decir en cartas a Mendelssohn: esta teoría "mía o, mejor dicho, su teoría". No hemos de decir con qué despreocupación había de saquearle luego Nicolai. Pero ¡cuán pocas noticias de esta clase se recogen en el bosquejo de Mendelssohn y, lo que es aún más notable, cuánta pobreza la de la exposición que se contiene en el capítulo "sobre Lessing" de las *Horas mañaneras* de ese autor y en su escrito dirigido a los amigos de éste! La decepción que entonces se produjo estaba muy justificada. Lo único que aquí se expone plenamente y de un modo que hace gran honor al segundo son las relaciones entre Lessing y Mendelssohn. Hay algo de conmovedor en la veneración del amigo por un hombre de su misma edad y entregado al mismo afán de investigación. Su ambición se reduce a ser un "discípulo del profeta". Y tan sensible, tan celosa era esta veneración, este amor que sólo así se explica que le doliese tanto saber que Lessing abrigaba pensamientos ocultos para él.

De este mismo viejo círculo de Berlín surgió más tarde el hermano de Lessing, Carlos Lessing. En 1793-1795, es decir, doce años después de la muerte de Gotthold Ephraim, publicó en tres volúmenes los escritos póstumos y la vida de su hermano. Es una publicación llena de las más burdas falsedades. Cada una de sus páginas habría provocado la desesperación de Lessing. Recordemos el verso de los *Genios:*

> ¿Te irritas, noble sombra? Sí, por culpa de mi cruel hermano,
> Que no deja a mis huesos descansar en paz en el fondo de su tumba.

La cólera de Lessing, juzgando por su modo de pensar, no la habría provocado precisamente el hecho de ver publicados algunos papeles salidos de su pluma —¿quién querría prescindir de ninguno?—, sino lo que su ligero hermano escribe acerca de estas hojas y acerca de quien las escribió. Sin embargo, entre estos superfluos razonamientos berlineses, encontramos algunas noticias valiosas.

Entretanto se alzó frente al viejo Berlín, al que pertenecieran los amigos de Lessing, una nueva escuela literaria y científica, que hubo de apoderarse de la autoridad del gran poeta. Por los días en que se publicaba la vida de Lessing por su hermano se encontraba en Berlín Federico Schlegel, y su juvenil intrepidez encontró la cosa más natural del mundo sentarse junto a su hermano en el sitial del gran crítico vacante desde la muerte de aquél. Fue la suya la primera voz espiritual que se levantó ante el público contra el modo como interpretaba a Lessing, pese a la discrepancia de Jacobi, la vieja escuela berlinesa. En 1797,

pisando los talones a aquella biografía, vio la luz el fragmento sobre Lessing de Federico Schlegel, que más tarde habría de reaparecer en la obra crítica maestra de ambos hermanos, *Características y críticas*, con un extraño complemento, en 1804. Federico Schlegel dio a la imprenta los tres volúmenes de sus *Pensamientos y opiniones de Lessing*, que, aunque no eran sino una especulación editorial mal disfrazada, contienen lo mejor de cuanto hasta entonces se había dicho acerca de nuestro poeta. Enfrentándose con el criterio imperante, según el cual Lessing no era otra cosa que un pensador ocasional por el estilo de Mendelssohn, Schlegel veía en él, con razón, un pedagogo del pensamiento sistemático. No existían, a su juicio, en la literatura alemana, páginas más adecuadas que las de Lessing para engendrar y fomentar este espíritu del pensar por propia cuenta. Y la importancia de su investigación radica precisamente en el intento de captar en su "forma interior" esta fuerza generadora de las obras lessinguianas. Federico Schlegel se había parado mucho a pensar, por aquel entonces, en esta forma interior, pues llevaba cinco años ocupado con sus estudios platónicos.

Como vemos, ya los contemporáneos y la generación que le sigue inmediatamente revelan un interés extraordinariamente grande por la concepción de la vida y del mundo a que había llegado este hombre amante de la verdad, abierto a todas las realidades y formidable pensador. Pero lo que aciertan a decirnos acerca de todo esto es desde todos los puntos de vista insuficiente. Desde entonces se ha intentado repetidas veces descifrar los fragmentos dispersos en que Lessing nos transmite el supremo y final mensaje de su vida. El mismo interés por este enigma me ha movido a mí a estudiar a Lessing. Para descubrirlo es necesario tener presente toda la trayectoria de la investigación científica realizada por Lessing y la posición que ella ocupa en el desarrollo científico, literario e intelectual de Alemania desde 1760. Hay que determinar el punto en que su poesía entronca con estas investigaciones. Sólo esta suma de su ser puede hacernos comprender su significación en el panorama de nuestra literatura. El testimonio de sus más relevantes contemporáneos y principalmente el de Goethe, cuyas manifestaciones nos dan el canon para interpretar el alcance que tienen en la historia de la literatura aquellos fenómenos que caen dentro de su campo visual, viene a corroborar que es sobre los hombros de Lessing sobre los que pesó la transformación de nuestra literatura. ¿Qué es lo que, en la actividad tan dispersa, incansable y abierta a todos los intereses de su época, le otorgó esta posición?

I. AÑOS DE FORMACIÓN

Cuando, a mediados de siglo, Lessing empezó a observar las condiciones literarias en torno suyo, se destacaban en el primer plano del interés espiritual las luchas teológicas y los pleitos literarios entre Bodmer, Gottsched, Klopstock,

los poetas líricos. Hay, sin embargo, un hecho que domina toda la marcha de nuestra literatura, a saber: que la Reforma se había producido en Alemania con una energía de conciencia religiosa superior a cualquier otro país; a esto se debe que el interés teológico adquiriese en nuestro país una gran primacía, la cual se mantuvo en pie durante largo tiempo, gracias a la ausencia de todos los demás motivos que tanto en Inglaterra como en Francia contribuyeron a determinar los elementos y los intereses de la Ilustración. Y esto informa el carácter de todas las obras que brotaron espontáneamente en nuestro país, desde los compendios dogmáticos y las canciones eclesiásticas, hasta la poesía pedagógica de Haller y la *Mesíada* de Klopstock.

El más importante acontecimiento literario que se produce a mediados de siglo, la *Mesíada*, caracteriza mejor que nada la lamentable falta de madurez de este estado del pensamiento y del sentimiento en Alemania; un estudiante de bachillerato concibe un plan y comienza un poema en el que gentes serias y virtuosas encuentran la expresión de su modo de concebir el mundo y el hombre. Nadie pondrá en duda la extraordinaria energía lírica de Klopstock ni pretenderá reducir su importancia. Pero no es menos significativo el hecho de que apenas nadie supiese percibir desagradablemente en las concepciones y en el contenido de esta poesía su falta de madurez juvenil, nadie apenas más que un joven que abogaba al mismo tiempo con tanta energía en favor del genio lírico de Klopstock: Lessing. Sin embargo, esta corriente fundamental de nuestra literatura, tal como culmina en Klopstock, estaba en su derecho frente a los experimentos eruditos de la escuela de Leipzig. ¿Qué le importaba a nuestro pueblo, aislado de la vida del mundo y de los grandes sentimientos que lo movían, aquel arte del Renacimiento, que había adquirido sus rasgos precisos en Italia y Francia, un arte de estilo, de grandes formas, firmemente plasmadas y desarrolladas con arreglo a leyes; qué nos importaban los héroes de aquel gran arte trágico, los romanos, los héroes griegos y los destinos de los reyes? Lo que en la *Mesíada* conmovía a los hombres y les hacía derramar lágrimas, lo que despertaba en ellos emociones más serenas ante la lectura de la *Primavera* de Kleist o de las tiernas canciones de Hagedorn, era, por lo menos, una poesía natural, pues —para bien o para mal— respondía a nuestra índole.

En este estado de cosas y en su pedantesco desarrollo proyectó Lessing una forma espiritual completamente distinta: hasta llegar a Enrique von Kleist, que es, en esto, su más auténtico continuador, es el único genio de la Alemania del norte que interviene poderosamente en la poesía con un modo de sentir propio del norte de Alemania. Un temperamento en el que domina desde su primera manifestación una voluntad clara y nítida que capta de un modo diáfano y alegre los movimientos del mundo en torno y siente el impulso irresistible de inmiscuirse en su más vivo tráfago, para el que todo es acción, lucha, palenque de movimientos vivos; que aparece, por tanto, desde el primer momento, con un estilo que revela en las distintas manifestaciones de su actuación una voluntad

dinámica y militante de conocimiento; o que, arrastrado por la misma necesidad, se siente atraído desde el primer momento por la escena, espejo ideal de la vida más movida y, en los primeros tiempos, por la escena cómica precisamente, por el mundo de un Plauto, un Terencio y un Molière: este temperamento es el que Lessing vierte sobre nuestra literatura, un regalo raro, precioso y casi inaudito en nuestra nación contemplativa y en la época más contemplativa de esta nación.

1

Lessing procedía de una antigua familia sajona de eclesiásticos. Nació en Kamenz en 1729; su padre era un culto sacerdote ortodoxo, cabeza de una familia honrada y virtuosa. La excelente escuela del príncipe de Meissen lo convirtió, siendo todavía un muchacho, en un filólogo capaz de dominar los autores antiguos por su propia cuenta y de penetrar en ellos con sensibilidad poética. Más tarde se trasladó a Leipzig, donde, siguiendo la tradición familiar, estudió teología y allí estudió en la escuela de Ernesti y, sobre todo, en la de Christ, en la que iba desprendiéndose por aquel entonces del círculo de la polihistoria, con frescura juvenil, la ciencia alemana de la Antigüedad. Intervino en los debates de la sociedad filosófica de Kästner. En compañía de su primo Mylius, que no gozaba de buena fama en su tierra, un dudoso literato y más dudoso todavía como dramaturgo, fue conociendo la escena entre bastidores. A partir de entonces, fue ambición suya dar a los alemanes un teatro que no desmereciese del extranjero. El gozoso sentimiento de vida de estos años intrépidos y desenfadados fue vertiéndose en canciones anacreónticas. Sus estudios eruditos se extendieron en todas direcciones. Al dejar la universidad a los veinte años se acusaban ya, claros y firmes, los rasgos fundamentales de su fuerte personalidad. Y tan seguro se sentía ya de su vocación que, abandonando la senda normal que podía llevarle a una posición estable en la vida, se trasladó a Berlín, a fines de 1748, para abrazar allí —sin dinero, sin relaciones y desoyendo los consejos de su padre— la carrera de escritor.

Pocos espectáculos tan edificantes como ver a este carácter moverse en medio de la literatura alemana de la época. Ya los primeros círculos del norte de Alemania en los que entra el joven escritor son algo perfectamente heterogéneo para él. Es como una cría de ave de presa entre una nidada de pájaros canoros que, por hacer lo que los demás, ejercita su voz en pequeños cantos, pero sin encontrar en ello el menor placer y sintiendo de vez en cuando ganas de lanzarse sobre los otros cantores. Y la diferencia total de su carácter se destaca con nitidez mayor aún si la proyectamos sobre el movimiento de la época visto en su conjunto. La forma espiritual de su carácter aparece desde el primer momento como algo maravillosamente terminado y cerrado dentro de sí; en cambio, su actitud ante el mundo sobre el que trata de influir es de tanteo y experimentación. Su modo escueto y tajante no podía comprender la falsa

grandeza de un Gottsched ni la sensibilidad religiosa de un Klopstock. Cuando Klopstock implora, con seráfica unción: "Ah, dámela, tú, para quien es tan fácil dar, dásela al angustiado y tembloroso corazón!", el joven Lessing comenta la oración con estas palabras: "¡Qué osadía, implorar de ese modo por una mujer!" Su realismo, su fortaleza, su carácter se enfrentan descaradamente a la sensibilidad y a los estados de cosas imperantes desde Holstein hasta Suiza y tiene por fuerza que encontrarse, al principio, aislado en esta situación. ¿Qué hará —se pregunta uno con emoción—, en medio de estas corrientes, un carácter como éste, con su poderoso afán de acción, cómo podrá afirmarse y mantenerse en medio de condiciones como las de esta Alemania? ¿Cuál era, en medio de estas condiciones, la situación de Lessing?

Si distinguimos al escritor del investigador científico, como tal, vemos que no se preocupa exclusivamente del progreso de la ciencia, sino que pretende, además, influir directamente en la nación. Esto es lo que hace que el estilo sea tan importante para el escritor. Por la forma de su espíritu y por su temperamento, Lessing es un escritor innato. Consideró natural desde el primer momento transformar el saber en acción, dar a sus ideas forma dramática. Era un estilista tan esmerado, que entre los papeles que dejó al morir se encontraron incluso borradores de cartas a su familia. Así se convirtió en el primer "escritor" alemán, en el verdadero y pleno sentido de la palabra.

Para formarnos una idea del valor, del carácter que requería por aquel entonces la profesión de escritor, no tenemos más que fijarnos en sus contemporáneos. El fuerte movimiento había ido echando en brazos de la profesión literaria, por primera vez en Alemania, a toda una serie de jóvenes; pero todos ellos, los Weisse, los Engel, los Moritz, los Dusch, se ven obligados a recurrir hacia la mitad de su vida, para poder vivir, a ocupaciones fijas de otro género, casi siempre a la enseñanza. Los demás, sobre todo los poetas líricos, llevaban desde el primer momento una existencia placentera, disonante de su vocación interior, pero que les permitía entregarse ocasionalmente a sus inclinaciones favoritas, o percibían pensiones de la corte. Lessing fue el único que no se sometió a ninguna posición entorpecedora para el pleno desarrollo de su vocación.

Su carácter y la naturaleza de los elementos sociales en que podía apoyarse como escritor explican suficientemente la inquietud y la conmovedora falta de dicha que llenan esta gran existencia. También él se hallaba dotado por la naturaleza de aquella alegría, de aquel "cielo en la inteligencia" que son la expresión directa de toda energía intelectual considerable. Pero fue formando su carácter el modo como se hundía todo aquello en que pudiera apoyarse. Esta precariedad no era, precisamente, un infortunio personal suyo, sino algo que radicaba en la naturaleza misma de la cosa. Pues ¿sobre qué podía apoyarse un hombre como éste?

Examinemos los elementos sociales sobre que podía sustentarse un escritor

en la Alemania de aquel tiempo, por los mismos años en que Voltaire había llegado a ocupar una posición principesca. Los hogares tradicionales de la cultura alemana eran las universidades y las cortes. Las universidades representaban la tradición erudita, de la que aspiraban precisamente a liberarse nuestros escritores; por eso tanto Herder como Lessing sólo transitoriamente pensaron en conseguir una cátedra universitaria. La relación de los sabios y los poetas con las cortes, cuando no se basaba en el ejercicio de cargos administrativos, ha sido siempre perjudicial para ellos o, en el mejor de los casos, un mal necesario, y para Lessing era, además, completamente imposible, como lo demostraron sus contactos con la corte de Brunswick. Y los elementos sociales que podían servir de puntos de apoyo a un escritor vuelto de espaldas a las universidades y a las cortes, no habían madurado todavía.

Entre ellos se destaca, en primer lugar, la existencia de una gran ciudad en vías de formación. Berlín contaba por aquellos años con una población de unos cien mil habitantes y —lo que era más importante— la Guerra de los Siete Años había ido alumbrando en ella un espíritu público capaz de afrontar en libre discusión los problemas de la política y la religión. A esto hay que añadir una inclinación notable a la lectura de obras polémicas y serias. Los últimos años del reinado de Federico pesaban sobre este espíritu, que apenas empezaba a agitarse, en todo lo que no fuera la discusión de problemas religiosos. Sin necesidad de que el rey hubiese impuesto una restricción regular a las obras políticas, financieras y de economía, su sistema gravitaba pesadamente sobre la ciudad y nadie se atrevía a escribir abiertamente por temor al león solitario de Sanssouci, cuyos zarpazos se descargaban cuando menos se pensaba. Lessing supo expresar esto con una crudeza sobreexcitada por el destino personal. “No me hable usted —escribe a Nicolai— de su libertad berlinesa de pensar y de escribir, la cual se reduce, única y exclusivamente, a lanzar al mercado todas las necesidades imaginables contra la religión. Pero que a alguien se le ocurra escribir en Berlín acerca de otras cosas con la misma libertad con que escribe Sonnenfels en Viena, que a alguien se le ocurra levantar la voz en Berlín en favor de los derechos de los súbditos y en contra de la opresión y el despotismo, como hoy hacen algunos incluso en Francia y en Dinamarca, y pronto experimentarán ustedes qué país sigue siendo hasta la hora actual el más servil de Europa.” Sí, Lessing podía vacilar aún entre Berlín y Viena: era, en lo literario, el mismo fenómeno que en lo político habríamos de vivir en 1848; tanto pesaba, hasta en las primeras cabezas de nuestra nación, la conciencia de las condiciones del espíritu público y de su influjo sobre el hombre. A pesar de ello, la nostalgia de Viena, aún bajo el reinado de José, no era más que una ilusión muy pasajera. El espíritu de Berlín y de Prusia animaba y sostenía a nuestro poeta más de lo que él mismo pudiera pensar. Frente al idilio de las pequeñas cortes y al ambiente pedantesco de las universidades se alzaban aquí las corrientes y los intereses de una gran ciudad y el frío espíritu del análisis y la discusión propios de los grandes centros de

población.

Desde el momento en que el estudiante de teología abandona la universidad, sus estudios y todo su porvenir preconcebido, para vivir en Berlín como escritor hasta que su vida alcanza la plena madurez con las *Cartas sobre literatura*, es esta ciudad la que sirve de punto de sustentación de su existencia. Ella condiciona la trayectoria de sus años de formación. La valiente decisión de vivir en esta ciudad como escritor libre le entrega durante una serie de años a las tareas inquietas y afanosas de quien tiene que trabajar para ganarse el pan. Recurre para ello a la crítica diaria y es realmente quien da la tónica a la modalidad de este género literario. La penuria y aquel deseo acucioso de aislarse para trabajar que se apoderaba de él de vez en cuando en distintas épocas de su vida y le arrastraba en medio de su vida afanosa de escritor, le llevaron por algún tiempo a Wittemberg, donde se concentró en su *Salvación de Horacio* y dio con el *Vademecum* para Samuel Gotthold Lange, aquel primer picotazo de ave de presa que produjo espanto a todos los cortesanos. Al volver a Berlín, en 1752, a los 23 años, coincide con Moisés Mendelssohn y Nicolai, con quienes se encuentra en el Club del Mes, y así se forma la llamada Escuela de Berlín. Lessing es, desde el primer momento, el hombre que dirige y da el tono. Pero sus intentos de establecer vínculos entre su producción como escritor y el público seguían siendo fugaces, dictados por la necesidad y el interés del momento, sin perspectivas de gran alcance.

Hasta la Pascua de 1755 había llegado a publicar cinco tomitos en que se recogían sus escritos varios, del más heterogéneo contenido. Echemos una mirada a las composiciones aquí reunidas.

El temperamento de Lessing era el de un escritor dramático. Ya en la escuela del príncipe había esbozado *El joven sabio* y en los años siguientes compuso unas cuantas piezas seguidas que, aunque se movían dentro del marco de la comedia tradicional, dejaban presentir ya al gran dramaturgo. Al ponerse a dramatizar la tragedia política de la conspiración de Samuel Henzi y de su condena por la oligarquía prusiana, que tuvo como terrible desenlace la decapitación del demócrata en 1749, abrazaba un camino arriesgado pero lleno de promesas: los fragmentos de esta obra publicados entre sus escritos produjeron enorme sensación. Lessing posee esa nota impetuosa que hace que la acción del poeta avance inconteniblemente y que en cada momento las figuras se muevan como impulsadas por un resorte propio. La energía, el fuego y la celeridad de su ser se manifiestan desde el primer momento en un diálogo vivo, lleno de giros naturales y no pocas veces sorprendentes. Como hijo auténtico de la Ilustración alemana, el autor no gusta de ahondar en el poder independiente y natural de nuestras pasiones y rara vez se detiene en la penumbra de nuestros complejos estados de ánimo: su conocimiento de los hombres observa sagazmente, pero luego interpreta lo observado partiendo de la fe en la bondad de la naturaleza y percibe mejor tonterías que pecados.

Esta misma forma característica de su ser cobra expresión en las poesías de estos años juveniles. Impera en ellas un capricho claro y alegre que sabe también desbordarse, pues Lessing está seguro de que sabrá dominarse en el momento oportuno. Ven el mundo tal como se proyecta en un carácter abierto y una inteligencia luminosa. Es la misma disposición de espíritu de la que brotaron los versos de Voltaire y Federico el Grande y la misma forma poética, inspirada por ella. No encontramos en ellos todavía la modulación de una vida afectiva no vigilada por la inteligencia y desligada de la voluntad: la gracia, la salud, la triunfal alegría del corazón que brota de eso, que juega con el amor y vive en el sentimiento varonil de la amistad hacen disfrutar todavía hoy al lector de estos versos. Aún viven entre los estudiantes de nuestros días algunas de sus crudas canciones báquicas. Muchas de sus canciones de amor, graciosas y alegres, han sido musicalmente compuestas y se cantan; es cierto que también en ellas, como hijas que son del rococó, asoma de vez en cuando una coleta lindamente trenzada. A veces, el vigoroso y varonil sentimiento de la vida de Lessing irrumpe también a través de estas "pequeñeces", y el poema "El Goce", que sabe encontrar la expresión conmovedora de una vivencia, tiene versos en los que vibra ya el tono del joven Goethe: "Llevaos con vosotros el placer fugaz. ¡Lleváoslo y devolved a mi pecho vacío, a este pecho eternamente vacío, el verdadero amor!" Otras canciones se asemejan ya más bien, con su final sutil, a la forma de las canciones epigramáticas. El mismo epigrama fue siempre para los poetas un modo de sacudirse lo que les torturaba y fastidiaba en el mundo; en aquella época precisamente, bajo el imperio de la razón, el epigrama era un género literario muy socorrido y Lessing, futuro autor de comedias, se recreaba viendo cómo la inteligencia sabe descubrir un aspecto cómico en todas las situaciones de la vida. No debemos buscar otra cosa en sus poesías epigramáticas. Tomaba y transformaba sin la menor preocupación los viejos epigramas. Donde quiera que encontraba una situación que movía a risa, se la apropiaba. Este mundo en que se mueven sus poesías epigramáticas, figuras de bebedores, de avaros, de mujeres malignas y casquivanas, de cobardes fanfarrones, de nobles infatuados y malos escritores, nos parece hoy un mundo desgastado y manoseado. Tras las canciones y los epigramas vienen las fábulas y narraciones rimadas. Por ellas vemos hasta qué punto carecía Lessing de talento épico. Versan casi siempre sobre temas ajenos y quedan siempre muy por debajo de su modesto modelo Gellert en cuanto a gracia y a gusto de exposición. Por eso todas estas obras, exceptuando unos cuantos versos, se han sumido en el olvido; en ellas late solamente la risa gozosa, la despreocupación y la fuerza interior del joven Lessing.

2

De este modo, la recopilación de sus obras juveniles cerraba en cierto modo las

primeras fases de su carrera literaria, que termina en la primavera de 1755, cuando, con su *Miss Sara Sampson,* hace presa su primer gran zarpazo dramático. Esta obra poética de efecto verdaderamente poderoso fue terminada en la quietud de una casa de Postdam, rodeada de jardín. Ramler escribía desde Fráncfort, donde la obra se estrenó: "Los espectadores se estuvieron tres horas y media escuchando, quietos como estatuas, los ojos llenos de lágrimas". Lessing asistió al estreno y debió de ser para aquel joven de 26 años una hora de gozosa satisfacción: ante él se alzaba iluminado por el más vivo resplandor uno de los aspectos de la vocación de su vida. El teatro era, hasta llegar a nuestro siglo, el centro natural de gravedad en torno al cual giraban las relaciones entre un poeta y su público. Y aunque el nivel del teatro alemán era bastante bajo, Lessing abordó inmediatamente el intento, en unión de Weisse por aquel entonces, de ver si estaría en condiciones de encuadrar su propio porvenir poético. Una mañana, sus amigos, los fieles de la escuela de Berlín, leen con asombro que Lessing ha abandonado la ciudad para trasladarse a Leipzig, a trabajar con la compañía de teatro de Koch. Bullían en su cabeza, como ocurriría más tarde con Goethe, en la época en que escribió su *Clavijo,* los más diversos planes de tragedias y comedias. Desgraciadamente, ni entonces ni más tarde sería posible transformar el teatro alemán, como ellos se lo proponían. Schiller fue el primer autor que logró, por lo menos en gran parte, basar su actuación y su existencia exterior en el teatro e infundir a éste duraderamente su espíritu. En primer lugar, antes de que Lessing pudiese desarrollar sus planes, la Guerra de los Siete Años se encargó de dispersar a la compañía de Koch. Pero, además de estas condiciones externas desfavorables, había otro factor, y era que Lessing, por aquel entonces, influido aún por el extranjero, exploraba, tanteaba el terreno, no había encontrado aún su forma dramática peculiar. Al interrumpirse esta corriente de sus actividades para reanudarse unos cuantos años después, finaliza la fase de la escuela de Berlín, de la acción por medio de revistas, de la crítica literaria asociada a la opinión pública de la ciudad, y se abre el periodo de las *Cartas sobre literatura (Literaturbriefe).*

3

Un año antes, Sulzer había propuesto a Lessing que organizase su existencia sobre la base de una revista. No era una propuesta que cuadrase al espíritu de nuestro poeta. Sin embargo, la guerra incitaba a una acción implacable y a fondo en el terreno literario. Así fue como Lessing fundó, por poco tiempo, las *Cartas sobre literatura.* "La guerra ponía en tensión todos los entusiasmos", cuenta Nicolai, tratando de explicar la acción enérgica e intensiva desplegada por la escuela en esta revista. Al iniciar sus tareas en 1759, Lessing tiene 30 años. Ahora se siente ya plenamente seguro de su posición. Si sus obras anteriores han caído todas en el olvido, a partir de ahora comienza la serie de sus creaciones que le

incorporarán a nosotros. Macaulay dijo de él que era el primer crítico de Europa; con esta revista, toma posesión de sus dominios. El influjo de las *Cartas sobre literatura* fue profundo y revolucionario. Es el brillante balance de la primera época de su vida. Resumamos, pues, el resultado inicial de nuestra investigación.

Mientras que todos los autores literarios de la época, incluyendo a Klopstock y a su amigos, se apoyaban en los elementos sociales tradicionales, las cortes y las universidades, que limitaban los horizontes del movimiento espiritual, mientras que los más independientes entre ellos, como Klopstock y Haller, no eran sino representantes de talento de la sensibilidad religiosa imperante en Alemania desde el pietismo, incapaces de imprimir al espíritu alemán su propia dirección; Lessing, gracias a la energía original del elemento nórdico-alemán que vive en él, animado por el espíritu público de una gran ciudad en formación y de un estado que estaba forjándose en la lucha, acierta a plasmar con potencia genial un sentimiento de la vida sano y vigoroso. No sería fácil, y por otra parte tampoco es indispensable aquí, analizar este sentimiento vital; la concepción del mundo que Lessing profesará más tarde no hará sino desplegar ese sentimiento de la vida. Las condiciones sociales y los bandos literarios dispersan con su acción desfavorable su existencia y su actuación exterior, pero al mismo tiempo templan y concentran su carácter. Y, mientras vive en esta fase de dispersión crítica, Berlín es la base natural de sus actividades y tiene por aliados naturales a Nicolai y Mendelssohn; el punto culminante de esta etapa lo representan las *Cartas sobre literatura*. Su finalidad consiste en alentar y estimular por medio de la crítica a la literatura alemana, en su marcha ascensional. Desde comienzos de 1759 hasta septiembre de 1760, Lessing dirigió la revista y fue su principal redactor. Todo lo que revelaba de vivo y preñado de porvenir nuestra joven poesía encontraba en él plena comprensión, aún cuando quedase fuera del marco de sus propias capacidades poéticas; al mismo tiempo, Lessing tomaba bajo su protección, con un gesto de superioridad filosófica, las conquistas de la Ilustración contra el pietismo del patriarca zuriqués Bodmer y de su irreflexivo adorador Wieland, al igual que contra el rezagado cristianismo de predicadores de la corte de la escuela de Klopstock. Esta sana posición le valió el cetro espiritual entre los incipientes bandos de la época. Fue el primero que supo apreciar por encima de todo prejuicio la grandeza poética de Klopstock; en oposición a sus compañeros de Berlín, reconoció la originalidad y la importancia del nuevo lenguaje poético de los sentimientos que se revelaba en la *Mesíada* y en los ritmos libres de los himnos de Klopstock, pero al mismo tiempo cayó en el error fundamental de la nueva epopeya cristiana, consistente en la ausencia de intuición sensible y de serenidad épica. Siguió con sus consejos, su aplauso y sus sanciones la extraña trayectoria de Wieland y estimuló la conversión de este auténtico genio de la narración de un fanático cristiano dedicado a exponer descarnadamente vacuos ideales de virtud en un cantor de los hijos de los hombres, tal y como realmente son. Desbrozó el camino para nuestro drama, al

hacer que se reconociese la superioridad de la tragedia germánica de Shakespeare, en su veracidad natural y en su pavorosa grandeza, sobre las obras altamente refinadas y bien aderezadas del teatro francés. Su genio dramático se dio cuenta en seguida de que Hamlet, el rey Lear y Otelo quedaban, en sus rasgos esenciales, más cerca del teatro antiguo que las figuras de Corneille, Racine y Voltaire.

Pero el crítico más genial de Alemania sabía mejor que nadie que la función crítica no puede ejercerse nunca con carácter permanente. Cuando sus amigos berlineses empezaban a recoger placenteramente los frutos de su vigorosa actuación, Lessing se retiró totalmente de sus tribunales críticos; aparte de otras razones, estaba ya harto de tanta sabiduría crítica, de tanto afán de escribir, de aquella pretensión de saberlo todo, principalmente la de Nicolai, como buen berlinés. Retraído durante varios años de toda actividad de escritor, fue preparando las influencias coordinadas y verdaderamente positivas por medio de las cuales se proponía guiar en adelante los agitados espíritus de la vida. Fue así como comenzó la segunda época de su actuación.

Ya Fichte observaba en su escrito contra Nicolai que es ésta la significación que debe asignarse a su estancia en Breslau (1760-1765). "Ninguna persona enterada e inteligente negará que en su temprana juventud Lessing no hizo más que debatirse entre vagas ocupaciones literarias, que encontraba bueno cuanto servía para entretener y ejercitar su espíritu y que, a veces, se veía llevado en esto por caminos falsos. La verdadera época de encauzamiento y consolidación de su espíritu parece coincidir con su estancia en Breslau, durante la cual este espíritu, sin una orientación literaria hacia el exterior, entre ocupaciones absolutamente heterogéneas que no pasan de la superficie, se vuelve a sí mismo y echa raíces dentro de sí. A partir de entonces, es visible en él una pugna incansable por ahondar y por encontrar lo que hay de permanente en todo saber humano." El propio Lessing escribe el 5 de agosto de 1764, después de salir de una fiebre: "Creo que todos los cambios de nuestro temperamento van asociados a acciones de nuestra economía animal. La época seria de mi vida se acerca; empiezo a ser un hombre y me hago la ilusión de creer que en esta fiebre abrasadora habré quemado los últimos residuos de mis necesidades juveniles".

Este hombre sólo tenía ya diecisiete años de vida por delante. Muy poco tiempo para todo lo que había de suceder. En sus actividades posteriores podemos distinguir claramente dos épocas. En primer lugar, Lessing fundamenta la forma de nuestra poesía alemana por medio de su teoría estética, la cual domina toda la crítica estética y literaria hasta la aparición de la *Crítica del Juicio* de Kant, y orienta incluso la producción poética, en puntos importantes. Da a nuestra literatura, como poeta —pues eso es lo que él era—, el modelo jamás alcanzado de una auténtica comedia y de una tragedia burguesa realista y conmovedora. Y aún tuvo tiempo de acometer, gracias a una acción todavía más profunda, la obra de emancipar de la tutela teológica el contenido de nuestra vida

espiritual y de imprimir al espíritu alemán un impulso independiente del mayor alcance, bajo cuya acción nos encontramos todavía. La expresión poética de esta época de Lessing es *Natán el Sabio*.

II. TEORÍA ESTÉTICA Y CRÍTICA CREADORA

Enorme fue la importancia práctica de las teorías estéticas de Lessing para el desarrollo de nuestra literatura clásica. Estas teorías forman un todo. Cuando se puso a escribir el *Laocoonte*, tenía ya presente en el espíritu la urdimbre de una teoría que englobaba todo el arte. Sería posible, sin duda, reproducirla a base del *Laocoonte* y la *Dramaturgia*, asociados a otras fuentes. Nos suministraría, además, una prueba provisional de que Lessing era algo más que un pensador ocasional, más aún, que uno de los grandes secretos de su obra de escritor estriba precisamente en que sus manifestaciones aparentemente fortuitas y momentáneas tienen detrás un fondo firme.

La poética de Aristóteles es el fundamento sobre el que descansa la estética lessinguiana.

Así lo revelan, en primer lugar, los ensayos de Lessing sobre la fábula y el epigrama. En ambos impera la orientación de Aristóteles hacia la determinación de los géneros poéticos y la fijación de las reglas basadas en ellos. Esta orientación se ve reforzada por la tendencia reformadora de Lessing a restablecer las formas puras de los géneros literarios por medio de fronteras claras. Así, en el estudio que en 1754 redactó en unión de Mendelssohn con el título de *Pope, un metafísico*, se señalan los límites que separan los campos de la poesía y de la filosofía. El orden sistemático del pensamiento metafísico en la segunda y el dominio libre del pensamiento creador en la primera se excluyen mutuamente. En el ensayo sobre la fábula (1759) se propone determinar el concepto de este género y, partiendo de él, poner coto a la lata verbosidad de los fabulistas de su tiempo. Su método no tiene en cuenta todavía, en este estudio, las posibilidades que la captación de la vida de los animales, afín a la nuestra y, sin embargo, extraña a nosotros, confiere al poeta dentro de este género literario. No valora exactamente el valor estético independiente que tiene para nosotros recrear en nuestro sentimiento el mundo animal, tal como brota de la más antigua relación entre el hombre y las bestias. Desconoce la forma poética propia de La Fontaine, quien con un humorismo soberano hace que toda la comedia de la vida se refleje en el mundo animal. Oigamos su definición de la fábula: “Llamamos fábula a la ficción que consiste en referir una tesis general de moral a un caso concreto, convirtiendo este caso concreto en realidad y construyendo sobre él una historia en que se destaque plásticamente la tesis general”. A este concepto de la fábula responden, en efecto, las fábulas en prosa de Lessing. Es, sin embargo, una definición que obedece, exteriormente al menos, a las sugestiones de Richardson. Al contenido breve del género debe corresponder su forma escueta.

Estas fábulas expresan una situación y una enseñanza, correspondiéndose las dos exactamente. En pocas páginas se nos ofrece una estampa de los caracteres típicos y los nexos de vida del mundo animal, en la cual se reflejan las pasiones y los errores de los hombres. Sus *Observaciones sobre el epigrama* (1771) son muy posteriores a estos estudios sobre la fábula. Nos muestran su método estético ya en la fase de la madurez. La amplitud de sus inducciones es algo asombroso. Pero, lo mismo que en el caso anterior, su meta es llegar a un concepto del epigrama y no trazar una tarea que luego haya de realizarse en la literatura a través de diversas soluciones. Del concepto va derivando luego, también, en este caso, las reglas correspondientes. Las verdaderas poesías epigramáticas se dividen en dos partes, la primera de las cuales despierta la atención y la curiosidad, curiosidad que luego es satisfecha por la segunda. Y así se llega al siguiente concepto del epigrama: "El epigrama es una poesía en la que, como ocurre con el verdadero epígrafe, nuestra atención y nuestra curiosidad se ven atraídas por un motivo concreto cualquiera, manteniéndose más o menos en tensión, para ser satisfechas de golpe". Y de este concepto se derivan las distintas reglas por las que se rige este género literario.

Y del mismo modo que estos estudios especiales aparecen influidos por Aristóteles, lo está también todo el sistema de la estética de Lessing, tal como se contiene en el *Laocoonte*, como en última instancia su teoría de lo trágico, que es el punto culminante de su estética.

1

¿Cómo veía este problema Aristóteles, el primer gran pensador que sometió el arte a investigación? Aristóteles establece una técnica de la producción poética, exactamente lo mismo que había hecho con la demostración científica. La obra de creación artística cae, según él, dentro del campo de la actividad formadora, en el sentido de que tiene por meta la producción de obras que han de alcanzar una existencia fuera de la persona que las crea. Esta actividad se distingue de la actitud teórica, la cual aspira al conocimiento de las cualidades inmutables de lo real y se diferencia asimismo de la conducta, cuyo valor estriba en la perfección moral interior del hombre. La obra de creación artística, como actividad formadora, tiene que atenerse a su material. En esto imita a la realidad, al exhibir lo que es esencial, típico en ella. Ahora bien, ¿cuáles son las diferencias fundamentales que se advierten dentro de esta labor de imitación artística? La primera se refiere a los medios de que se vale el artista para representar su objeto; la segunda, a los objetos mismos que se trata de representar; la tercera, al modo como estos objetos se ofrecen dentro de un determinado campo de la captación. La primera de las diferencias destacadas por Aristóteles era fundamental para el desarrollo de la estética. Existe la creación artística por medio de colores y de formas, y otra por medio del ritmo, de la palabra y de la

melodía. A esta distinción tiene que responder, necesariamente, una diferencia en cuanto a la técnica de estas dos clases de artes. En efecto, según Aristóteles, toda actividad formadora se halla sujeta a las reglas que se derivan de la naturaleza misma de la cosa, y la meta de cada una de las ciencias de estas actividades consiste precisamente en descubrir y definir estas reglas. Se plantea así el problema de encontrar, partiendo del medio con que trabajan las dos clases de artes, la diferencia de sus técnicas respectivas y las reglas correspondientes a cada una de ellas.

Los fragmentos que se han conservado de la estética de Aristóteles fallan al llegar a este punto; por eso precisamente se les planteaba el problema a los que abordaron la materia después de él. Un problema que fue posible resolver desde que, a partir del siglo XVI, los naturalistas y los filósofos se dedicaron a estudiar los órganos de los sentidos y sus manifestaciones. El examen de estos intentos de solución pone claramente al descubierto la trabazón que lleva hasta Lessing.[1]

Dubos trata estos problemas con una profunda comprensión artística en su obra titulada *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719). Dubos escribía como conocedor y erudito en materia de arte, no como filósofo sistemático. Trabajaba con el material que le suministraban sus estudios clásicos, la alta cultura estética de la Francia de su tiempo y sus viajes por otros países. Comienza con una observación de tipo psicológico. La naturaleza humana, dice, lleva implícita la necesidad de emociones. El arte satisface esta necesidad, provocando deliberadamente emociones de carácter espiritual. El hombre, desligado de todo nexo con las necesidades diarias, se entrega en la contemplación de las obras artísticas a los fantasmas de pasiones que los creadores colocan ante él. Por las emociones naturales de su interior comprende lo que aquellas obras tienen que decirle. Pero como se expresan a través de diferentes medios, dependerá de ellos, en primer lugar, el modo y la extensión de lo que la obra de arte puede llegar a expresar. Los sonidos que forman el mundo de la música son signos por medio de los cuales la propia naturaleza expresa la energía de las emociones; los colores y las formas que constituyen el medio de que se vale la pintura muestran al mismo cuerpo animado por el movimiento interior: los medios de expresión de estas dos artes son, por tanto, naturales. En cambio, la poesía actúa por medio de signos artificiales, pues la palabra y lo que la palabra significa no se hallan unidos entre sí en el lenguaje por ningún nexo interior. Por eso la poesía no posee esa fuerza directa de emoción propia de la música o de la pintura, pero a cambio de ello ese medio absolutamente general de expresión que es el lenguaje, le permite proyectarse con más libertad sobre el ámbito de la realidad.

El pintor parte de las manifestaciones de estados de ánimo, y esto le concede ventajas especiales para poder resolver el problema de hacer sentir a otros la variedad de las emociones humanas según el temperamento, la edad, el sexo, la nacionalidad y el credo religioso. El pintor le lleva también ventaja al poeta en lo

tocante a la representación de masas; puede expresar el rasgo fundamental de una emoción unitaria repartiéndole entre grupos o individuos y acordando las manifestaciones de los sentimientos de los unos con respecto a los otros. Finalmente, el pintor puede poner ante la vista con la suprema fuerza y adecuación al fin momentos de gran efecto, como el asesinato de César, mientras que el poeta trágico —y téngase en cuenta que a través de Dubos nos habla la delicadeza del teatro francés— queda muy rezagado con respecto a la realidad y cae fácilmente en lo inadecuado o incluso en lo ridículo.

Pero allí donde los pensamientos y los sentimientos no van acompañados de un movimiento especial ni aparecen caracterizados especialmente por los actos o por la expresión del rostro, termina el campo de la exposición pictórica y despliegan toda su eficacia los medios de expresión de la poesía. "El poeta puede decirnos muchas cosas para las que el pintor carece de medios de expresión." Ninguna pintura sería capaz de darnos la impresión que el Horacio de Corneille nos produce de modo formidable con dos palabras solamente: *qu'il mourût*. El poeta puede describir, además, el desarrollo de la acción en toda su trayectoria. El pintor, en cambio, sólo puede destacar un momento de ella, aunque su sentido sólo pueda comprenderse relacionándola con el proceso total de la acción. Y cuando la pintura representa un episodio histórico, es el conocimiento del asunto mismo lo que sugiere a quien la contempla el interés por la imagen, por lo cual el artista tiene que limitarse a tratar temas de conocimiento general, si no quiere rebasar —mediante un texto explicativo, por ejemplo— los límites propios de su arte. Al final, el poeta puede exponer directamente lo que piensan y sienten sus personajes: "Las cualidades externas, tales como la belleza, la juventud, la majestad y el encanto, que el pintor puede prestar a sus personajes no despiertan el mismo interés que las virtudes y las cualidades del alma que el poeta puede infundir a los suyos". El poeta muestra la vida del alma en diversos momentos y bajo diversas circunstancias: los rasgos de esta vida, así destacados, se completan mutuamente, mientras que el pintor sólo puede presentar a un personaje una sola vez y en un estado concreto de ánimo.

Dubos y Lessing coinciden en lo fundamental. Lessing había estudiado y utilizado al crítico francés del arte. Así lo demuestra la traducción hecha por él en 1755 del estudio de este autor sobre el teatro antiguo, que forma parte de la obra de Dubos sobre la poesía y la pintura. En el prólogo que acompaña a esta traducción entra a examinar las enseñanzas fundamentales del autor. En sus conversaciones con Mendelssohn por aquellos días, estas enseñanzas serían comentadas con frecuencia, sin duda alguna. Sin embargo, Dubos no hizo más que conducir a Lessing ante su problema. Su propósito era conocer la capacidad de rendimiento de la poesía, no entrar a examinar su técnica. Su doctrina sobre la extensión en que las combinaciones de palabras pueden servir como medio de expresión justificaba la poesía pictórica. Por eso Lessing hubo de proseguir, en parte, su investigación, y en parte rectificarla.

El juez francés en materia de arte que los estéticos alemanes tenían siempre a mano por aquellos años era Batteaux. Sin embargo, Lessing apenas podría descubrir en este autor nada que no le ofreciesen con ventaja otros escritos sobre estética. Batteaux no hizo más que sistematizar a Dubos. Y, además, lo sistematizo mal. No es extraño que este teórico del estilo en el arte repitiese el funesto error de la época, consistente en sostener que el poeta pinta con palabras y el pintor hace poesía con colores. Lessing tomó también algunas cosas de la obra de Webb sobre lo bello de la pintura, a pesar de que en este punto capital Webb no adoptaba distinta posición que aquellos dos autores.

2

Las sugestiones que estos autores, y en relación con ellos la arqueología y la filología, despertaron en Lessing vinieron a confluir en su espíritu con otro movimiento científico que abordaba el mismo problema estético desde otro lado y que, además, preparó el camino a sus ideas sobre el drama. Va madurando poco a poco en el proceso de la estética de la Ilustración el espíritu del *análisis psicológico*. El método que Locke aplicara al problema del conocimiento se transfiere ahora a todos los campos de la vida espiritual. Se analizan los complejos hechos psíquicos para encontrar los hechos simples, estudiándose luego la forma de su síntesis. Se describen las combinaciones regulares que existen entre las propiedades simples de los objetos estéticos y los sentimientos estéticos correspondientes. Shaftesbury observa la proporción en que crece la intensidad de la impresión estética. Hutcheson experimenta con figuras matemáticas simples e intenta determinar los valores estéticos que corresponden a cada una de ellas. Hogarth contrasta el valor de belleza de la línea en las líneas rectas, en las curvas y en sus combinaciones, para descubrir por último, en la línea ondulada, la asociación más íntima y más eficiente de unidad y variedad. Burke observa la combinación entre la pequeñez y la grandeza de los objetos y sus efectos estéticos. Finalmente, Home investiga en términos muy generales las relaciones entre determinadas impresiones estéticas y determinadas propiedades de los objetos estéticos. Y descubre gran número de estas relaciones que constituyen los elementos de nuestras estimaciones estéticas.

Una época que se deja llevar por el análisis más sutil de la vida anímica tiene que mirar, necesariamente, las grandes y firmes formas del arte, las cuales no dejan margen al detalle de sentimientos delicados e imperceptibles. Su interés marchará tras los infinitos matices de este mundo recién descubierto. Y se verá obligada a investigar la vivencia infinita de este mundo de los sentimientos en aquellos hombres en quienes esa vivencia haya adquirido por vez primera su plena significación: de este modo, tomará al hombre de sus días como objeto de su arte, si acaso vestido con un ropaje ideal, y encontrará en la sociedad de su tiempo el objeto más interesante de la poesía. Pues es en esta sociedad donde se

produce la mezcla de los estamentos en la que se funden todos los hombres finalmente constituidos.

Ésta es, en efecto, la atmósfera en que Lessing piensa y hace poesía. También busca el arte nuevo que versa sobre la sociedad y la vida de su tiempo. De entre sus innumerables planes, que recorren todo el mundo temático del drama, surgen por último tres grandes creaciones dramáticas que directamente, o bajo un disfraz fácilmente discernible, tienen como objeto, a la manera francesa, la sociedad y la vida espiritual del medio que le rodea. Y este giro del arte es también el que sirve de orientación a su teoría. Pero la grandeza de su posición estriba en que, al mismo tiempo, nuestro poeta se atiene inquebrantablemente al postulado de las grandes formas en el arte. El estudio de Homero, de Sófocles, de Shakespeare, de Molière, le ha enseñado que toda gran poesía se halla vinculada a una técnica severa y bien estructurada.

Lo antiguo había caducado. Acuciaba un mundo nuevo de temas. Lessing amaba a Diderot, el más rico de los genios franceses de la época. Estaba de acuerdo con él en dejar paso a los temas modernos que apremiaban. Tenía en alta estima su *Père de famille* y hasta lo incluía entre las obras a las que estaba reservada una larga influencia en la escena. Compartía con Diderot la convicción de que "el teatro era capaz de producir impresiones mucho más fuertes de las que podían ufanarse las obras más famosas de un Corneille y un Racine". Tradujo el *Teatro* de Diderot, en que figuraban sus dos grandes dramas burgueses y su estudio sobre la poesía. Y para saber lo que pensaba acerca de este programa del realismo moderno, nos basta con leer la siguiente frase: "después de Aristóteles, no ha habido ningún espíritu más filosófico que se haya ocupado de teatro". Pero el poeta alemán no tardó en abandonar después de su *Sara* aquella prolijidad de sentimientos en que Diderot envolvía la acción para apretar el drama burgués en una unidad más cerrada, con más rigor que lo hiciera Diderot. A esto responde la posición propia que Lessing ocupa dentro de la nueva teoría y crítica estéticas. El análisis de la vida sentimental abría por aquel entonces la perspectiva a ilimitadas posibilidades de efectos estéticos y, bajo la influencia de este análisis, la severa y simple prescripción de reglas de la estética griega primero, y luego de la francesa, se desmenuzaba en gran número de preceptos encaminados a dar salida a esas posibilidades. Lessing comprendía perfectamente bien este método, pero sólo lo utilizaba en aquello en que podía servir a su fin, que era restaurar las grandes formas simples de la poesía y el nítido deslinde entre sus géneros por medio de profundos principios.

Su propósito tendía, en último término, a la reforma de nuestra postrada poesía alemana y, a tono con la Ilustración, buscaba el fundamento para ello en una serie de reglas claras y bien establecidas. Como poeta que es, sabe lo que el poeta necesita. Schiller diría más tarde, movido por el impulso de la creación, que cambiaría toda su labor estética pasada por una serie de reglas técnicas provechosas; a esto era precisamente a lo que tendían los afanes de Lessing. El

método por medio del cual pretendía resolver este problema la estética racional había sido abandonado con razón. Lessing no podía derivar las reglas del carácter estético del mundo objetivo, de la armonía del nexo cósmico. Lo único que podía conducirle a su meta era el análisis de los efectos estéticos. Toda regla de arte no es, en realidad, otra cosa que la orientación sobre el procedimiento para producir los más altos efectos estéticos imaginables. El análisis del genio creador que Kant y Schiller habrían de colocar más tarde en el centro de la estética, había empezado a emprenderse ya, por aquel entonces, en Inglaterra, pero Lessing pasaba de largo ante él, pues no podía servirle de nada.

Esta posición histórica de Lessing explica su actitud ante los grandes trabajos de análisis psicológico-estético publicados por Hutcheson, Harris, Hogarth, Burke, Mendelssohn y Home desde 1725 hasta el año en que se publicaron sus obras fundamentales de crítica del arte. Todos estos trabajos fueron sometidos a crítica o utilizados por él. Adquirieron especial importancia para su formación los de Harris y Mendelssohn.

El diálogo de Harris sobre el arte, al igual que el que versa sobre la música, la pintura y la poesía, eran conocidísimos cuando Lessing concibió su *Laocoonte*, y ya por aquel entonces habían sido traducidos dos veces al alemán. Lo común a todo el arte, según Harris, consiste en formar un todo que se compone de partes. Ahora bien, en la ordenación de las partes para formar un todo existen diferencias fundamentales. Distinguimos una ordenación de las partes en coexistencia en el espacio y una ordenación de las partes en sucesión en el tiempo. En el primer caso, el todo aparece como una obra cerrada, en el segundo caso como una energía que se despliega en el tiempo. La ordenación coexistente de las cosas en el espacio es el medio de que se valen las artes plásticas. Abarca todo lo que ofrece la percepción visual, exceptuando el movimiento, que la obra cerrada no puede representar: tal es el conjunto de sus medios. En la imposibilidad de captar la sucesión, se ve en el trance de tener que seleccionar el momento adecuado que pueda representar el proceso en su fluir. En la otra esfera de las artes, que actúan por medio del sentido auditivo, ocupa la poesía un puesto de excepción, gracias a la naturaleza del lenguaje humano, en que se emplean los sonidos como representación de las ideas. De este modo, la poesía puede representar todo el ámbito de las nociones humanas y resume las órbitas de todas las distintas artes. Hasta aquí llega Harris desarrollando el pensamiento aristotélico fundamental. A lo que no procede es a una verdadera técnica de la poesía. Más aún, se cierra el paso a la posibilidad de esta técnica mediante la vaga determinación de su horizonte, que estaba enteramente a tono con la falsa práctica de una poesía pictórica y musical.

Más profunda aún que la influencia de Harris fue la que Mendelssohn ejerció sobre Lessing. Estas dos figuras no tardaron en intimar, después de haberse conocido en 1754. Redactaron en colaboración la conocida respuesta irónica a un tema de concurso de la Academia de Berlín. Estudiaron juntos los trabajos

psicológico-analíticos de los ingleses y abordaron la solución del problema de cómo un tema trágico podía levantar el espíritu. Sus discusiones se hallaban dominadas por el análisis del sentimiento, que Mendelssohn había presentado al público alemán. El estudio de Mendelssohn sobre los sentimientos mixtos adquirió para Lessing una importancia especial. De él arranca una gran parte de sus análisis de los efectos estéticos en el *Laocoonte* y en la *Dramaturgia*. Cuando Lessing trata de la exposición de lo ridículo, de lo repugnante y lo espantoso en la poesía, menciona expresamente la teoría de su amigo sobre los sentimientos mixtos.

Esto nos permite echar un vistazo sobre el taller en que trabajaba Lessing. Este lector insaciable había recorrido todo el campo del análisis estético-psicológico para condensar el rendimiento de estas inmensas lecturas en cuanto al fin perseguido por él en unas cuantas páginas del *Laocoonte* y la *Dramaturgia*. Y otro tanto acontece con sus extensos estudios sobre los arquitectos, los pintores y los poetas. Lessing poseía el arte y la capacidad de renuncia del escritor que sólo recoge los aspectos necesarios para sus tesis fecundas y de gran alcance, prescindiendo de todo lo demás.

3

Una vez expuesta la actitud de Lessing ante sus predecesores, ya podemos ahora apreciar su teoría de la poesía.

Su teoría general de la poesía aparece expuesta en el *Laocoonte*. El problema de esta obra estaba ya descubierto y había sido descubierta, además, la concepción fundamental sobre que descansa su solución; el terreno de las artes plásticas es el de los objetos físicos visibles ordenados dentro del espacio; el de la poesía, la sucesión del tiempo y lo que se da en él por medio de la sucesión de los sonidos. Ocurre así exactamente lo mismo que hemos de ver cuando examinemos las investigaciones teológicas de Lessing. El desconocimiento de la situación real de las investigaciones coloca precisamente en el primer plano los cimientos de la teoría de Lessing, que éste se limita a tomar de otros. ¿Qué corresponde entonces a Lessing? En primer lugar, el planteamiento del problema, orientado hacia la separación de las artes plásticas y la poesía; en segundo lugar, el punto de partida del que arrancan sus ideas originales. Es cierto que el lenguaje, con sus signos artificiales, puede representar lo mismo lo que coexiste dentro del espacio que lo que sucede en el tiempo. El escritor científico puede describir, clara y diáfanamente con palabras, lo que existe dentro del espacio, un objeto natural o una máquina. Pero el poeta no pretende simplemente hacerse entender: a él le interesa la plena plasticidad y la fuerte impresión de lo que expone. Surge así el problema de saber hasta qué punto puede resolverse esta tarea mediante la sucesión de las palabras. ¿Cómo puede — y esta pregunta envuelve tal vez el punto más profundo hasta el que ahonda la

teoría general de la poesía en el *Laocoonte*— la sucesión de las palabras despertar una ilusión que haga perder de vista precisamente este medio consistente en una simple sucesión de palabras? ¿Cuáles son, entonces, por otra parte, las ventajas especiales que los signos hablados o escritos representan para el poeta? El poeta no puede pintar, pues la sucesión de las palabras que presentan unas tras otras las partes del objeto no es lo suficientemente rápida para que la fuerte impresión del primer rasgo de la imagen perdure todavía cuando el lector o el oyente llega al último: por eso estos rasgos sueltos no forman un todo eficiente. Pero, por otra parte, esta representación por medio de palabras supone para el poeta una ventaja especial, ya que en ella lo feo y lo repugnante que implican lo ridículo y lo espantoso se aminoran en cuanto a sus efectos sobre los sentidos, pudiendo asimilarse así en la conexión de la obra poética como un miembro subordinado. No he de seguir enumerando los demás razonamientos de Lessing. Con ellos se convierte, después de Aristóteles, en el segundo legislador de las artes, principalmente de la poesía. Las conocidísimas leyes de las artes plásticas, como la de la selección del momento más fecundo o la de los límites de la belleza, y las leyes, aún más profundas, sobre el estilo de la poesía, como la de la perfección interna como el verdadero tema de la representación poética, la de la reducción de la belleza al encanto como belleza concebida en movimiento y la de su representación en la sucesión del tiempo: todas ellas han influido en la imaginación y en el método de los mismos artistas y poetas. Para Goethe y para Schiller adquirieron verdadero valor de normas, sobre todo, las leyes del arte poético que Lessing estableció. El modo como estos dos poetas reducen, en su lírica y en sus creaciones épicas, todos los fenómenos en quietud al rasgo del movimiento y de la acción, a veces valiéndose de los medios más reflexivos, no responde solamente al instinto del genio, sino a la visión y al estudio, a los que Lessing sirvió de incentivo en estos puntos.

El segundo mérito que tiene esta obra genial a que nos estamos refiriendo trasciende mucho más allá del círculo de los estudios sobre el arte. El *Laocoonte* es, en Alemania, el primer gran ejemplo del método analítico de investigación en el campo de los fenómenos del espíritu. Es altamente significativo el hecho de que el propio Lessing, rodeado por un ambiente de puras deducciones sistemáticas en este terreno, tenía tan poca esperanza de encontrar simpatía para este nuevo método de investigación, que se cree obligado a disculparse en el prólogo, aunque con un tono perceptible de ironía. Para las cabezas jóvenes, apenas existe aún hoy un ejemplo más sugestivo de aplicación de este método. Es imposible elegir los casos con mayor acierto que lo hace Lessing cuando parte de la diferencia entre el Laocoonte que grita en Virgilio y el grito sofocado del mismo personaje en las artes plásticas. Y no se pueden aportar instancias contradictorias y casos coincidentes con más método que lo hace él; su celo en el análisis de los hechos es infatigable, hasta que las esclarecedoras leyes del estilo parecen quedar perfectamente asentadas. Sólo después de descubiertas

inductivamente las leyes, procede a exponer, siguiendo el método que prescriben los mejores ejemplos de la investigación de la naturaleza, una amplia teoría explicativa de la que cabe derivar deductivamente el procedimiento existente entre esta teoría y toda una serie de modalidades de procedimientos en Homero, todavía no investigadas. Del mismo modo que, en un caso incomparablemente más importante, los sucesores de Newton demostraron que su teoría de la gravitación explicaba también el flujo y el reflujo y las perturbaciones que se advierten en las órbitas de los planetas, Lessing demuestra que el método aplicado por el genio homérico puede deducirse de las leyes del estilo descubiertas por él y basadas en la naturaleza de la poesía.

El *Laocoonte* quedó interrumpido. No queremos hacer ninguna conjetura acerca de los planes del autor para la continuación de la obra. En todo caso, no puede suscitar la menor duda la posición de la *Dramaturgia* ante la teoría general de la poesía que se contiene en aquella obra genial. El drama es el punto culminante de la poesía, tal como Lessing la concibe. Ya otros antes que yo han observado que Gervinus, el extraordinario conocedor de Lessing, se equivoca cuando asigna este puesto a la epopeya. Lessing, para quien la esencia de toda poesía era la acción, veía naturalmente en la acción dramática la perfección de la poesía. Ante esta auténtica y varonil intuición quedaban relegadas, a la sombra, todas las modalidades híbridas del arte, entonces tan florecientes, que aspiraban a influir por medio de la descripción, de la filosofía o del son musical. El teatro se había convertido en el eje de nuestra literatura. Y Goethe y los suyos trataban afanosamente de llevar a todas partes la acción, hasta a la misma lírica.

4

Fue así como la *Dramaturgia* definió la verdadera posición del drama. Pero, al mismo tiempo, ahondaba mucho más en la esencia de este género literario que ningún teórico anterior. Y del mismo modo que se equivocan quienes ven en la teoría del *Laocoonte* una creación original de Lessing porque su autor recata deliberadamente su trabazón histórica, incurren en un error quienes consideran la *Dramaturgia* como una simple proyección comentada de las reglas aristotélicas por el hecho de que en ella aparezca siempre en primer plano, como un parapeto, la autoridad de Aristóteles. La *Dramaturgia* es obra de una originalidad mucho más profunda que el *Laocoonte.*

La esencia de la poesía es acción; el drama es la acción consumada y actualizada; la forma de la acción es la unidad. El drama requiere, según esto, la más rigurosa unidad de acción, pero solamente ésta; de esta ley formal del drama se derivan los límites dentro de los cuales puede operarse un cambio de tiempo y de lugar: la unidad de tiempo y de lugar son, pues, postulados secundarios de la forma dramática. La influencia de estas tesis fue enorme. En ellas palpitaba también, destructivo y constructivo a la par, ese genio de la crítica productiva, tan

peculiar de Lessing, pues las nuevas leyes venían a liberar al teatro de las falsas unidades de los franceses, al tiempo que renovaban, en medio de experimentos dramáticos exentos de forma, la gran ley formal de la unidad de acción, que Lessing mantiene firmemente en alto frente a las obras juveniles de Goethe y que más tarde, al morir el gran predecesor, el propio Goethe y Schiller habrían de defender en su justeza intangible.[2]

Sin embargo, esta ley formal sólo proclama la condición artística para que produzca efecto una acción. El efecto, sin embargo, y el grado del mismo dependerá del contenido de la acción. El grado máximo lo logra la acción trágica.

Es indudable que la mayoría de los pensadores habrían intentado desarrollar aquí un método constructivo para determinar mediante éste el efecto supremo que una acción puede producir sobre la naturaleza humana. Lessing se atiene, también en este caso, rigurosamente, a la línea de la investigación inductiva. Investiga todas las clases de efectos que la acción dramática ha producido de hecho; dispone para ello, como uno de los conocedores más eruditos de la literatura dramática, de un inmenso material. Y atribuye el efecto trágico, como el más alto que puede describir en todo el campo de la literatura dramática, por medio de una serie maravillosa de proposiciones, a determinadas cualidades de la acción dramática.

Existe una característica de las creaciones del genio dramático en general: "la rigurosa trabazón de las acciones desde el punto de vista de la causalidad". Por tanto, el mundo captado genialmente presenta una conexión cerrada de la motivación: no deja margen en ningún momento a la libertad. El genio dramático hace que esta conexión necesaria se trasluzca perfectamente. "En cada uno de los pasos que el poeta hace dar a sus personajes debemos reconocer que también nosotros lo habríamos dado, de encontrarnos en el mismo grado de pasión y en la misma situación." Esto quiere decir que el poeta no sólo debe captar verazmente la motivación en el mundo moral, sino exponerla, además, de modo que sea totalmente transparente. Dos rasgos fundamentales en el carácter de la acción hacen esto posible. Mejor dicho, se trata del mismo carácter de la acción visto en dos relaciones distintas con el espectador.

Si consideramos el efecto de la acción en la mera inteligencia del espectador, el carácter de la acción trágica será el aristotélico. "La intención de la tragedia es mucho más filosófica que la intención de la historia." Esta frase preñada de sentido se graba en el espíritu de Lessing, quien la interpreta así: "Al teatro no vamos a aprender lo que ha hecho tal o cual hombre, sino lo que todo hombre hará en ciertas y determinadas circunstancias." No es posible expresarse con mayor audacia, en este sentido. Se trata de exhibir intuitivamente, plásticamente, toda la trabazón que, partiendo de la naturaleza general del hombre, conduce a través de una serie de condiciones hasta una complicada acción concreta. La acción de la tragedia debe elevarse, por tanto, al plano de lo universal y necesario, de lo filosófico, y puede hacerlo al reflejar la ley general de las pasiones humanas

en un caso particular. Así visto el problema, se abre ante nosotros una profunda perspectiva: la tragedia no debe hacer desfilar ante nosotros pasiones sin explicación que se hallen ya ardiendo, caracteres sin explicación ya terminados. Una pasión sin los móviles a que responde es algo extraño para nosotros y no hace más que aturdirnos por sublimes que sus efectos puedan ser; un carácter sin las condiciones a que responde será siempre enigmático para nosotros, no pasará de ser un fenómeno asombroso aún en el más alto despliegue de su poder. La tragedia tiene que situarnos en el centro de las condiciones de un carácter trágico y en la génesis de su pasión. Lessing se sitúa así ante una serie de las verdades más importantes sobre la relación existente entre poesía, filosofía e historia. Y, tal vez, si reapareciese hoy con su interés de siempre por la poesía, se dedicaría a desarrollar ante todo estas verdades, por la eficacia práctica que encierran.

Pero es en su repercusión sobre las fuerzas afectivas del espectador donde el carácter de la acción trágica se manifiesta plenamente en cuanto a sus efectos. La actitud adoptada por nosotros ante los caracteres, ante sus pasiones y ante los actos en que se traducen no es nunca una mera representación, pues comprendemos únicamente lo que hacemos "pasar" en nosotros mismos. Tal es el principio fecundo de la inteligencia del universo, de la visión histórica, de la creación y comprensión dramáticas. También los efectos supremos del arte responden a las leyes naturales de nuestros afectos y no a una capacidad abstracta de ideas y representaciones.

Lessing llega a esta concepción por medio del estudio de Aristóteles. "La tragedia —dice Aristóteles— es la imitación de una acción de contenido digno e importante, no por medio del relato, sino por medio de personajes que actúan y que, a través de la compasión y del temor, logran la purificación de tales pasiones." La tragedia obra, pues, por medio de la compasión y del temor. Lessing parte de que la compasión y el temor se conciben aquí unidos entre sí por una relación psicológica interna: la compasión y el temor forman un concepto único: "este temor no es sino la compasión referida a nosotros mismos". Invoca en apoyo de ello un pasaje tomado del libro segundo de la *Retórica* de Aristóteles. "Es espantoso para nosotros —dice Aristóteles en este pasaje— todo aquello que despierta o despertaría nuestra compasión cuando ocurre o si ocurriese a otro, y digno de compasión lo que nos producirá temor si se tratase de nosotros mismos." Esta reducción del temor a la compasión no es sostenible ni filosófica ni históricamente. Pero lo esencial de la teoría de Lessing consistía en que, coincidiendo con Aristóteles, atribuía el efecto de la tragedia primordialmente a la compasión y abordaba este problema en toda su hondura. Sensibilidad para sentir con otros, alegrarse con otros y compadecerlos, el temblor que en el interior de un hombre acompaña al temblor de otros como una segunda cuerda que vibrase al unísono con la primera: este fenómeno primigenio del alma humana —pues todo intento de reducirlo a otros hechos

psicológicos sigue siendo aún hoy inseguro— es el hecho elemental sobre que descansa el arte del poeta trágico.

Partiendo de este modo de ver, tenía necesariamente que defender en la acción y en los caracteres mismos el movimiento vivo de las pasiones. Es éste otro de los puntos en que su alma grande y libre veía una verdad estética profunda, penetrando en su ley. Ya el *Laocoonte* expresa constantemente su antipatía por el estoicismo de la tragedia griega y romana. Lo estoico es contrario a lo teatral. Nuestra compasión es homogénea con el sufrimiento que exterioriza el objeto de nuestro interés; la admiración es un sentimiento frío. ¡Cómo tenían que quemar estas palabras en medio de una moral abstracta como la de aquella época, para la que toda pasión era pecado! ¡Qué sensación liberadora tenía que producir la frase de Filotas cuando dice, expresando los sentimientos vitales del propio Lessing: "¡soy un hombre y gusto de llorar y reír!"

El medio de que se sirve el poeta para provocar así los sentimientos de compasión y temor ante la entrecruzada multiformidad del mundo real, es la abstracción poética. La naturaleza, atendiendo a su infinita variedad, no puede ser espectáculo para un espíritu finito. Sin la capacidad de apartar dentro de ella y encauzar la atención a gusto de uno, no habría vida posible. La misión del arte consiste en elevarnos a este apartamiento en la región de lo bello, facilitarnos el fijar nuestra atención. El arte nos muestra su objeto o su combinación de objetos de tal modo, que nada que pueda provocar el efecto que se pretende producir quede postergado.

Resumiendo los descubrimientos estéticos de Lessing, vemos que el pensamiento fundamental creador a que responden es de una extraordinaria sencillez. Y nuestra estampa de este gran hombre se simplifica todavía más si nos fijamos en la conexión de aquel pensamiento fundamental con las obras poéticas de Lessing y en la de uno y otras con su índole espiritual. De ésta brotaba para él, frente a la poesía pictórica, musical y filosófica, frente a la oprimente y medrosa moral teológica, que rebajaba todo sentimiento, frente a un frío ideal poético, hecho virtudes del decoro, esta concepción fundamental: la *esencia de la poesía*, por oposición a las artes plásticas, *es la acción;* esta acción representa la perfección interior; y esta perfección interior o el carácter verdaderamente poético, por ser el auténticamente humano y verdadero, se manifiesta en el *movimiento libre de las grandes pasiones*.

Fue así como Lessing reformó la estética, porque su espíritu libre encontró en sí mismo, en los antiguos, en Shakespeare, una visión más amplia de posibles efectos poéticos que los que conocía su época. Una cabeza así tenía que ser, necesariamente, poeta y crítico al mismo tiempo. Y cuando rehusaba ser un genio poético, lo hacía simplemente porque tenía la sensación de que ninguna de sus obras respondía a la visión de los posibles efectos poéticos que albergaba en su gran alma. Se equivocan, sin embargo, quienes creen ver realizada esta visión suya en la tragedia de Goethe o de Schiller. Aún no se ha escrito en Alemania la

tragedia en que pueda decirse realizado su ideal.

III. EL DRAMA NUEVO DE LESSING

Lessing es el poeta de la Ilustración alemana.

La época europea del gran arte, cuyo representante en la poesía fue Shakespeare, muestra un poder irrefrenable de pasión y de fantasía. Esta época nació de condiciones que, tal como entonces se dieron, jamás volverán a repetirse. Había caducado la regulación del mundo por los órdenes medievales. Se había derrumbado el edificio imponente de los sistemas escolásticos cuyas mallas de conceptos metafísicos envolvían el cielo y la tierra. Comenzó así una de aquellas épocas en que la comprensión de la vida tiene como fuente única la vida misma. El espíritu se entregó con nuevo amor apasionado a la existencia de este mundo, aunque todavía la ciencia no la había librado del miedo del otro. El pensamiento ahondó de un modo no metafísico en los caracteres, los temperamentos, las pasiones y en el arte del vivir. Dio así a la fantasía de los poetas una base firme con la recopilación, el análisis y la comparación de los fenómenos de la naturaleza humana y le dejó el camino libre para que pudiese remontarse a las regiones de la interpretación del mundo, de la vida y del destino. En el Norte, el lenguaje de la época, incluso su prosa, se hallaba exento de reglas y poblado de imágenes.

La decadencia de este gran arte de la fantasía confluye en las primeras décadas del siglo XVII con el auge de la ciencia europea. La vida espiritual se centra en los esfuerzos científicos que hacían ver en la naturaleza un orden de fenómenos gobernado por leyes. A medida que la razón va ganando terreno y contando con métodos firmes, en el transcurso de este siglo y desde comienzos del XVIII, vemos cómo extiende sus principios a todos los campos de la realidad. Basó sus conclusiones en el concepto de un orden natural de las cosas con arreglo a leyes: partiendo de él, somete a crítica todo lo consagrado por la historia. La razón se dispone ahora a poner en práctica sus supremos ideales: la autonomía de la persona, el imperio del hombre sobre la naturaleza, la formación de estados nacionales regidos por la ley, la solidaridad y el progreso del hombre. Todos estos ideales se refieren a la realización de la soberanía del hombre. Así lo sienten las más grandes personalidades de la Ilustración, desde Locke y Leibniz. La conciencia del poder del pensamiento se identifica en ellas con su vinculación a la naturaleza de las cosas, pues sólo conociendo la realidad, de cualquier clase que ella sea, puede el hombre llegar a dominarla. La razón de Estado, la teología natural, el derecho natural, las unidades dramáticas y las reglas poéticas fijas: todo es uno y lo mismo.

De esta conformación de la vida deriva el nuevo ideal del arte dramático. Se pide que la acción sea verosímil y se base en una rígida conexión causal. Los caracteres no se ven empujados, como los de Shakespeare, por una especie de

fantasmas monstruosos, alumbrados por la pasión; en el héroe de estos dramas y estas novelas la pasión no rompe nunca el nexo firme de una voluntad puesta en relación regulada con la realidad que la rodea. Ahora, la psicología minuciosa de los caracteres, el encadenamiento perfecto de todas las partes de la acción y, con base en él, el tratamiento realista de la conexión causal en el tiempo, se sobreponen al tratamiento del tiempo y el espacio gobernado por la fantasía y ajustado solamente a sus valores estéticos. La tendencia a eliminar del cuadro poético de la vida real las partes más pobres en sentimientos tropieza con un límite: la voluntad de reflejarla en toda su realidad. La valoración poética de los caracteres desde el punto de vista de la fantasía es sustituida por un enjuiciamiento basado en las exigencias de la sociedad. Y la representación de los estados de ánimo en el drama reviste ahora una forma nueva. El eje de la poesía trágica ya no es la pasión, que anula las claras relaciones del hombre con la realidad y lo gobierna como un sueño largo, ininterrumpido y consecuente. La Ilustración ha creado las supremas expresiones de la emoción contenida que abarca toda la personalidad y tiene como meta la persona ideal y los valores ideales de la humanidad. El primer gran representante de este tipo de emoción fue Shaftesbury y esto le permitió influir de un modo tan considerable en toda la poesía del siglo XVIII. El tipo más alto de la Ilustración es, pues, el del hombre guiado por el sentimiento moral y que se halla en una conexión racional con las realidades de la vida.

Trataré de perseguir las huellas de esto que yo considero como el rasgo fundamental de la complexión moral de la Ilustración en las formas específicas que presenta en las tres grandes naciones descollantes. En los franceses como Diderot, la nueva gran emoción es una pasión entretejida en el ser natural que es el hombre. Esta pasión es el nexo que une a las almas nobles; la dicha de esta pasión se degusta en las afinidades electivas y espontáneas con las mujeres de talento, pero donde sobre todo se manifiesta el genio de la virtud es en el interés por toda la humanidad y sus progresos. Los ingleses, desde Shaftesbury, parten del sentimiento moral, y este sentimiento es para ellos el don natural de un alma sana. Es un sentimiento sereno, en acción constante, que penetra e informa toda la vida, en contraste con los efectos y pasiones particulares, que brotan de la vida de cada individuo. Las especiales condiciones sociales y políticas de Alemania imprimen ahora un carácter peculiar a la constitución moral de nuestros pensadores y poetas. Desde la religiosidad de Lutero, el rasgo fundamental más característico de la mentalidad alemana era la interioridad de la conciencia moral, algo así como el repliegue del movimiento religioso sobre sí mismo: la convicción de que el valor supremo de la vida debe buscarse en la disposición, interior y no en las obras, en la conducta. El desperdigamiento de la nación, la falta de influencia de las clases burguesas cultas sobre el gobierno, tenía que fortalecer necesariamente esta tendencia. La disciplina del Estado protestante había mantenido en vigor como base firme de la vida civil la honestidad, el sentimiento

del deber, la áspera conciencia de la responsabilidad del sujeto ante su propia conciencia; la Ilustración se limitó a desligar esta conciencia moral del hombre de las doctrinas cristianas a que estaba sujeta y que la proyectaban sobre un mundo trascendente. Con ello no hacía más que vigorizarse la áspera firmeza con que las personalidades más salientes de la Ilustración alemana afirmaban frente al mundo entero el valor autónomo de su persona. Surgió así la forma peculiar del heroísmo de estos hombres y de las figuras poéticas creadas por ellos. Frente a un mundo político en que las formas de Estado, las personas y los fines eran demasiado pequeños para erigirse en ideales cuyo servicio pudiera enorgullecer a un carácter fuerte; más aún, apartados de este mundo por un tipo de Estado cuya esencia descansaba precisamente en la rigurosa separación entre el príncipe, con su aparato de gobierno, su oficialidad y su burocracia, y el simple "ciudadano", estos hombres iban a refugiarse al mundo abstracto de los principios morales tal como determinan al individuo en su interior con independencia de toda condicionalidad histórica, eternamente igual a los demás, inquebrantable e inexorable.

Tal es la gran experiencia viva que encuentra su expresión en la poesía de la Ilustración alemana, y la más alta en el drama de Lessing. Las vivencias son la fuente de que se alimentan todas y cada una de las partes de una obra poética; pero la vivencia es supremamente creadora para el poeta porque le revela un nuevo rasgo de la vida. El acaecimiento que el poeta pinta sólo adquiere importancia cuando este rasgo aparece visible. La obra poética cobra su suprema eficacia cuando es capaz de descubrir ante quien la lee o quien la escucha ese rasgo de vida. Y cuando el poeta manifiesta algo que la sociedad de su tiempo percibe sólo a medias, de un modo oscuro o parcialmente o expresa sólo de un modo abstracto, se convierte en guía de su nación y su influencia sobre la época es inmensa. Así ocurre, en efecto, con la vivencia que Lessing expresa a partir del *Filotas* y con el influjo que irradia de su obra.

1

Federico II, Kant y Lessing son, indudablemente, las personalidades más poderosas de la Ilustración alemana. Lessing descuella, sin embargo, sobre las otras dos por la plenitud con que expone en sus obras el ideal moral de la Ilustración. Por eso nosotros sacamos de ellas la clave final para comprender a Lessing, el hombre, del mismo modo que todo lo que sabemos acerca de este hombre sirve para aclararnos en su contenido y en su estructura a *Minna, Emilia y Natán*.

Los dramas de Lessing tienen su centro en el ideal de vida de su autor. Los héroes de estos dramas, Tellheim, Odoardo, Appiani, Natán, Saladino, el caballero templario, no se mueven por una pasión particular encaminada a un objeto también particular, sino por un sentimiento moral. Y cuando este

sentimiento, que es el resorte vivo de su ser, choca con fuerzas de otra clase, surgen las grandes emociones que llenan estos dramas. En *Minna de Barnhelm* la complexión moral del héroe choca con las efusiones más dulces del amor que se agitan dentro de su alma; en *Emilia Galotti*, con la intromisión del despotismo en la vida privada; en el *Natán*, con el rigor del fanatismo religioso. El conflicto interior que se plantea en *Minna* permite una solución serena; en cambio, el conflicto externo de *Emilia* no consiente que la dignidad moral triunfe sino en la muerte, y el de *Natán* termina con el triunfo del sentimiento de humanidad sobre los afanes de dominación de la Iglesia, triunfo que la Ilustración creía tan cercano. Los héroes de estos dramas no reconocen al destino ningún poder sobre sí mismos y cada uno de ellos afirma de una forma o de otra su dignidad personal frente a sus ingerencias. Esto determina una estructura interna del drama que difiere tanto de la del drama de Shakespeare como de la del drama de Schiller.

La comedia de Lessing carece de esa osadía que da el capricho. Los suyos no son caracteres incomprensibles y hasta disparatados, personajes que, llevados por la soberanía de la pasión o de la fantasía, juegan con la vida; no hay en ellos nada de esa despreocupada utilización del azar que encontramos en los poetas del arte fantástico. ¡Cuán prosaicos nos parecen, al lado de Shakespeare o de la comedia francesa de Beaumarchais, Minna y Francisca, el Sargento o Justo! Y la gran tragedia de Lessing no encierra aquel desarrollo interiormente consecuente, y por tanto verosímil, de una gran quimera que destroza al héroe. Lo trágico reside aquí más bien en la completa discordancia entre el sentimiento moral del héroe y el mundo circundante, y en la imposibilidad consiguiente de que el heroísmo moral se afirme frente a él. Los personajes de Lessing presentan una fuerte espina dorsal y un cuño realista. El espíritu alemán habla con más fuerza en ellos que en ningún otro de nuestros poetas. Los héroes de Lessing provocan esa conmoción peculiar que despierta toda auténtica revelación de la naturaleza superior del hombre. A esto se añade una vivacidad nacida de la incesante energía del pensamiento, peculiar de los héroes de Lessing. Son personajes fosforescentes de lógica. Lessing es el maestro de nuestro diálogo dramático. Lo sorprendente, lo epigramático de este diálogo no nace de la fantasía o del pensamiento figurado, sino de una especie de arte combinatoria leibniziana, de una infatigable energía lógica que da cien vueltas a cada frase y se remonta constantemente a la razón de la razón.

Y Lessing es, sobre todo, el gran maestro de una técnica del drama que sabe construirlo sobre factores todos ellos necesarios para el nexo de la acción. Gracias a él se disciplina la obra dramática del *Sturm und Drang* con su libre sucesión de escenas. Su extraordinario talento dramático supo comprender qué fuerza de ilusión, qué intimidad del espectador con los acontecimientos de la escena da, sobre todo al drama burgués y a la comedia, la conservación del lugar y del tiempo. Así había de demostrarlo también, después de Lessing, la técnica de tantos dramas franceses modernos y la de los de Ibsen. Pero la enseñanza más

grandiosa de Lessing emana de la veracidad de su ser: la renuncia a todo lo que sean simples figuras teatrales, a todos los ardides tradicionales de la escena; una trama basada en todos y cada uno de sus puntos en la realidad de las cosas, en las relaciones de los hombres entre sí y con las condiciones que les rodean. También en esto es Lessing el maestro del drama realista moderno.

2

Lessing fue remontándose lenta y gradualmente hasta esta altura de su técnica, mediante el estudio incansable de toda literatura teatral, combinando constantemente la reflexión sobre las reglas del drama con los experimentos sobre las materias más diversas. Sus innumerables proyectos son otros tantos intentos para descubrir la relación entre la forma del drama y la materia de la vida, sustraída a toda regla. Su contacto con la escena empieza muy pronto. Las comedias de sus años mozos sólo se destacan sobre el nivel medio de la época por el movimiento coherente y vivo de la acción y la ingeniosa naturalidad del diálogo. Más tarde, con su *Miss Sara Sampson*, traslada a Alemania la comedia moderna de Diderot, la cual estaba llamada a encontrar aquí el más amplio desarrollo desde Lenz hasta Hebbel, Ludwig y los más modernos realistas. Pero Lessing no tardaría en apartarse de la conmovedora locuacidad de estas comedias burguesas. En los tiempos de la Guerra de los Siete Años sintióse atraído por grandes temas, por temas varoniles y guerreros, para los que eligió como forma la del verso yámbico de cinco pies y arrítmico, llano en su final; desde entonces, empezó a pasar a segundo plano el verso de la retórica dramática francesa, el alejandrino. Sus esfuerzos tendían entonces a lograr una tragedia apretada y concentrada, en la que la osatura y la musculatura se acusasen como en el torso de un atleta. Los fragmentos del *Cleonis* y de *Filotas* son la expresión más alta y más noble que encontró el estado de espíritu provocado por la Guerra de los Siete Años. En ellos se proclama por vez primera el sentimiento fundamental de Lessing: la independencia de la voluntad. Aunque la escena aparece llena de armas, todo el estruendo guerrero sirve sólo para que se manifieste la gran personalidad moral que se revela precisamente ante la muerte. Este sentimiento fundamental encuentra su expresión natural en la forma apretada de este drama, con la que más tarde volveremos a encontrarnos en Alfieri. Es la misma concisión que revelan las fábulas en prosa, las canciones y los epigramas de Lessing: el autor prescinde de tanta materia y emplea tantas palabras cuantas exigen, para encarnar, la energía del pensamiento o la vivencia.

Esta forma permanece como fundamental para la tragedia en el arte dramático de Lessing. En la comedia, que señala el primer grado de madurez de su dramaturgia, este rasgo fundamental del estilo de Lessing sólo se trasluce, naturalmente, entre las demás condiciones formales de este género poético. Así se halla condicionada por su evolución dramática la forma de *Minna de*

Barnhelm y la de *Emilia Galotti*.

3

Minna de Barnhelm empezó a escribirse a partir de 1763 en Breslau, donde Lessing era secretario de gobierno con Tauentzien: en el periodo de su vida más abierto al mundo. Esta obra es, desde el punto de vista dramático, la mejor de Lessing; más aún, nuestra mejor comedia. Lessing se hallaba ahora en plena posesión de todos los recursos de aquel arte realista que hasta entonces sólo había brillado como modelo en la poesía narrativa representada por la novela inglesa de costumbres. Se trataba de presentar de un modo veraz y, sin embargo, poético, los hombres y las tramas vitales que ofrecía la realidad de la época. En esta nueva poesía realista la acción debe componerse de elementos pertenecientes en su totalidad a la vida y característicos de ella, sin los consabidos confidentes y doncellas y sin los recursos convencionales de la comedia de situaciones con todos sus disfraces, confusiones y azares imposibles. Fue Lessing, con su *Minna*, quien primero resolvió el problema del drama así planteado por Fréron, Marmontel y Diderot. Los personajes y sus relaciones tienen aquí sus raíces en un determinado tipo de sociedad, en su estructura social y en sus necesidades objetivas.

Quiso el destino, por fortuna, que un trozo agitado de gran vida, el más importante a que era posible asistir en este siglo antes de la Revolución francesa, fuese profundamente vivido y estudiado por el único precisamente que era capaz de mostrarlo: nos referimos al ejército y al Estado de Federico el Grande. La comunidad a que pertenece Tellheim es la del ejército fridericiano. Un ejército al que mantiene en cohesión el concepto del honor como suprema medida de valores y móvil de conductas. Honor, bravura, rigurosa subordinación no incompatible con la solidaridad de la camaradería, hábito varonil de no estimar demasiado la vida: tales son los rasgos fundamentales de este ejército, simbolizados en el mayor Tellheim y el sargento y, con una materia más tosca, también en el asistente Justo. Sus caracteres aparecen destacados por contraste con las figuras del aventurero francés y del hostelero. Se perciben solamente las fuerzas psicológicas que mantienen en cohesión esta comunidad del ejército. La guerra misma no aparece en escena, y en esta obra no oímos el redoble de tambores ni vemos los tipos de vivanderos y espías ni las escenas de ley marcial que nos brindan las comedias militares de tiempos posteriores; ningún rasgo tendencioso y demasiado ruidoso de patriotismo prusiano turba la tranquila mirada enfilada toda ella sobre lo humano; hasta la admiración por el gran rey es sólo un eco lejano. La guerra ha pasado, han cicatrizado ya sus heridas y es precisamente ahora, vuelta ya la paz, a través de los enredos puramente humanos urdidos en una taberna entre un oficial jubilado, su sargento y un soldado, su asistente, cuando vivimos de dentro hacia afuera, sin aparato teatral,

la esencia de este ejército en sus grandiosos rasgos, los trágicos y los alegres.

Tellheim es la más hermosa figura de carácter de toda la comedia alemana. Tiene esa libre movilidad de la vida del alma que entre las circunstancias variables de la vida sorprende siempre con aspectos totalmente nuevos como sólo los revelan las creaciones de los auténticos poetas. Tan pronto se acerca a las cavilaciones melancólicas del misántropo de Molière como aparece de nuevo recio y estirado, cual corresponde a un verdadero oficial de Federico el Grande, o bondadoso y amable hasta la ternura, sin dejar de ser el mismo Tellheim, o Lessing, o Kleist. A su lado y al lado de los que le rodean aparecen desde las primeras escenas del segundo acto los personajes femeninos: Minna de Barnhelm, y a su lado Francisca; el tío no sale a escena hasta el acto final. Ya la primera charla de Minna con su servicial acompañante mientras desayunan, su queja sobre "las grandes ciudades que la aturden a una" y luego el divertido examen a que la somete el hostelero, revelan que estamos ante una señorita noble del campo. Minna se comporta con esa seguridad y ese fuerte sentimiento de confianza en sí misma que el hábito del señorío en una gran hacienda comunica a todos los miembros de la familia. Pero esto se manifiesta sobre todo en su intriga un tanto altiva y excesivamente tenaz con Tellheim. Las damas son de Sajonia, del país en que predomina una cultura espiritual, estética y social, y la alegre y amable Minna conoce al Shakespeare de Wieland y es, con su dialéctica femenina, un enemigo peligroso para el cavilador Tellheim. Hay que reconocer que la dosis de dialéctica propia que Lessing pone en el carácter de esta muchacha enamorada es un poco fuerte para sus veinte años. Sin embargo, estos rasgos aparte y caprichosos aparecen entretejidos con profundo arte en su ser fundamental, en su alegre humanidad, que va irradiando por todas partes su bondad y su gozo. "Soy feliz y me siento contenta. ¿Qué puede alegrar más al Creador que ver a una criatura alegre?" Su alegría y su audacia nacen de esa seguridad interior, firme y leal, de una auténtica muchacha alemana. Y su humanidad gozosa se eleva luego a un sentido humano consciente en la figura del tío. Su frase: "Un hombre honrado, cualquiera que sea el ropaje con que se vista, encontrará siempre el amor de la gente", recuerda las conocidas palabras del *Natán*.

Se reúnen, pues, aquí dos grandes fuerzas espirituales del Siglo de las Luces alemán: el tenso concepto del honor del ejército fridericiano y la alegre humanidad, que es el producto más hermoso de nuestra literatura de la época. Podría decirse que aquel concepto del honor coincidía con la voluntad de poder del joven Estado prusiano y que este alegre sentimiento de humanidad se identificaba con la literatura general alemana y la sociedad culta, tal como se había desarrollado independientemente del Estado. En Federico el Grande, la idea de una cultura humana universal choca irreparablemente con su voluntad prusiana de poder. Y aunque el propio Lessing estuviese totalmente penetrado de los ideales de la humanidad, también él tenía que sentirse necesariamente

arrastrado al mismo tiempo, constantemente, por el heroísmo y la conciencia de Estado de aquel gran rey. Es el mismo antagonismo que se ve cruzar por el alma de Klopstock. Hasta una época muy tardía no habrían de acertar los alemanes a reconciliar este antagonismo nacido de su historia.

La acción adquiere su verosimilitud gracias a las formas firmes de la época y de la esfera de vida representada, las cuales colocan en la relación interior de dos personas una distancia que hace comprensibles los equívocos que entre ellas se producen. El oficial lesionado en su honor que se oculta de su novia por creer que ya no es digno de ella, es buscado, se le encuentra, y cuando el amor y la dialéctica de la valerosa muchacha se estrellan contra los nobles y orgullosos principios del hombre amado, la ilusión de que su novia se halla reducida a la pobreza le devuelve a la plena conciencia y deja el camino libre a su amor. El sentimiento de humanidad triunfa en él sobre la conciencia del honor herido.

El noble curlandés, atraído por la grandeza del rey del Siglo de las Luces, había entrado a su servicio y esto hace que arda con más fuerza aún en su alma la pena de haberse expuesto a ver lesionado su honor por el servicio del rey sin la gran razón del amor por la patria. Este sentimiento cobra en el momento más fuerte de la obra una expresión conmovedora. Minna se esfuerza en convencerle con todos los recursos de su dialéctica de que el quebrantamiento del honor que fue la recompensa de su conducta humana no debe separarle de ella, y cita a Otelo de pasada, en medio de su razonamiento; entretanto, Tellheim permanece ensimismado e inmóvil, con la mirada fija: "¡Míreme, Tellheim! ¿En qué piensa usted? ¿No me escucha?" "Sí que la escucho. Pero, dígame usted, señorita, ¿cómo entró ese moro al servicio de Venecia? ¿Es que no tenía patria? ¿Por qué alquiló su brazo y su sangre a un Estado extranjero?" Este mayor prusiano percibe en plena guerra, como Kleist, la contradicción que hay entre ésta y el gran principio racionalista de la humanidad, y tampoco ha pensado en convertir el heroísmo guerrero en un oficio del tiempo de paz. También en su alma alienta la nostalgia de esta época sentimental por una serena dicha interior. Y ha experimentado, con Lessing mismo, cuán peligroso es servir a los grandes y cuán poco recompensa la coacción y la humillación que ello supone.

Sobre un carácter como éste tenía que ejercer una influencia decisiva la compasión hacia la amada. Triunfa, pues, la intriga de la brava señorita de la nobleza campesina. Tellheim siente de pronto toda la fuerza de su deber hacia su prometida y frente a él palidece la conciencia del honor lesionado. Las exigencias del respeto interior para consigo mismo pueden más en él que cuando se refiere al respeto de los demás hacia él. Queda resuelto con ello el conflicto interior. Pero como la transformación operada en Tellheim responde en realidad a una ilusión y después de la pérdida de su honor no puede aspirar ya a ninguna satisfacción completa, hace falta para que la cosa termine bien un escrito de puño y letra del rey. Algunas torturas que quedan flotando han sido censuradas de un modo fatigoso como inadecuadas al carácter de Minna.

Minna de Barnhelm es el primer modelo alemán de ese arte dramático de los profundos conflictos ideales que se manifiestan en el estado de la sociedad o en la naturaleza del hombre y que, tarde o temprano, tienen necesariamente que reñirse en el alma misma del héroe. Esta nueva técnica dramática tiene como base la interioridad de la vida alemana. Natán, Tasso y Fausto pertenecen, desde este punto de vista, a la misma familia.

La acción principal es pobre en acontecimientos externos. Es como un pequeño pedazo de oro trabajado hasta la perfección. Se desarrolla en el transcurso de un día y en un solo lugar, en la hostería, a que tan aficionados eran también los novelistas ingleses para sus escenas. Si la profundidad de este espectáculo reside en el conflicto casi trágico entre dos enamorados, su plenitud y su alegría inagotable deben buscarse en los personajes accesorios. Cada escena produce una impresión propia, fuerte, unas veces sublime, otras emocionante, otras cómica. El diálogo dramático ha influido hasta en los tiempos actuales. Innumerables destellos brillan en él. Y esta obra es también la expresión más peculiar del siglo XVIII en cuanto a su fuerza de reflexión y al ingenio brillante que en ella se despliega.

Dos comedias de valor imperecedero produjo este siglo: la *Minna* de Lessing y el *Fígaro* de Beaumarchais. En la obra francesa campean una arrogancia sin límites, desligada de las buenas costumbres, y la desenfrenada amargura política de Francia en vísperas de la revolución. Beaumarchais juega con sus personajes, su capacidad de inventiva para las situaciones y los chistes es muy superior a la de Lessing, pero ninguna de sus figuras es un ser humano real y verosímil: sus personajes desfilan por la comedia como por un loco baile de máscaras. La comedia del Siglo de las Luces alemán es, en cambio, el modelo de toda dramaturgia real, basada en las relaciones efectivas de una sociedad dada.

4

Mientras su obra provocaba constantemente el entusiasmo del público de los teatros y era seguida por un enjambre de comedias basadas en el tema del soldado, el autor se retrajo por espacio de cinco años de todo trabajo poético para la escena. Fue aquélla una época de dolorosas experiencias en cuanto a la vida pública de Alemania. El destacado escritor militar Guichard, que formaba parte del séquito del gran rey y al que éste distinguía personalmente, recomendó a Lessing para la dirección de la Biblioteca Real. Nuestro poeta podía pensar que nadie se hallaba más capacitado que él para el desempeño de este cargo. Pero para el rey, Lessing no era más que un joven que había tenido unas diferencias con Voltaire. Y como Guichard insistiese de nuevo cerca del rey en recomendar a Lessing, se produjo un animado cambio de impresiones entre él y la voluntariosa majestad. Por una extraña confusión no fue nombrado para el cargo el más grande escritor alemán de la época, sino un necio fraile benedictino. Vino luego

Homburgo y la gran decepción sufrida allí. Por último, desde 1770 lo vemos instalado en aquel rincón tranquilo de Wolfenbüttel como bibliotecario, en aquel "palacio grande, destartalado y maldito" por el que cruzaban las sombras de los príncipes güelfos de los tiempos del rococó y cuyas paredes evocaban el recuerdo de más de una aventura galante. Cuando, al cabo de algún tiempo, se fue a vivir a Brunswick buscando la sociedad de los hombres, salió a su encuentro una corte de la que también habría bastante que contar. Lessing iba completando poco a poco el espantoso cuadro de la conexión entre la vida de la corte de la época, condicionada por el despotismo, y el empequeñecimiento de los caracteres y el desgaste de los hombres. Mientras tanto, iba creciendo incesantemente en torno suyo la oposición contra la justicia de gabinete, la exuberancia de las cortes, que jugaban con el arte, y la opresión de la opinión pública.

Fue de esta atmósfera y de estas experiencias de las que nació la *Emilia Galotti* de Lessing. La primera comedia auténticamente política que se escribió en Alemania desde los tiempos de Andreas Gryphius. El centro de esta obra es el conflicto interior entre la independencia interior de la persona, que iba madurando poco a poco, y la supervivencia de un régimen de absolutismo sustraído a toda ley. Todo en esta tragedia política se deriva de esa forma de gobierno: la trama de la acción y la forma interior de los caracteres; las relaciones de los personajes entre sí, el terror vago y sombrío que va apoderándose del espectador, cada vez con más fuerza, desde la firma de la sentencia de muerte en el primer acto. En el *Ugolino* de Gerstenberg este espanto trágico se conseguía mediante recursos brutales y externos, pero aquí brota el sentimiento de una necesidad pavorosa e ineluctable. *Emilia Galotti* es la tragedia de la vida cortesana.

Entre los planes de tragedias romanas trazados por Lessing en los últimos años de la década del cincuenta había uno que encerraba en germen la idea de *Emilia Galotti*. Era una Virginia. Según el sentido de la tradición histórica, la muerte de la hija a manos de su padre era el único recurso que a éste le quedaba para salvarla de los decenviros acompañados de su cuerpo de guardia. El terrible hecho vióse transfigurado por la caída de los tiranos producida por él. Lessing situó este episodio legendario en un pequeño principado italiano y en los tiempos exuberantes de la monarquía de Luis XIV. Las figuras y la acción de la leyenda romana se traslucen como los signos de un palimpsesto a través de las imágenes del drama moderno. Pero el tema trágico hubo de transformarse, necesariamente. Desaparecieron las condiciones brutales que hacen comprensible la acción del padre romano de aquellos remotos tiempos; no era posible anudar a ella ninguna clase de efecto político: la motivación del acto sangriento se convierte, pues, en el punto central del drama y determina forzosamente todo el orden de la acción que en éste se desarrolla.

Era un plan dramático adecuadísimo para un ejemplo modelo de esa acción cerrada dentro de sí y psicológicamente determinada en todos y cada uno de sus

miembros que exigía la teoría de Lessing. Cada tesis de esta teoría encuentra ahora su aplicación en la *Emilia Galotti*. Concebida como tragedia burguesa, se prestaba especialmente a infundir al auditorio ese terror trágico que nace de la proximidad del tema a la propia vida. La trabazón de su fábula tenía tal unidad y tal fuerza, que surtía efecto como simple relato. Era un conjunto de construcción tan sencilla como la de un reloj con sus ruedas y sus pesas. Nada de esa impresión barata que se logra por medio de la sorpresa y de la tensión exterior: el auditorio sabe ya, desde la exposición magistral del primer acto o el comienzo del segundo, lo que va a ocurrir, pero las víctimas de la catástrofe siguen tanteando en la sombra, ignorantes de su destino, y es esto precisamente lo que atrae sobre ellas la mayor compasión. La misma heroína es inocentemente culpable. La acción, febrilmente impulsada, transcurre toda en un día y el lugar es en todo el primer acto un palacio del príncipe situado en la ciudad y donde se le ve rodeado de su ambiente, en el segundo acto una sala de la sencilla casa de Galotti; a partir de entonces, ya toda la acción se desarrolla, no sin ciertas dificultades y algunos trucos, en el vestíbulo del palacio de verano del príncipe, donde ahora coinciden los distintos personajes. A través de cada uno de estos rasgos se trasluce una regla del arte dramático.

La estructura de la tragedia se halla condicionada por el punto de vista desde el que el Siglo de las Luces veía a la sociedad en torno. El modo de plasmar la tragedia dependerá siempre, como es natural, de la índole psíquica de la época en que el poeta crea su obra. Ésta tiene como base el conflicto entre la corte, con su señor y sus criaturas, y las personas independientes que se desenvuelven al margen de ella y pretenden afirmar su libertad, sus costumbres y su modo propio de vivir. Lo trágico reside en el desamparo de estos súbditos carentes de derechos frente al absolutismo. La intriga va urdiéndose en torno a ellos y amenaza con estrangularlos; su impotencia se pone de manifiesto en cada escena y, con ella, la miseria del régimen político dentro del que viven. Esta forma de la tragedia social moderna ha determinado toda una serie de nuestras obras dramáticas más importantes. En *Cábala y amor* se enfrentaban el mundo de la corte y la casa burguesa, por la que se siente atraído el espíritu independiente y romántico del hijo del ministro; en el *Clavijo*, los ambiciosos, que dependen de la corte y de sus caprichos, y las almas sencillas, que sólo reciben órdenes de su propio interior.

Los personajes se supeditan a la acción. Corresponde esto a la teoría de la *Dramaturgia* según la cual "los caracteres constituyen lo fundamental en la comedia", mientras que los efectos de la tragedia brotan de la síntesis de la acción y la fuerza impresionante de las situaciones. La disposición fundamental de los caracteres se halla, pues, determinada por la necesidad de la acción. La vertiginosa celeridad con que la acción transcurre hace que cada personaje se limite estrictamente al número de palabras necesarias para llenar este rápido desarrollo. Surge así esa impresión de cosa mecánica, cavilada, tocada fríamente, de falta de vida del todo, combinada con una sensación de suprema vida mímica

de sus partes. Pero la profundidad germánica de Lessing reside precisamente en cómo, a pesar de ello, cada uno de estos caracteres vive con fuerza propia dentro del marco de la misión que la acción de la obra le asigna. Este realismo en la captación del hombre discurre a lo largo de todo el Siglo de las Luces. Se revela lo mismo en las novelas de esta época que en los dibujos de situaciones de Chodowiecki.

Los caracteres del príncipe, de Marinelli, de la madre de Galotti, de los pícaros y los criados, son sacados por Lessing de la observación genial de la vida en torno. Su Emilia es una grande y verdadera intuición. Es una criatura de ardiente temperamento meridional, de las precoces experiencias del confesonario y de los sueños que Guastala y su corte hacen brotar en un temperamento como éste; pero es al mismo tiempo una verdadera hija de su padre: recatada, impresionable, sumisa en el primer momento y, luego, resuelta y fuerte. Appiani y Odoardo reciben su soplo propio de vida del interior del poeta y de las experiencias obtenidas por éste de amigos como Kleist y Gerstenberg. Son tipos de fuerte temperamento y sentimientos vivos, pero la base firme y estable de su carácter es su honestidad. Son hombres llenos de confianza ante seres del mismo tipo que ellos y ásperamente cerrados ante el mundo. Siguiendo el plan de su acción, el poeta añade a estos rasgos, que expresan su ideal personal, otro que se desarrolla fácilmente en los temperamentos nobles obligados a vivir en la órbita de poder del despotismo. El régimen despótico ejerce sobre ellos una influencia paralizadora. No confían ni en sí mismos ni en la marcha del mundo. Se ven condenados a la pasividad, dentro de este mundo estrecho y reprobable en que tienen que vivir. Han perdido el hábito de la acción. Por eso vacilan torpemente y obran con precipitación. Se convierten en lo que este ambiente tiene necesariamente que hacer de almas nobles como las suyas.

La técnica con que Lessing hace aparecer los personajes en escena tuvo una influencia decisiva en todo el drama alemán. Influyó en los dramas juveniles de Goethe y Schiller y preparó el teatro moderno. Lessing presenta a sus personajes a plena luz, destacándose nítidamente sobre un fondo claramente iluminado. Da a cada personaje una energía temperamental propia y una fuerza mímica de expresión. Entre las palabras se ofrece margen al actor para que se exprese por medio de gestos mudos, del juego de su fisonomía y de los ademanes. La concisión estimula constantemente al espectador a descubrir lo que el personaje no dice. Lo único a que se deja poco margen es al nacimiento gradual de las pasiones y a su amplia descarga. Es cierto que la exposición presenta al príncipe, por ejemplo, a través de una serie de situaciones cambiantes y desde todos los puntos de vista, pero luego no aparece ningún momento en que se vea crecer la pasión desde abajo y, sin embargo, esto es precisamente lo que produce la ilusión de la vida real y da la pauta para medir la intensidad de los sentimientos. Los momentos culminantes del diálogo se producen allí donde la dialéctica de la pasión toma la palabra.

Los nuevos tipos creados esta vez por Lessing habían de dominar por largo tiempo el teatro. El probo y gruñón padre de familia, que habla al corazón lo mismo en traje de burgués que bajo la armadura. Orsina, la figura de mujer poderosa, que más tarde infundiría también un exótico pavor al buen público burgués bajo el manto de Lady Milford. El intrigante cortesano que como el Carlos de *Clavijo* y el ministro de *Cábala y amor* se entrega al juicio moral. El hombre noble que vive en el sentimiento de la belleza, entregado así a toda impresión y que, como Clavijo y Weislingen, repelía y encantaba al mismo tiempo. Del entronque de la concisa caracterización de Lessing con la anchura de la pasión y la penumbra de la fantasía surgiría más tarde la forma del *Götz,* del *Clavijo* y de *Cábala y amor*.

La acción misma discurre en el entrelazamiento de la intriga de la corte encaminada a poner a Emilia en manos del príncipe y los esfuerzos impotentes de las gentes honradas para impedirlo: es un ejemplo supremo de empleo poético de la ironía trágica, el hecho de que los que pretenden salvar a Emilia la pierdan o la intriga con la que se quiere entregar a Emilia al príncipe y se la entrega a la muerte. Todo empuja así hacia la catástrofe.

El úitimo eslabón que cierra la cadena que había de conducir a la catástrofe es la motivación de la acción del padre. Si queremos saber dónde estriba la necesidad de esa acción, vemos que no es en la coacción externa de la situación misma, sino en los caracteres de Odoardo y Emilia, y es precisamente en esta motivación interior donde se concentra la fuerza trágica de la obra. El ideal de vida de Lessing aparece aquí bajo un nuevo giro. El valor de nuestra existencia reside, en última instancia, en el hecho de que vivamos movidos por el sentimiento de la independencia de la persona, de su dignidad independiente de toda contingencia externa. Un poco más que se añade a esta forma de carácter en el caso de Odoardo y Emilia los convierte en figuras trágicas. En Odoardo nos encontramos con una fuerza excéntrica del sentimiento moral, como la que rebosa en Lessing y en toda la época de la Ilustración, combinada con un desamparo verdaderamente extraordinario. De aquí su aspecto de extraño para su mujer y su hija y su recelosa perplejidad frente a todo lo que le rodea, frente a todas las posibilidades que pueda ofrecer el futuro. Exaltado hasta el máximo por Orsina, se halla en un estado de fiebre que engendra figuras de delirio. La realidad se deforma en esta cabeza. Tal vez habría recurrido por sí mismo a la violencia aunque Emilia no hubiese hablado. En este estado de ánimo le encuentra su hija. Ha visto no hace mucho al príncipe y el encanto de este hombre se ha adueñado de su imaginación. ¡Pero cómo podría expresar ante su padre lo que no se atreve a decirse ni a sí misma y la empuja a la muerte! Esta alma apasionada y, sin embargo, pudorosa no se abre ahora ante él, como tampoco se abrió antes ante la madre.

Pero, aunque quisiéramos interpretar así las palabras que Emilia dirige al padre en la escena final, aún quedaría en pie bastante que no podría explicarse

satisfactoriamente. Esto se ha sentido siempre. Es incomprensible que Odoardo no apuñale al príncipe en el momento en que éste le abandona con el espantoso ruego de que sea su amigo, su jefe y su padre. Es completamente inverosímil que luego Emilia le aparte de tales pensamientos con esta artificiosa reflexión: "Esta vida es todo lo que los viciosos poseen". Y la resolución de Emilia sólo podría comprenderse si a lo largo de la obra se hubiese ido desarrollando su carácter y presentándose así la trabazón de cualidades tan contradictorias como las que determinan esa resolución. Al producirse ésta, hay una cosa por lo menos que permanece incomprensible. En este momento de la suprema decisión moral de que es capaz una persona, la decisión de sacrificar la vida para salvar la dignidad, Emilia tiene necesariamente que sentir una conciencia tal de su fuerza que no pueda temer a una seducción. En un momento en que aún está fresca la sangre, frente a un hombre del que sabe que es culpable del asesinato de su prometido y que ahora la retiene por la violencia, burlándose abiertamente de sus padres, es decir, en una situación en que, según todas las leyes de la psicología, el sentimiento de libertad de una voluntad pura tiene necesariamente que poseer el mayor vigor, una fuerza capaz de desafiar al mundo entero, resulta difícil comprender que Emilia se deje intimidar por el calor de su sangre, por el trastorno de sus sentidos. No, es el poeta el que se deja intimidar. El poeta, que está detrás de ella con sus ideas acerca de la naturaleza de las motivaciones humanas, es el que insinúa que ninguna voluntad abstracta será capaz de volver a evocar con toda su fuerza desesperada e inquebrantable este estado de ánimo heroico que vibra a través de todos los nervios, una vez que ceda a otras impresiones. Surge así ese algo que hiere nuestra sensibilidad moral por el hecho de que detrás de la máscara de una muchacha pura, inconsciente por tanto de su porvenir y heroicamente conmovida, asoma el poeta que, llevado por su conocimiento del proceso de la motivación, al que no escapan ni nuestras resoluciones más heroicas, lee en su porvenir, y su grave sabiduría —pues tal vez la sabiduría humana no pueda llegar a alcanzar nunca un conocimiento más grave e incluso más doloroso que éste— le aconseja recurrir al puñal antes de caer en manos del príncipe, es decir, tomar la firme decisión que el momento impone.

Se impone una comparación. El despotismo, en su lucha con la dignidad de la naturaleza humana, tal como ahora se concibe: he aquí el tema de la *Emilia Galotti* de Lessing y del *Guillermo Tell* de Schiller. El "límite del poder del tirano" es, para Schiller, el derecho eterno de la naturaleza, que autoriza la legítima defensa. Lessing, en cambio, sólo encuentra una salida, abierta siempre a la libre voluntad moral: la muerte. Sin embargo, entre Lessing y Schiller no existe en este punto una discrepancia tan grande como parece a primera vista. La obra *in tyrannos* que debe considerarse como precursora de *Cábala y amor* encierra un truco secreto. El puñal de Odoardo se levanta contra la hija de quien lo esgrime, no contra el tirano; pero el público se pone en pie al mismo tiempo para prestar

su brazo a Galotti, restablecer la justicia y hacer triunfar la inocencia.

IV. LA LUCHA CONTRA LA TEOLOGÍA

Un sentimiento nuevo de vida alentaba en Lessing y pugnaba por encontrar en sus obras plena expresión. La encarnación más completa y al mismo tiempo más serena de este sentimiento será siempre la poesía. Pero el público alemán de aquella época estaba tan atiborrado de concepciones teóricas de la vida basadas en sistemas científicos y doctrinas religiosas, la moral, la teología, la ilustración filosófica penetraban de tal modo en cada poro de nuestra nación, que este nuevo sentimiento de vida, si no quería conciliarse con todos los prejuicios científicos, como en Klopstock, dejándose así acorralar en la estrechez y el embotamiento, tenía por fuerza que enfrentarse con las razones científicas de la concepción del mundo que imperaba entonces. Hasta qué punto es esto cierto lo demuestra el hecho de que la más alta obra poética de Lessing, el *Natán*, surge de la madurez de los conceptos científicos. Viendo la *Minna de Barnhelm* se percibía con delicia, con la más plena satisfacción, lo que era la nueva época. Leyendo el *Natán* se la comprendía, se aprendía a ser conciudadano de ella.[3]

Del establecimiento de la forma artística de nuestra época clásica por obra de Lessing pasamos ahora al establecimiento de su contenido y, al mismo tiempo, de la primera mitad de su vida a la segunda.

1

Los conceptos morales, los ideales de vida, la concepción del mundo con que se encuentra Lessing, todo se hallaba bajo la influencia de la *teología*, de la ortodoxa o de la ilustrada. Por eso, para deslindar sus posiciones con las de la reflexión científica existente, para defender su ideal de vida y desarrollarlo libremente en medio de la avalancha de los conceptos abstractos, no tenía más que un camino, si quería que esa labor fuese concienzuda y sólida: enfrentarse con la teología en su conjunto. Sólo así podía reformar a fondo las convicciones de la burguesía y los conceptos de los eruditos, orientando así la cultura nacional. Y no se arredró ante la empresa, ni ante la inmensidad de los estudios que requería.

Su marcado interés teológico es uno de los rasgos diferenciales más acusados entre la trayectoria juvenil de Lessing y la de Goethe y Schiller. La juventud de Lessing se desarrolla en una época en que toda la cultura alemana tenía un sello teológico. También él partió de la teología y encontró en ella, como una zona situada entre la historia, la filología y la filosofía, un rasgo intermedio o de combinación grato a su espíritu. Por eso lo vemos ocupado constantemente, en este periodo, con distintos trabajos enclavados en este campo. Pero aún había

más: en aquella época, era indispensable entendérselas con la teología acerca de los problemas que son decisivos para la orientación de nuestra vida. Y Lessing lo hizo ya desde muy pronto. Él mismo dijo en una ocasión cuán pronto se está al cabo de la calle en esos estudios que afectan al problema de nuestro destino. Nos han quedado como hilos de este proceso de esclarecimiento tres escritos suyos, que ya Guhrauer ha demostrado que datan de su juventud: las *Ideas sobre los hermanos moravos, El cristianismo de la razón* y el ensayo *Sobre los orígenes de la religión revelada*. Aunque sería muy interesante poder descubrir en su sucesión cronológica la trayectoria de las ideas religiosas de Lessing, tenemos que contentarnos con registrar que nuestro poeta tan pronto investiga los misterios del cristianismo para descubrir su contenido de razón como distingue la religión universal de la razón de sus diversos aditamentos por medio de los cuales surgen de ella las religiones positivas; otras veces, se contenta con remitirse sencillamente al contenido práctico del cristianismo: aquí aprende de Leibniz, allí de la Ilustración francesa, más allá se deja llevar por un cristianismo sentimental, sin ser nunca todavía él mismo.

Es en Breslau donde empieza a estudiar a Spinoza, Leibniz y a los padres de la Iglesia, y un mundo nuevo se abre ante él. El hecho decisivo fue que, bajo el influjo de los dos grandes pensadores del siglo XVII, fue desarrollándose en él una concepción propia y positiva del mundo, completamente distinta de las ideas de la Ilustración teológica. La consecuencia inmediata de esto fue que adoptase ante el conflicto entre la ortodoxia y la Ilustración una posición completamente nueva, que llenó de asombro a sus amigos. No lo hizo movido por impulsos religiosos, sino gracias a los puntos de vista filosóficos que el estudio de Leibniz y Spinoza le sugirieron. Lessing es la primera cabeza alemana que vuelve la espalda al esquema del mundo trazado con arreglo al espíritu de la Ilustración teológica; es el primero que, dando esta vuelta, se sitúa de un modo propio y más profundo ante el cristianismo, como más tarde harían Schleiermacher, Schelling y Hegel.

Antes de este periodo en que se dedicó al estudio de Spinoza y Leibniz no hemos encontrado ningún indicio de que opusiese nuevos conceptos a la Ilustración. Y cuando este estudio le enseñó a "repetir" —según su expresión—[4] ciertas concepciones profundas del cristianismo, después de haberlas repudiado al igual que sus amigos, no fue ni mucho menos para coquetear pasajeramente con la ortodoxia, sino para abordar una comprensión permanente y profunda de las razones últimas a que responde el dogma cristiano. Por ser el primero, después de aquellos dos pensadores, que, partiendo de los más profundos móviles de la naturaleza humana, desarrolló una concepción positiva e independiente del mundo, fue también el primero que comprendió las razones del dogma cristiano, tal como se había plasmado en una inmensa conmoción de la vida afectiva de los hombres. Y si Schleiermacher, Fichte, Schelling y Hegel llevaron adelante esta nueva actitud adoptada ante el dogma cristiano, fue

precisamente porque abordaron el desarrollo de esta concepción positiva del mundo.[5]

Tal es la posición histórica de Lessing, la única que explica su actitud ante la Ilustración y la ortodoxia. Un moderno teólogo liberal no la define certeramente cuando dice que "sólo tenía un interés formal por la ortodoxia, alegrándose de este grandioso edificio de un estilo único por su sentido antiguo de la forma, pero volviéndose totalmente de espaldas a su contenido". No sé en absoluto cuál es el sentido de sus palabras cuando dice que Lessing "sólo se acomodaba a la forma de la ortodoxia". Tan acertado o desacertado sería, seguramente, afirmar lo contrario. La actitud positiva de Lessing ante la ortodoxia tiene su punto de partida en el hecho de que su propia concepción del mundo le permitía comprender las razones de doctrinas como la de los eternos castigos del infierno o la de la Trinidad. ¿Y qué es esto sino una actitud ante el contenido del cristianismo positivo? En cambio, no se me ocurre verdaderamente lo que una gran cabeza analítica como la suya había de aprender o pudo haber aprendido de la forma sistemática de la ortodoxia: en una ocasión, cuando su hermano calificaba este sistema como una trama de chapuceros, le señalaba, replicándole, la inmensa agudeza desplegada en él; pero ¿justifica esto acaso la conclusión de que su "sentido antiguo de la forma" guardase alguna relación con este conjunto de falsa metódica? Afortunadamente no. Semejante cosa no habría sido digna de una cabeza metódica tan grande como la suya.

Por tanto, Lessing comprendía, gracias a su propia concepción del mundo, las razones de los dogmas cristianos que la Ilustración rechazaba en redondo y sustituía por otras. Este sistema ilustrado de cristianismo no encerraba convicciones más importantes que la doctrina de Dios y de la inmortalidad. Además, sustituía el misterio cristiano de la Trinidad por el concepto de un ser perfectísimo más allá del mundo y que gobernaba a éste desde fuera y, en lo tocante al dogma de la inmortalidad, sustituía también la doctrina de la eternidad de los castigos, que la ortodoxia destacaba unilateralmente del cristianismo de los antiguos tiempos, con una doctrina propia sobre la armonía de todas las voluntades con la voluntad eterna. En ambos puntos, Lessing levantaba su voz solitaria frente al juicio unánime de los teólogos ilustrados. Su profunda convicción, que constituye la médula de su estudio contra Eberhard sobre los eternos castigos del infierno, aparece expresada del siguiente modo en una de sus cartas: "no me dejaré desviar de lo fundamental, a saber: de que el infierno que el señor Eberhard pretende que no sea eterno no existe y de que el que existe es eterno". Tal es, exactamente, la doctrina renovada por Herbart en su teoría sobre el estado necesario y futuro de las almas. En lo que se refiere a la doctrina sobre el ser divino, debemos consultar la posición de Lessing en el famoso § 73 de su obra sobre *La educación del género humano*, que pensadores posteriores a él consideran como lo más profundo que Lessing haya escrito. En el ensayo sobre la polémica sostenida entre Leibniz y Wissowatius se muestra muy

retraído; sin embargo, también aquí se destaca claramente que la doctrina sociniana según la cual Cristo era un ser intermedio, constituía para él una tergiversación superficial que se quedaba a medio camino tanto en filosofía como en teología, un verdadero modelo de lo que era la novísima Ilustración teológica.

La nueva posición adoptada por Lessing era, como lo es todo punto de vista propio, muy multiforme, y de sus intenciones prácticas dependía el giro que quisiera darle.

Los dos estudios citados, uno de los cuales tiene su entronque en Leibniz y trata de los castigos eternos, mientras que el otro toma por punto de partida a Wissowatius y versa sobre el tema de la Trinidad, operan desde una posición perfectamente parapetada, y que nadie podría descubrir, contra la Ilustración. El móvil de su polémica ha sido expuesto por Lessing con toda la claridad deseable. Ya hemos visto cómo se elevó hasta una concepción independiente del mundo. Contrastando la concepción del mundo de la Ilustración teológica con la suya propia, descubrió —y fue el primero en descubrirla— en la Ilustración una transacción arbitraria, insostenible ante el rigor del pensamiento, entre el sistema cristiano y la filosofía. Esta transacción lesionaba tanto los derechos del pensamiento como los del cristianismo. Si la ortodoxia era un enemigo abierto de la ciencia, aquí se deslizaba un enemigo encubierto, que intentaba sobornar la razón. Con ello no se hacía más que empeorar la situación de la ciencia, comparada con su posición ante la ortodoxia. “La ortodoxia veíase ya, a Dios gracias, casi acorralada; se había levantado entre ella y la filosofía una muralla divisoria detrás de la cual cada una de las dos podía seguir su camino sin entorpecer a la otra. ¿Y qué se hace ahora? Se derriba esta muralla y, bajo el pretexto de convertirnos en cristianos racionales, se nos convierte en los filósofos más irracionales.” “La casa de mi vecino [la ortodoxia] está amenazada de ruina. Si mi vecino se presta a ello, no tendría inconveniente en ayudarle de buena fe. Pero no se presta; lo que quiere es apoyar y apuntalar su casa con la ruina completa de la mía [de la ciencia]. Deberá abstenerse de hacerlo o me haré cargo de su casa en ruinas como de la mía propia.”

Esta primera actividad teológica de Lessing, basada en su nueva actitud ante el cristianismo, encerraba una gran verdad, que Lessing retuvo, y una omisión deliberada o involuntaria de hechos, que corrigió inmediatamente. La gran verdad era la de la necesaria separación de la teología y la filosofía. El fundamento a que responde la convicción en las verdades religiosas no es el mismo que el de las verdades filosóficas. Esta importante idea hubo de adquirirla con toda claridad ante el cristianismo racional de la Ilustración, del que decía con amargo humorismo que era tan difícil saber dónde estaba su razón como dónde estaba su cristianismo. El hecho omitido era que el sistema ortodoxo choca con la filosofía ante los problemas fundamentales de la existencia humana y de la conexión cósmica y que, por tanto, la ciencia no puede dejar nunca a este sistema que opere libremente del otro lado de la pared divisoria. Una de dos: o son ciertos

sus conceptos, o lo son los de la ciencia. La religión, el cristianismo aparecen ante el estudio profundo bajo una forma en que la ciencia se mueve libremente junto a ellos, en que ambos se completan; ambos son potencias vitales mutuamente necesarias, que se apoyan la una a la otra en la lucha contra el egoísmo del hombre carente de una educación interior, como se razona con mirada profunda y genial en *La educación del género humano;* pero la ortodoxia y la ciencia se contradicen eternamente; más aún, se libra entre ellas una lucha a vida o muerte, en la que sólo puede quedar en pie una de estas dos potencias históricas. La razón de ello está en que dan solución a los mismos problemas mediante conceptos que se excluyen entre sí directamente y en todas partes.

He dicho que Lessing pasaba por alto este hecho deliberada o involuntariamente. Pero, vista la cosa de cerca, apenas cabe duda de que ocurría lo primero. De lo que él trataba era de tener la espalda cubierta para luchar contra la Ilustración teológica. Era una astucia lícita, para no crearse dos enemigos al mismo tiempo. Astucia que se veía reforzada por su aversión apasionada contra la superficial Ilustración, la cual le llevó a considerar durante algún tiempo que ésta era un mal peor que la ortodoxia.

2

Cuánto duró este tiempo y cuándo terminó es cosa que no podemos decir. Cuando Lessing editó la gran obra de Reimarus, daba todavía a entender que su ataque iba dirigido contra los teólogos a la nueva moda. Pero ¿creía realmente que estas apariencias engañarían a la ortodoxia y le harían perder de vista el hecho de que este ataque ponía en peligro como ningún otro hasta entonces su propia existencia? Seguramente no. No obstante, cuando publicó estos fragmentos sólo pensaría en una lucha contra la ortodoxia, a lo sumo, como en una consecuencia inevitable. Lo que a él le preocupaba era otra cosa muy distinta. Este ataque, el más sutil que desde Celso se había dirigido contra toda la trama del cristianismo, ocupaba incesantemente su espíritu desde que lo había conocido. Esperaba que su publicación estimulase poderosamente la gran polémica del cristianismo. Fue, según sus solemnes afirmaciones, el deseo puro y simple de servir a la verdad lo que le movió a la publicación de esta obra. No perseguía con ello, pues no era entonces su propósito, atraer a los ortodoxos por encima de sus fronteras al terreno de la lucha. Era el gran problema, y no otra cosa, lo que le preocupaba. Pero si los defensores del dogma eclesiástico no respetaban las fronteras de la libre investigación científica, no rehusaría la lucha: estaba preparado para ella por largos años de estudios solitarios.

No era otro, en efecto, a lo que podemos ver por las noticias de sus cartas, el verdadero móvil de la edición de estos fragmentos. Si tenemos en cuenta las condiciones personales en que dio este paso, vemos que constituye el acto más hermoso y más varonil de esta gran vida. Lessing sabía que, en adelante, toda su

existencia discurriría bajo los efectos de este acto, y estaba preparado para ello. Ya antes de escribir los dos citados estudios contra la Ilustración se había formado la voluntad firme de proceder a la edición de esta obra. Al trasladarse de Homburgo a Wolfenbüttel, la llevaba consigo y estaba decidido a publicarla en Berlín, a pesar de los esfuerzos que hicieron Nicolai y Mendelsshon por disuadirle; su firme voluntad no se dejó quebrantar tampoco porque la censura berlinesa le negase la necesaria autorización; se acogió a la libertad de censura del cargo que desempeñaba para dar a la luz, por lo menos, diversos fragmentos. En 1774 se publicó el primero de ellos, muy moderado, seguido en 1777 por aquella serie en la que uno de los fragmentos trataba de la imposibilidad de una revelación en que pudiesen creer todos los hombres de un modo establecido, otro de la imposibilidad de que los libros del Antiguo Testamento hubiesen sido escritos para revelar una religión y otro sobre el carácter inverosímil de la historia de la resurrección. Quedaba abierta así la lucha en torno a la base científica de todos los fundamentos de la teología: se arrojaba el guante a todos los partidos de la teología, tal como venía profesándose hasta entonces.

Por consiguiente, a nuestro modo de ver fue la convicción de que el gran problema del cristianismo debía ventilarse en el terreno de la libre investigación lo que hizo tomar a Lessing la firme decisión de publicar, afrontando todos los riesgos, el ataque de Reimarus contra el cristianismo. Pero esta afirmación necesita ser completada. Lessing no era, precisamente, una cabeza perdida entre la masa expectante que aguardaba a ver cuál de los dos contrincantes conseguía la victoria. Y menos aún, muchísimo menos, un partidario secreto de Reimarus que retase a una lucha imaginaria contra un poder invulnerable. Existen razones muy poderosas que indican que cuando procedió a la edición de los fragmentos de Reimarus había estudiado ya muy a fondo esta obra, sobre la que llevaba ya varios años reflexionando en secreto, y se había formado ideas coherentes sobre la religión, el cristianismo, la iglesia y la ortodoxia, que ahora sirven de fondo a la polémica entablada por él. Es éste un hecho importante, pues prueba que la larga polémica con Goeze en que se vio envuelto había de resultarle gravosa, como lo declaró muchas veces: tenía en reserva cosas más serias y más importantes, y no fue culpa suya si se quedaron en la reserva. Y estamos también en condiciones de demostrar que estas ideas coherentes de Lessing eran, en realidad, antagónicas de las de Reimarus.

La obra de Reimarus no tiene nada que ver con las fundamentaciones de un cristianismo ilustrado que por aquel entonces dominaban el espíritu público y que a Lessing tanto le repelían, como verdades a medias. Se dirige pura y simplemente contra el cristianismo y su validez.

La Revelación —nos dice esta obra— no es digna de crédito. No puede concebirse que Dios haya querido transmitir a los hombres por el camino que sigue la revelación verdades de que los hombres necesitan para salvarse. Este camino es el de la transmisión de dichas verdades a unos cuantos individuos. Si

esta transmisión hubiese sido permanente, su aceptación dependería de un examen cuidadoso de los testimonios, cuyo resultado sería siempre problemático. Pero el camino seguido ha sido el de una transmisión limitada a determinados periodos. Por eso, al cabo del tiempo, incluso la mayor seguridad debía convertirse en simple verosimilitud y, dando un paso más, en simple leyenda. Por último, se llega a la conclusión de que en medio del derecho de todas las religiones posibles a obtener revelaciones dignas de crédito, el cristianismo sólo es una de tantas que, partiendo de un determinado punto, se ha extendido escasamente y en plazos muy largos. La elección de este camino, en vez del de transmitir la verdad de un modo general al corazón de todos los hombres, contradice a la bondad y sabiduría de Dios.

La segunda tesis de la obra es ésta: ni el Antiguo ni el Nuevo Testamento presentan el sello de la revelación. El Antiguo Testamento no lo presenta, pues no contiene siquiera las ideas acerca de la vida futura y las recompensas más necesarias para la virtud y la dicha del hombre. Tampoco lo presenta el Nuevo Testamento, pues un examen crítico de los Evangelios da como resultado el que Jesús de Nazareth se consideraba, dentro de los límites de la religión judaica, como el Mesías de los judíos, esperaba el advenimiento del reino mesiánico bajo su égida, entró solemnemente en Jerusalén guiado por esta esperanza, levantó públicamente bandera de lucha contra el poder oficial y perdió la vida en ella; el desamparo inicial de sus discípulos hizo nacer luego su doctrina del espíritu redentor que padeció por los hombres. El hecho de la resurrección no puede alegarse en contra de esta concepción, pues se conservan todavía vestigios de que todo esto ocurrió de un modo muy natural.

Ésta es la parte que Lessing publicó de la obra de Reimarus, que más tarde habría de ser extractada por Strauss en su totalidad. Veamos ahora cuál era la *antítesis de Lessing*, a que había llegado en largos años de solitario estudio.

Pero antes, perdónesenos una observación crítica previa. ¿Por qué nadie ha aportado, a este respecto, las bases críticas necesarias? ¿Qué sabemos de la preparación teológica de Lessing, hasta llegar a este momento? Estos estudios, en la medida que suponen un comercio serio e incesante con los padres de la Iglesia, no pueden ser situados antes del periodo de Breslau. La información, muy concienzuda, de Klose dice: “En los últimos años de su estancia en Breslau empezó a ocuparse de estudios teológicos. Trazó el proyecto para un gran estudio sobre las persecuciones y martirios de los cristianos y propuso a uno de sus amigos una lectura en común de los padres de la Iglesia.” Carlos Lessing sitúa en la misma época el estudio sobre los elpísticos y observa que no pudo haber sido concebido después de 1764, pues en él se piensa en Heumann como en una persona viva todavía; en abono de esto habla, además, la anécdota de la perplejidad que hubo de causar al buen Leuschner de la biblioteca de Breslau, contra cuya obra había escrito anteriormente. Según el testimonio anterior, deberíamos situar también en el periodo de Breslau su investigación “sobre el

modo como se propagó y difundió la religión cristiana", pues debe aparecer incluida en la fecha que Klose asigna a aquel "gran estudio". Coincide con esto el hecho de que Lessing cite su *Sófocles*, escrito en 1760, de que evocase el recuerdo de este ensayo a propósito de una materia completamente heterogénea y también la circunstancia de que utilice muy a fondo a Justino, a cuyo estudio especial hace referencia Klose. En este periodo de Breslau encontramos a Lessing haciendo amplias investigaciones sobre el primitivo cristianismo, con base en un estudio profundo de los padres de la Iglesia. El estudio sobre la propagación de la religión cristiana presenta, en realidad, la misma tendencia que aquellos famosos capítulos de Gibbon publicados más de diez años después y que pusieron en conmoción a toda Inglaterra; pretende explicar pragmáticamente la difusión de la Iglesia cristiana, privando así de su punto de apoyo fundamental a la convicción del poder sobrenatural del cristianismo. Ambos estudios se ocupan de la *disciplina arcani*, un problema muy afín al de la *regula fidei*, que se plantearía más tarde.

Todo esto sucedió antes de que Lessing conociese en Homburgo la obra de Reimarus. Esta obra lo impresionó. Desde 1770 vivía sumido en la soledad de Wolfenbüttel, entre los tesoros de aquella inmensa biblioteca, y podía, por tanto, proseguir tranquilamente los antiguos estudios para resolver las nuevas dudas, ahora mucho más profundas. Una especie de balance provisional de los resultados a que había llegado nos lo ofrecen sus *Tesis sobre la historia de la Iglesia*, extraordinariamente notables, que ninguno de los anteriores investigadores de Lessing ha sabido aprovechar. La mitad del contenido de esta obra coincide con la *Nueva hipótesis sobre los evangelistas* y la otra mitad con las famosas tesis que figuran en la *Respuesta necesaria*. A mí me parece que Lessing tenía ya delante aquellas tesis sobre su mesa de trabajo cuando se puso a bosquejar ambos estudios. En la *Nueva hipótesis* se puso a trabajar ya en diciembre de 1777; la *Respuesta necesaria* data del año siguiente. Basta, pues, con poner de relieve que las *Tesis sobre la historia de la Iglesia* son anteriores a la *Hipótesis*. Y tenemos los elementos necesarios para poder hacerlo. Su teoría revela una notable peculiaridad en la hipótesis de un Evangelio primitivo muy breve, que no era sino una interpretación de pasajes proféticos; esta hipótesis recuerda mucho ciertos puntos de vista de Reimarus, nos muestra, pues, la hipótesis lessinguiana en su fase de gestación. La composición artificiosa de la *Hipótesis*, si la comparamos con la composición histórica tan sencilla de las *Tesis*, e incluso diferencias como la de que en éstas el Evangelio más antiguo se sitúa por lo menos dieciséis años antes de la muerte de Cristo, mientras que en la *Nueva hipótesis*, basándose sin duda en la noticia histórica de la redacción de san Mateo antes de emprender su misión, se le sitúa por lo menos treinta años después, fecha que se retiene luego en un pasaje de los escritos posteriores: todo habla en apoyo del punto de vista que aquí sostenemos

Según esto, la concepción histórica fundamental de Lessing acerca del

desarrollo de los primeros siglos cristianos estaba, sobre poco más o menos, redondeada antes de que se viese obligado por algunos ataques a buscar en ella un refugio contra el luteranismo. A comienzos de 1777 aparecieron los fragmentos de Reimarus; hacia fines del mismo año está a punto de terminarse la *Nueva hipótesis;* los ataques de Schumann y Goeze no aparecieron hasta 1778; en julio del mismo año publica Lessing, por fin, el contenido de la segunda parte de las tesis en la *Respuesta necesaria* para defenderse contra la ortodoxia luterana. No estamos, pues, ni mucho menos, ante un giro polémico sofístico; Lessing tomaba también muy en serio lo que decía aquí. Era una teoría profundamente meditada, nacida de un estudio histórico imparcial, la que exponía en esta polémica, y así la trata, en efecto, en sus propias cartas.

Resumamos, pues, el resultado de nuestras observaciones: la antítesis de Lessing contra Reimarus estaba ya lista antes de que oyese la voz de ningún adversario, antes de que se produjese ningún ataque contra él, antes de que ningún grito de indignación hubiese podido intimidarle.

Esta antítesis es defensa y a la par ataque. Defensa del cristianismo y ataque contra la forma que éste revestía en el protestantismo anterior. Lessing no utiliza ningún recurso retórico cuando, en varias ocasiones, invoca con pasión el genio de Lutero en su favor contra la forma histórica del luteranismo. Busca en la verdadera entraña del espíritu protestante el nuevo fundamento del protestantismo, con tanta energía y de un modo tan franco y tan derecho, que infunde pavor a la teoría ilustrada de su tiempo.

3

Para el cristiano —dice Lessing— la fe posee una certeza tan directa, que no hay razones capaces de fortalecerla ni hay tampoco razones capaces de socavarla. "¿Qué le importan al cristiano las hipótesis, las explicaciones y las pruebas de los eruditos de la teología? Para él existe el cristianismo tal como existe y se siente feliz y dichoso en él. Al paralítico que experimenta las benéficas sacudidas de la chispa eléctrica, no le preocupa en lo más mínimo saber si tiene razón Nollet o Franklin o si no la tiene ninguno de los dos." ¿Interpretamos bien a Lessing? Es la idea forjada en el pietismo de que la evidencia de la fe se basa en la experiencia interior. Lo que ocurre es que Lessing tiene una conciencia exacta de los límites de esta evidencia. La experiencia de uno no puede nunca contradecir a la de otro; las dos coexisten libremente. En el pensamiento oculto del pietismo según el cual las convicciones que hacen felices a los otros y difieren de las nuestras acabarán revelándose necesariamente como un engaño, aunque sólo sea a la hora de la muerte, este fundamento de convicción se excede a sí mismo y se forma así en la vida de los sentimientos una arrogante arbitrariedad y subjetividad que resulta injuriosa o ridícula ante los demás estados de ánimo. Pero allí donde la experiencia interior es consciente de su evidencia, se halla en

su derecho. En este sentido, Goethe, coincidiendo en un todo con Lessing, habría de proclamar su derecho eterno en las *Confesiones de un alma noble*. "Yo puedo —según las palabras que Goethe pone en boca de la fe— estar convencido de la realidad de mi fe. ¿Por qué no ha de tener un origen divino y un objeto real, puesto que se revela tan eficaz en el terreno práctico? ¿No es también la práctica la que nos convence verdaderamente de la realidad de nuestra propia existencia?"

Es importante darse cuenta de cómo Lessing adquiere una conciencia completamente clara del poder y de los límites de esta evidencia inherente a la experiencia interior. Para él, esta evidencia quedaría en pie en el cristianismo aunque fallase toda otra clase de fundamentación: "la religión permanecería, no obstante, intangible e inconmovible en los corazones de aquellos cristianos que han alcanzado un sentimiento interior acerca de las verdades esenciales de la misma", pues cada uno de éstos "siente cómo esta doctrina cristiana aquieta su espíritu". Y caracteriza la fuerza de esta evidencia comparada con cualquiera otra fundamentación, por obra del pensamiento, al decir que esta clase de cristianos "sienten allí donde otros se contentan con pensar". Y expresa de un modo insuperable la limitación y la fuerza de este fundamento de convicción al decir que bajo su égida protectora tendría cabida un solo hombre, con tal que llevase la religión en su corazón.[6]

Salgamos ahora de este círculo de la evidencia subjetiva: ¿acaso existe otra para el cristianismo? En sus *Misceláneas sobre literatura*, dice Lessing: "Contra las muchas obras que abogan en estos últimos tiempos a favor de la religión cristiana puede alegarse que no solamente prueban muy mal lo que se proponen probar, sino que, además, son completamente opuestas al espíritu del cristianismo, cuya verdad quiere ser más sentida que reconocida. Para corroborar esto, habría que poner de manifiesto que las obras de los padres de la Iglesia escritas en pro de la religión no fueron tanto afirmaciones de la misma como simples defensas contra los paganos. Tendían a desvirtuar las razones sustentadas en contra de ella, pero no directamente a exponer razones en su favor." Volvamos, pues, a preguntarnos: ¿qué uso puede hacer la fundamentación del cristianismo de la evidencia científica, de la evidencia de pensamiento? Para la fundamentación —parece que debe ser la respuesta obligada—, ninguno; sólo para la defensa frente a los ataques científicos. Exactamente en este sentido dirá luego Lessing, con la publicación de los fragmentos de Reimarus, que el contestar con verdades de la revelación a las verdades de la razón es algo así como oponer a la matemática la quiromancia; la quiromancia y la revelación "se basan por igual en los testimonios y en principios de experiencia": su evidencia es y será eternamente distinta a la de las verdades de la razón. Y como toda la tradición escrita no bastara para suplir la verdad interior, es evidente que, aun después de esta manifestación de Lessing, el fundamento de convicción del cristianismo sigue siendo la evidencia

absolutamente subjetiva de la experiencia interior. ¿Pero, cómo? Si con ello salvamos al cristianismo, dejamos, en cambio, en la estacada a la teología, a la Iglesia, que parece necesitar un fundamento objetivo de convicción. No dudo ni por un momento que Lessing veía ya clara, por aquel entonces, la imposibilidad de llegar a una evidencia científica en cuanto a la verdad del cristianismo. Cuando deja abierta a la razón la posibilidad de alegar una prueba que pueda equivaler a una revelación, vemos dibujarse en torno a sus labios una ironía fina y bondadosa. No creemos que ni entonces, ni más adelante, llegase a ningún resultado positivo en cuanto a las condiciones de una iglesia en su época; por lo menos no encontramos huella alguna de ello ni en sus obras ni en sus cartas. Gervinus dice que si hubiese vivido más tiempo y su época hubiese tenido sentido para la comprensión de los problemas religiosos, acaso habría dado al protestantismo un nuevo giro en su aspecto constitutivo popular, pero yo, al menos, no he podido encontrar un solo pasaje en que Lessing manifieste algún interés por las condiciones de la fundación de una Iglesia en relación con su reforma de las ideas religiosas. Nada más lejos que esto del pensamiento de Lessing.

Su punto de vista se atenía, como vemos, a la línea defensiva. Su defensa iba encaminada, pura y simplemente, a salvaguardar el cristianismo personal. Tratábase de hacer frente a un ataque que negaba la posibilidad de la revelación en general, la posibilidad de que el judaísmo o el cristianismo encerrasen revelación alguna. Fue para ello para lo que Lessing concibió su hipótesis de *La educación del género humano*, hipótesis que estaba ya perfilada en su espíritu cuando procedió a la publicación de los fragmentos. El mismo Dios tiene que optar entre los caminos que dejaba abiertos el orden del mundo: y elegía el mejor, no el absolutamente bueno, un camino por el que la verdad va llegando poco a poco a todos los hombres, poco a poco ciertamente y sólo a través de una serie de etapas, pero llegando por último a todos. La idea fundamental contenida en el final de la *Educación*, no publicado todavía por aquel entonces, según el cual cada individuo tiene que recorrer necesariamente la órbita por la que el género humano llega a su perfección, representa la solución del problema donde Reimarus lo abandonó y que Lessing proclama con palabras conmovedoras: "¡Ay del género humano si en esta economía de la salvación se perdiese una sola alma! La pérdida de esta alma tendría que llenar de amargura a las demás, pensando en que cada una de ellas pudo haber sido esta alma perdida. ¿Y qué bienaventuranza sería tan superabundante, que no se empañase ante este sentimiento de amargura?" También es cierto que por el camino históricamente existente llega la revelación a todos. Las dudas que pueda suscitar la revelación en el Antiguo Testamento se despejan asimismo con el pensamiento de un plan divino de educación en que la idea de la inmortalidad ocupaba un lugar posterior. Las dudas contra la revelación del cristianismo se resuelven considerando el Nuevo Testamento como una fuente histórica, no como un todo de revelaciones,

nacido de la inspiración.

Si queremos abarcar en su totalidad la posición de Lessing, tenemos que añadir necesariamente, como complemento, lo que sigue: la verdad interior del cristianismo tiene su fundamento en la experiencia del hombre cristiano; cabe defenderla, salvarla de los ataques de la ciencia, pero sólo bajo una condición: la de que se abandone el sistema ortodoxo del protestantismo. La de que se renuncie a la fundamentación de la fe protestante por el canon como un todo de revelaciones divinas nacido de la inspiración.

Aquí reside el radicalismo de la teología lessinguiana y en este punto es donde Lessing influyó directamente en el movimiento teológico. Y, como suele ocurrir con las ideas de acción rápida, Lessing se ve secundado por un conjunto de pensadores coincidentes con él, entre los que se destacan, sobre todo, Michaelis y Semler.

A Semler le cabrá siempre el honor de haber sido el reformador de la teología protestante, al destruir con sus famosos cuatro volúmenes sobre la libre interpretación del canon, la doctrina del canon, que era el fundamento de la vieja enseñanza protestante. Quien haya ahondado en la obra de este autor se habrá sentido arrastrado por su sagacidad genial, que atisbo resultados tan importantes de la crítica más moderna.

¡Qué cuadro, el de estos hombres! Michaelis, siendo un pobre alumno pietista del orfelinato de Halle, se siente arrastrado ya por los estudios de historia y de geografía; más tarde, en la biblioteca bodleyana pasa su tiempo comparando las vocales hebraicas según el alfabeto de su padre, sin sospechar siquiera la ridícula inutilidad de este trabajo, hasta que, por último, ya en Londres, puede saciar su interés por la geografía y ponerse, con todos estos impulsos, a la altura de su *Derecho mosaico*. Semler era también un pobre teólogo pietista al que Baumgarten inició en sus inmensas búsquedas en los libros; más tarde, comiendo con Voltaire en casa del canciller Von Wolf, oye asombrado algo acerca de la distinción entre religión y teología, que ya nunca olvidará; vive en la biblioteca de Baumgarten, se forma con sus apuntes de la biblioteca de Halle y su *Historia universal;* los puntos de vista de aquellos investigadores ingleses y franceses se adueñan de su alma y se hunde con su criterio propio en el caos de las opiniones teológicas, viendo por todas partes perspectivas completas de nuevos descubrimientos; mientras vive Baumgarten, guarda reverente silencio, hasta que, por último, exterioriza sus concepciones, las cuales despiertan por vez primera en el espíritu alemán aquella corriente histórico-crítica que luego se alzará de un modo tan poderoso en todos los terrenos.

¿Cuál fue el resultado de las investigaciones de Semler? La teoría del canon concebido como una unidad, como un todo, con aquel sistema de sus afecciones, es decir, de sus propiedades divinas, es la resultante de los largos años de conflictos del protestantismo con la iglesia católica. Pero, investigada la cosa más de cerca, se ve que estos escritos del canon eran todos ellos recursos concretos

para conseguir en las limitadas comunidades cristianas una finalidad impuesta por la época. De donde se desprende, como consecuencia para la teología histórica, el problema de una investigación histórico-literaria de estos escritos, de su origen, de las intenciones de quienes los redactaron. "Estos escritos tienen un contenido tan desigual como lo eran las capacidades de la primera escuela." Hay que comprenderlos partiendo de lo local y lo temporal; el mundo moral se divide, como el físico, en distintos climas. De este modo, Semler anticipa una buena parte de la moderna concepción acerca del nacimiento de los escritos canónicos en medio de una lucha de partidos en la que el "judaísmo", como el "clima" moral en que nació el cristianismo, chocaba con las nuevas ideas de éste. Y a esto se une luego la otra consecuencia, a saber, la que iba dirigida contra la teología dogmática anterior. La Biblia ya no contiene, según él, la verdad pura y simple; para descubrir ésta es necesario desglosar lo que hay en ella de local y temporal. Cuando más tarde Bunsen habla de una traducción de la Biblia del hebreo al jefático, se inspira enteramente en el espíritu de Semler. La Biblia se halla completamente empapada de judaísmo. "Cristo no contradijo, ni mucho menos, todas las opiniones que no afectan a su fin último, del mismo modo que no pretendió legarnos una enciclopedia de todo saber verdadero."

Cuando apareció Lessing había nacido ya, pues, una mano poderosa que había acercado el hacha a la raíz. Es un hecho real que no tiene en cuenta tampoco Strauss. Aquellos axiomas inmortales de Lessing descansan enteramente sobre las investigaciones de Semler; es un error muy grande querer ver en todos ellos verdades nuevas en su época; estas verdades constituyen más bien el punto en que Lessing se apoyó para seguir marchando. Enumeraré los axiomas que no eran sino resultados del trabajo de Semler: "La Biblia contiene, evidentemente, muchas cosas que no corresponden a la religión. Es puramente hipotético considerar igualmente infalible la Biblia en estas cosas. La letra no es el espíritu, ni la Biblia es la religión. La religión existía ya antes de que existiese la Biblia. Existía el cristianismo antes de que los evangelistas y los apóstoles se pusiesen a escribir. Hubo de pasar mucho tiempo antes de que se pusiese a escribir el primero de ellos, y muchísimo antes de que se crease todo el canon". Los simples corolarios de estas tesis y la penetración epistemológica en la naturaleza de las verdades históricas pertenecen por entero a Lessing, como podemos verlo en los *Axiomas*.

Pero Lessing, para destruir íntegramente la anterior teoría del canon y abordar las nuevas investigaciones que fundaban una teología histórico-crítica, desarrolla una concepción de la tradición primitiva del cristianismo basada en el estudio de los padres de la iglesia que presenta la más grande originalidad y que tiene, al mismo tiempo, el mayor alcance. La forma más antigua de la tradición es la de la *regula fidei;* esta *regula* seguía dominando aún la fe cuando aparecieron otros testimonios, escritos, sobre el cristianismo; el más antiguo de éstos fue el Evangelio de los nazarenos, del que luego salieron nuestros tres primeros

Evangelios. Tales eran sus tesis acerca de la historia de la Iglesia.

4

Echemos ahora una ojeada a la antítesis de Lessing contra Reimarus, contra todo ataque radical, a fondo, dirigido por aquel entonces al cristianismo. La verdad del cristianismo descansa, para el cristiano, con una evidencia subjetiva pero incondicional, en su experiencia interior. La ciencia puede poner de manifiesto la nulidad de todo ataque contra el cristianismo. Siempre, claro está, bajo la condición de que a este ataque se sustraiga toda la extensión del canon, considerado como un conjunto de revelaciones divinas. Sólo cuando ya el cristianismo se había transmitido en una *regula fidei* nacieron los Evangelios, y los tres primeros nacieron, además, como refundiciones libres y, por tanto, contradictorias en muchos aspectos del Evangelio de los nazarenos. Si, por tanto, concebimos el canon de un modo histórico-crítico, podremos perfectamente defender la marcha de la revelación como una educación del género humano, en la que el judaísmo y el cristianismo representan simples etapas.

Cuando Lessing editó los fragmentos, esta antítesis contra ellos estaba ya perfilada, redactada y razonada con la más rigurosa erudición. Y es fácil comprender el interés, más aún, la impaciencia con que Lessing aguardaría los combatientes que le sacasen a la palestra.

Se presentó Goeze, un teólogo bastante prestigioso, quien en 1778 abrió el fuego contra Lessing. Intentó atraerlo, por medio de los *Axiomas*, al círculo de sus rígidas series de investigación. En vano. Se abrió una polémica mantenida a través de equívocos, de objeciones triviales que nada refutan, de ocurrencias personales ajenas al asunto debatido, polémica insoluble porque es imposible retenerla en parte alguna. No es posible tomar a mal a Lessing la impaciencia apasionada con que mantuvo esta lucha estéril. Sólo un genio como el suyo podía dotar del máximo efecto a esta lucha, tal como la planteaba el carácter de su adversario. Había estado aguardando al hombre que le diese ocasión de combatir con sus nuevos descubrimientos la teoría del sistema ortodoxo; entretanto, se volvía contra el carácter que se imprimía, ya desde los discípulos de Lutero, a la defensa de este sistema; su genio dramático creó en Goeze el representante de esta apologética y de esta polémica y, entregándose de lleno a esta creación, se puso a representar con Goeze una comedia en la que enfrentaba como dos personajes antitéticos los caracteres del antiguo sistema y de la nueva investigación. Lessing se sintió arrastrado por esta comedia y se entregó apasionadamente a ella, en las más dolorosas condiciones personales. El erudito volvía a ser absorbido por el poeta dramático; no en vano calificó estas páginas de trabajo teatral y, con un giro muy natural, concibió el propósito de cerrar esta polémica en la misma escena con *Natán el Sabio*.

Goeze había enmudecido en el mismo instante en que Lessing intentó

retenerle con una serie de tesis que fundamentaban histórico-críticamente su teoría de la tradición. Ocurrió esto a fines del año 1778, año que transcurrió en la lucha contra Goeze. Desde agosto de este año Lessing había comenzado a pensar en el *Natán*, el 1° de diciembre recibía ya su hermano el primer envío para la imprenta; en marzo de 1779, cuando trabajaba precisamente en la preparación del quinto acto, apareció la polémica de Semler contra él, que llegó a sus manos inmediatamente y le puso en un estado de tremenda excitación. En abril de 1779 vio también la luz la larga polémica de Walch, esperada por él. Para decirlo con palabras suyas: "por fin, conseguimos hacer salir también del avispero a las grandes avispas".

Apenas había terminado, pues, el *Natán* cuando Lessing, con su salud ya quebrantada y apasionadamente excitado, se lanzó a la lucha contra los teólogos mejor preparados de su tiempo, con grandes muestras de alegría, por creer que al fin la cosa iba en serio. Comenzaba, según su modo de ver, la segunda época de la lucha teológica, con adversarios dignos y por el meollo mismo. Aquí, ya al final de su vida, es el tono de sus cartas el que nos orienta y documenta.

Desde el verano de 1779 hasta el 15 de febrero de 1781, fecha en que murió, sólo publicó un pliego de continuación de *Ernst y Falk, La educación del género humano*, que estaba ya total o casi totalmente terminada antes de esta época, y dos o tres artículos sobre temas bibliotécnicos. En cambio, a comienzos de 1778, estaba ya perfilada la *Nueva hipótesis*, cuya terminacón apenas requería ya un gran esfuerzo. Y Lessing, que por lo general hablaba muy poco de sus trabajos, se refería con gran complacencia a éste: "no creo haber escrito aún en esta materia nada más concienzudo, y bien podría añadir que nada tampoco más lleno de sentido". Luego, en el verano de 1779, comenzó a elaborar las cartas sobre la *regula fidei* como la forma más antigua de la tradición formulada. La importante carta a Walch se encontró entre sus papeles póstumos casi terminada, y constituye un trabajo eminente, tanto por su agudeza como por su erudición. Toda esta labor llena de erudición y que habría de sentar época, una labor proyectada con el esfuerzo supremo del espíritu, hubo de quedarse sin terminar. No cabe duda de que Lessing, físicamente destrozado y espiritualmente deprimido, no se sentía en condiciones de dar cima a estos trabajos como le habría gustado hacerlo y de defenderlos contra los ataques que era de esperar.

Yo no conozco nada más trágico en la historia intelectual que este Lessing encerrado en la estrechez de Wolfenbüttel, solitario y sin camarada alguno en todo aquello que animaba su existencia, llevando desde hacía ya muchos años una inmensa lucha sobre sus hombros y viendo cómo la fuerza de estos hombres flaqueaba; enfermos todos los órganos de su cuerpo, las condiciones externas desastrosas, rodeado de todas partes por los recelos de las gentes que querían vivir en paz con Dios para no entrar en guerra con la autoridad. No es la tragedia de los Vanini y los Galileo, pero sí una auténtica tragedia burguesa, una tragedia alemana.

5

Volvámonos, pues, a los restos de sus trabajos sobre la tradición del cristianismo en los tiempos primitivos, no como a los despojos de su vida, sino como a un plan poderoso para cuyo término le fallaron las fuerzas.[7]

También en este punto es inevitable una noticia cronológica. Son posteriores a la primavera de 1779 y forman parte de un plan concebido por Lessing después de terminar *Natán el Sabio* los siguientes temas: "Bibliolatría", "De los traditores", "Contra Less" y "Cartas a Walch". El ensayo sobre la bibliografía contra Walch era, indudablemente, el plan primitivo. Al acumularse más tarde la materia —o por otras razones que no conocernos—, Lessing se decidió al final del año por la forma de las cartas. En ellas quería ajustar también sus cuentas a otros adversarios. Era su propósito echar por delante un estudio "sobre los traditores". En cambio, el ajuste de cuentas con Semler lo reservaba para después. A pesar de lo que sostiene un tenaz escéptico, la referencia de la nota al § 1 a Walch 189, 190, permite demostrar que el estudio "sobre los traditores" debe situarse en esta época posterior al comienzo de la polémica.

El primer resultado histórico-crítico de Lessing es el siguiente: la fe cristiana, resumiéndola en su contenido esencial, se había plasmado como *regula fidei*, como regla de fe, antes de que existiese un libro del Nuevo Testamento; más aún, esta regla de fe, considerada como "la norma que agrupa a las comunidades de fieles", es más antigua que la Iglesia misma; al aparecer luego poco a poco los escritos del Nuevo Testamento, sólo eran accesibles a la lectura de los legos mediante la autorización del presbítero que los tenía bajo su custodia y su validez se enjuiciaba a tenor de su coincidencia con la regla de la fe; pero aun después de acogidos los escritos bíblicos, ni se consideraron como base de la religión cristiana ni siquiera se los hizo valer como comentarios auténticos de la *regula fidei*. Tal era la posición de la Biblia en la tradición de la doctrina de la fe durante toda la época de los cuatro primeros siglos constituyentes. Los escritos canónicos no eran la fuente, sino simplemente los más antiguos testimonios de la doctrina de la fe. Según esto, la roca sobre la que se cimentó la iglesia de Cristo fue la *regula fidei* y no la *Escritura*, no fueron Pedro ni sus sucesores.

La conclusión que de aquí se desprende es manifiesta. Tanto la Iglesia católica como la protestante basan su dogmática en una autoridad falsa. En su estudio sobre "el empleo libre del canon", Semler rodea esta conclusión de toda una serie de distinciones aparentes; pero tampoco su obra llega a un resultado distinto. Los escritos bíblicos son, según él, escritos ocasionales que no pueden ser en modo alguno, en su totalidad, fuentes de fe para todos los círculos de la cultura (así se sostiene en el prólogo al primer volumen); su canonicidad no era sino una norma de los clérigos, según la cual debían ser empleados estos libros, y no otros, para la lectura y la enseñanza obligatoria. Por tanto, Lessing comparte con Semler la tesis de que los escritos del Nuevo Testamento no gozaban en los

primeros siglos de tal autoridad que hubiese de sacarse de ellos y fundarse en ellos la doctrina de la fe. Por otra parte, cosa que debe ser tenida en cuenta, su teoría de que esta doctrina de la fe provenía de los apóstoles y acaso del mismo Cristo bajo la forma de una regla de fe aparecía sostenida en toda concienzuda historia católica de la Iglesia; basta comparar, por ejemplo, la décima tercera disertación de Natalio Alejandro sobre los problemas del siglo I.

En las tesis de la *Respuesta necesaria* de 1778, no había, pues, nada propio de Lessing. Y hasta se le podía echar en cara el haber renovado en su alcance antiguo e insostenible una teoría refutada con razones evidentes por Basnage y otros investigadores protestantes. Allí habría podido encontrar ya la conjetura ahora reconocida de que esta fórmula de fe sólo pertenecía, al menos como fórmula plasmada, a las luchas del siglo II. Y aun más se le podría echar en cara, tal vez, el hecho de que dejaba en la penumbra, cosa extraña en él, los problemas de si esta regla de fe llegó a estar plasmada en las palabras, en qué época y qué alcance tenía por entonces.

Se le podía echar en cara. Aunque hay que reconocer también que, en su tiempo, nadie había visto aún la simple verdad en este problema. La Iglesia primitiva no se mantenía en cohesión por ninguna regla de fe, por ningún canon, por ninguna doctrina escrita, sino por un patrimonio religioso común lleno de vida, por la tradición apostólica, por la autoridad de los apóstoles y sus discípulos y luego la de los clérigos que pasaron a ocupar su lugar.

La importancia de la teoría de Lessing reside en su parte negativa y en la orientación general de la parte positiva, por decirlo así. La Iglesia de los primeros siglos no se basa en la escritura, sino en la tradición. Por eso la importancia de esta teoría sólo se puede abarcar por completo en la excelente crítica de la recopilación hecha por Walch, en aquellos pasajes en que la dogmática protestante se creía en condiciones de probar históricamente la autoridad del canon en los primeros siglos. No queremos poner a prueba la paciencia de nuestros lectores entrando a examinar la manera genial como trata Lessing los distintos pasajes. Se demuestra aquí absolutamente superior a Walch en el plano crítico-filológico y refuta totalmente, por lo menos, el empleo hecho por Walch de estos pasajes probatorios.

Pasamos ahora a examinar el segundo resultado histórico-crítico de Lessing, su *Hipótesis* sobre los Evangelios. Un crítico tan genial como él la considera como su trabajo más concienzudo, más importante de crítica histórica. Y Strauss dice también: “dos pliegos que encierran los gérmenes fecundos de todas las investigaciones posteriores sobre este tema”. Lessing fue el primero que supo utilizar el verdadero punto de partida para toda la investigación crítica de los Evangelios: la curiosa relación de los tres primeros Evangelios entre sí, consistente en que tratan la misma materia y frecuentemente con las mismas palabras, pero, en medio de las coincidencias literales, con muchas divergencias importantes e insignificantes en cuanto a la narración de los hechos y en orden

esencialmente distinto. Y llegaba a una conclusión sobre la cual vuelven constantemente todos los intentos críticos orientados en otra dirección, a saber: la de que los tres Evangelios utilizaron una sola versión primitiva de la materia por ellos tratada. Luego, establece la hipótesis, que tanto ha influido en el desarrollo de las investigaciones sobre el cristianismo primitivo y que todavía hoy sostienen algunos investigadores, según la cual aquella versión primitiva guardaba una relación próxima con el Evangelio de los hebreos existente todavía en tiempos de san Jerónimo.

En el desarrollo ulterior de esta hipótesis hay algunos aspectos problemáticos y otros que necesitan ser completados. Las hipótesis de Lessing acerca de las condiciones de partido en que se formaron los Evangelios han influido extraordinariamente en la investigación hasta Baur y su escuela, pero ya no corresponden a su estado actual y Lessing no tenía conciencia clara del juego de la tradición oral que intervino en la creación de los Evangelios ni de las condiciones históricas de la época que transformaron la tradición de las palabras de Jesús. Ni pensó tampoco su trabajo desde la necesaria diversidad de puntos de vista: la plenitud de la vida más agitada que reinaba en aquellas comunidades cristianas no fue vista por él con relieve bastante; por eso construye de un modo demasiado simple el proceso de la formación de los Evangelios. De este defecto nacieron luego errores decisivos en el desarrollo de su hipótesis. Cuando considera a san Mateo como el primer traductor de su Evangelio primitivo, convierte la noticia de Papias, sin que nada lo obligue a ello, en algo totalmente distinto de lo que dice. Cuando en el prólogo del Evangelio de san Lucas señala como fuente su Evangelio primitivo en vez de tener en cuenta las indicaciones de carácter diverso que en él se hacen, llegando incluso a ofrecer como título del mismo el de “Relato de las cosas ocurridas entre nosotros”, violenta el lenguaje, sin que nada lo obligue tampoco a hacerlo.

A pesar de todo esto, cuán genial y decisiva fue, a grandes rasgos, su posición, y cuán poco hay que reprochar a Lessing el que no haya visto ya entonces lo que había de descubrirse tanto tiempo después, lo pone de relieve mejor que nadie el primero que desarrolla su hipótesis y la incorpora al detalle de la teología erudita: Eichhorn, quien sale a la palestra por primera vez, en 1794, con su teoría del Evangelio primitivo. Eichhorn había tomado de Lessing la concepción de la formación de los Evangelios y emprende ahora la obra de construir el número necesario de refundiciones del Evangelio primitivo o protoevangelio que permita comprender las coincidencias y divergencias de los distintos Evangelios entre sí: la historia de los orígenes de los Evangelios se convierte así en una operación de cálculo y la formación misma de los Evangelios en una fabricación monótona con arreglo al mismo patrón. Puede afirmarse que la gran agudeza de Eichhorn logró poner de relieve, con este desarrollo, los errores de las hipótesis lessinguianas sobre la formación de los Evangelios. De este modo una teoría basada en la hipótesis de Lessing hubo de convertirse en el centro de toda la crítica sinóptica,

tanto por su verdadero punto metódico de partida como por su unilateralidad. Al mismo tiempo, puede afirmarse que el propio Lessing había señalado ya el camino para romper con este carácter unilateral. Su genio habría descubierto inmediatamente los defectos de su hipótesis si hubiese tenido delante los desarrollos de Eichhorn; más aún, en su obra se contienen alusiones a una tradición oral que luego pondría de relieve Herder frente a la cancillería apostólica de Eichhorn. Fue Gieseler quien, en 1818, introdujo realmente esta tradición oral en el modo de concebir la formación de los Evangelios; pero si Lessing, al investigar los pasajes referentes "al Evangelio" que Walch reivindicó erróneamente para los Evangelios existentes, no hubiese tenido tan presente su regla de la fe, habría llegado a comprender ya en este punto la importoncia que tiene la tradición oral para la formación de los Evangelios.

Aunque Lessing razonase de tal modo la crítica de los tres primeros Evangelios, comprendía al mismo tiempo la importancia del Evangelio de san Juan para el desarrollo de la Iglesia cristiana. Es cierto que el análisis crítico de este Evangelio con respecto a su origen no comenzó hasta 1820, en las *Probabilia* de Bretschneider. La influencia de los Evangelios en el desarrollo de la Iglesia, su relación interna, su diversa intención, fueron expuestos ya por Lessing en sus rasgos generales, de un modo audaz, pero absolutamente verídico.

No fueron éstas, como demuestran sus papeles póstumos, las únicas investigaciones en que profundizó Lessing. Ya su punto de vista sobre la posición decisiva de los arrianos en la historia del canon nos revela que se ocupaba de este poderoso partido de la antigüedad cristiana; a esto hay que añadir otros fragmentos, entre ellos algunos sobre la revelación de san Juan.

Todos fragmentos, investigaciones no acabadas. Nadie debe esperar que el hombre a quien la muerte vino a separar de estos trabajos tuviese una concepción científica completa del cristianismo. Lessing es el primer investigador de la religión de cuerpo entero que apareció en Alemania. Es el primero en quien se aúnan las dos condiciones requeridas para este estudio: la del investigador histórico y la del investigador filosófico. Pero no le fue dado más que comenzar esta labor. Fue como el soldado de un ejército sitiador a quien, en el momento de cavar las primeras trincheras conforme a todas las reglas del arte y con todos los recursos de la ingeniería militar, arranca de su puesto una bala pérfida.

6

Una cosa son estas investigaciones y otra cosa distinta las últimas concepciones personales a que vivía entregado el investigador mientras trabajaba.

Cuando Lessing publicó, en 1777, los fragmentos de Reimarus, abría la lucha en pro de la vigencia misma del cristianismo. Personalmente, sólo se consideraba como un vigía en esta lucha. Separaba lo que representaba la seguridad del

cristianismo en lo profundo de la conciencia, como un mundo aparte, de los problemas de la discusión y la investigación científicas. Señaló lo que debía caer ante los ataques, a saber: la vieja teoría del canon, para que este canon no arrastrase al cristianismo mismo en su caída. Y señaló un camino para salvar al cristianismo. Vinieron los adversarios y le combatieron, sin querer saber nada del cristianismo que pudiese quedar en pie después de destruir la autoridad del canon. Entonces, para sentar una base estrictamente científica, comenzó a investigar históricamente la tradición más antigua del cristianismo, y en esto le sorprendió la muerte. Por eso su concepción acerca de la verdadera esencia del cristianismo no llegó a la plena madurez de la conciencia histórica. Sólo teniendo en cuenta esto y comprendiéndolo con arreglo a las razones expuestas, podemos orientarnos en sus manifestaciones acerca de este punto.[8]

En la *Hipótesis acerca de los evangelistas*, dice Lessing hablando de san Juan: "Su Evangelio es lo único que dio verdadera consistencia a la religión cristiana; a su Evangelio, y sólo a él, se debe el que la religión cristiana viva todavía con esta consistencia a despecho de todos los ataques, como seguirá viviendo seguramente mientras haya en el mundo hombres que crean necesitar de un intermediario entre ellos y Dios, es decir, eternamente". Con estas palabras, proclama Lessing su fe en el carácter imperecedero del cristianismo, basándola en la necesidad de un mediador para todos los tiempos, como más tarde lo harán Federico Schlegel, Schleiermacher y Novalis. Esta concepción es abandonada posteriormente, sin duda alguna, en el fragmento "sobre la religión de Cristo" (1780), y en las partes correspondientes de *La educación del género humano*, terminada también en el año 1780. Aquí se parte de la diferencia entre el cristianismo considerado como doctrina de Cristo y el cristianismo considerado como una doctrina sobre Cristo; es decir, entre el cristianismo del que Cristo es el fundador y el cristianismo del que Cristo es el objeto. Según el fragmento, la doctrina de Cristo aparece expuesta con las palabras más claras y más diáfanas, pero su persona es un problema; a tono con esto y según *La educación*, esta doctrina de Cristo es el cristianismo primitivo y las doctrinas relacionadas con la dignidad especial de Cristo son una adición cuya "verdad era menos iluminadora y cuya utilidad era menos considerable", debiendo desaparecer necesariamente a la vista del nuevo Evangelio.

Resumamos ahora la concepción de Lessing acerca del cristianismo. El auténtico cristianismo es el primitivo. El contenido de este cristianismo primitivo es: "recomendar una pureza interior de corazón con vistas a otra vida". Esta adición constituye la esencia diferencial de la religión de Cristo, cuando se comparan entre sí las religiones. Por tanto, el problema con que termina el *Testamento de san Juan* de si tenemos derecho a llamar cristiano a un amor que no se basa en una doctrina cristiana de la fe no es resuelto por Lessing, ni mucho menos, en un sentido absolutamente afirmativo. Esta religión primitiva de Cristo tenía necesariamente que aparecer, sin duda, a los ojos de sus contemporáneos

como una secta puramente judía y se habría hallado expuesta al peligro de naufragar de nuevo en el diluvio de las sectas judías a no ser por la concepción del Evangelio de san Juan que hizo de la persona del fundador el objeto de la religión, entregando a Cristo, como un ser superior, una función de intermediario entre Dios y el hombre. Fue esto lo que dio al cristianismo su firmeza interior y lo convirtió en una religión independiente al lado del judaísmo. Surgió así un círculo de dogmas que luego, por oposición a la religión de Cristo, formarían la religión cristiana, la cual es definida por Lessing en la *Respuesta necesaria* como "el conjunto de las doctrinas de la fe" "contenidas en los símbolos de los primeros cuatro siglos de la Iglesia cristiana". Estas doctrinas de la fe eran la doctrina de la Trinidad, la del pecado original y la de la satisfacción del Hijo. Y es una idea profunda personalísima de Lessing la de defender la importancia histórica de esta religión cristiana —de ésta solamente, entiéndase bien— frente a la Ilustración. La suprema pureza de corazón que quiere obrar el bien por el bien mismo no surge sino por obra de la más alta ilustración. Según esto, el corazón humano, en las etapas más bajas del desarrollo de la razón, es siempre egoísta. En estas fases del desarrollo de la razón, el espíritu humano necesita, para no caer en un vacuo materialismo, de tales bloques dogmáticos que lo van formando para algo más alto. Por consiguiente, esta religión cristiana era necesaria, históricamente necesaria, para crear una época en que llegase a ser superflua.

¿Puede caber alguna duda acerca de cuál era el punto débil en la concepción lessinguiana de la esencia del cristianismo? Era el análisis histórico de lo que él designa como la "religión de Cristo", que es para él el cristianismo genuino, el único cristianismo válido. Es maravilloso cómo se enfrenta aquí con el mismo problema que ha sido tan importante en nuestro siglo para determinar el antagonismo íntimo que se manifiesta en la concepción del cristianismo, en la posición adoptada ante él. La religión de Cristo proclama un reino de los cielos, una bienaventuranza en la otra vida. También Lessing se halla convencido de la pervivencia del alma, en la medida en que cabe estar convencido de verdades no sujetas a prueba. No comparte, ni mucho menos, el punto de vista de Strauss, quien frente a esta idea observa que sólo una concepción religiosa limitada puede esperar del porvenir, para estos individuos, el cancelamiento de la imperfección a que se halla condenada irrevocablemente la existencia de muchos hombres. Pero, por otra parte, cree firmemente que una moral que tenga por móvil esta vida futura es una moral todavía imperfecta. Este gran pensamiento auténticamente religioso labora desde Spinoza y Pascal hasta Schleiermacher en todos los temperamentos morales destacados. Según esto, nuestra actitud ante la religión de Cristo será distinta según que creamos deber aceptar en la complexión interior de Cristo la pervivencia como un móvil de su conducta moral o sólo como una esperanza consoladora que le circunda como un coro de ángeles. Ante este problema, Lessing permanece mudo. Su crítica de las fuentes

no era, ni con mucho, lo suficientemente acabada para permitirle dar una respuesta indubitable a esta pregunta. ¿Lo es la nuestra? ¿Quién se atrevería a razonar rigurosamente, en este punto, una convicción científica en vez de dejar hablar sencillamente a la fe?

Esta laguna que se advierte en su concepción se deja sentir en sus consecuencias por todas partes. Pero aun así, aun sin que la investigación histórica llegase en él a resultados definitivos, se ve acuciado a confrontar la fe religiosa con sus propias convicciones definitivas. Estas convicciones, arraigadas en la hondura de su sentimiento moderno de la vida, lo empujan, cuando tratan de plasmarse libremente en permanentes, a debatirse con la teología; le habían obligado a emanciparse de la autoridad de la ortodoxia y de la otra, aún más penosa, de la teología ilustrada; ahora se trataba, por fin, de asignar al gran resultado de todas estas investigaciones y luchas el lugar que le correspondía. A partir de ahora, ya no tenemos ante nosotros al viejo disecador que trata de separar la teología de la ciencia, sino al investigador religioso que señala a estas fuerzas poderosas el lugar que deben ocupar en el universo del mundo moral. Estamos ante el punto culminante de sus investigaciones, ante el testamento de Lessing a la posteridad.

V. LA CONCEPCIÓN DEL MUNDO DE LESSING

1

El sentimiento de vida de Lessing y el carácter formado por él se presentan ante nosotros cuantas veces miramos a este rostro varonil y franco, iluminado por su sola claridad, cuantas veces penetramos en su estilo vivo, agitado por la pasión del pensamiento y sentimos con él el espíritu de independencia que viven sus héroes y que hace que sus palabras sean tan concisas y sus actos tan en guardia contra el mundo que los rodea.

Sería necesario exponer en toda su extensión las nuevas condiciones de la vida alemana que hicieron posible la aparición de semejante carácter. Pero es éste un tema del que no cabe hablar brevemente, pues antes habría que desarrollar las ideas fundamentales para tal investigación. En esto se halla el supuesto de nuestra exposición.

La forma natural de expresión de este nuevo sentimiento de vida que se manifiesta en Lessing era la poesía. Por eso hemos visto a nuestro pensador preocupado ante todo por la fundación de una poesía a fuerza de trabajo creador y de fundamentación científica; lo hemos visto descubrir el verdadero objeto de toda poesía en el hombre actuante y el ideal de la acción en la libre y agitada manifestación de las pasiones. La captación intuitiva de la vida por la poesía anticuaba las tradicionales concepciones de la moral influida por la teología. Para

que este ideal de vida obtuviese el aire libre que necesitaba para respirar, Lessing tenía que justificarlo científicamente frente a los conceptos teológicos. No bastaba con levantar una muralla entre ese ideal de vida y la teología ortodoxa. Sólo podía vivir uno de los dos, pues pretender que viviesen ambos era querer resolver el mismo problema de la vida humana mediante conceptos totalmente contradictorios. Esta lucha terminó con la destrucción del concepto fundamental de la teología protestante: la fundamentación de la doctrina sobre un canon escrito nacido de la inspiración, frente al cual se hace valer el cristianismo, su concepción histórico-crítica, que surge de las ruinas de este escolasticismo, o por lo menos comienza a hacerse valer en su eterna significación para el mundo moral. Con esto se abría ancho campo a la plasmación positiva del nuevo ideal de vida y de la concepción del mundo basada en él.

Al llegar a este punto, nuestro horizonte debe ampliarse a la totalidad del mundo moral, pues éste es el horizonte de Lessing bajo el cual se ven también, al final de su vida, las religiones, incluyendo el cristianismo. Los diálogos de *Ernst y Falk, Natán el Sabio* y *La educación del género humano* tratan su tema en relación con la gran conexión de las cosas humanas: paso preparado por el desarrollo general anterior.

Durante mucho tiempo, la cultura europea se desarrolló en una órbita cerrada; en el siglo XVIII se incorporaron a nuestro horizonte las naciones civilizadas de los otros continentes, al principio de un modo superficial y aislado, y aun es hoy el día en que se hallan en sus comienzos los efectos imprevisibles de esta ampliación de nuestro horizonte. Se advierte cómo los franceses se sintieron afectados por la idea de la diferencia total existente entre el mundo moral del Oriente y el del Occidente. Cartas chinas y persas, novelas que se desarrollan en Asia, ilustran esto con paradojas no pocas veces frívolas. El autor de las *Cartas persas*, Montesquieu, cambiando la broma por las veras, desarrolla la conexión, regida por leyes naturales, entre el suelo, el clima de un país y sus costumbres, su cultura, su organización política y su religión.

La fuerza liberadora que lleva consigo esta ampliación del horizonte se abre paso primeramente en los tres primeros diálogos masónicos entre Ernst y Falk (1778): estos diálogos se basan directamente en las ideas de Montesquieu. “De un clima completamente distinto se siguen necesidades y satisfacciones completamente diferentes, hábitos y costumbres completamente diversos, doctrinas morales completamente distintas y religiones completamente diferentes.” Y, al mismo tiempo: “a diversos estados, diversas constituciones políticas”. Como vemos, de esto ni siquiera se exceptúa al cristianismo como futura religión universal; es la religión europea, como el budismo y el mahometismo son las religiones asiáticas. No es otro el punto de vista en que se coloca el *Natán*, con su concepción del choque de las religiones desarrolladas en zonas y bajo condiciones completamente distintas. ¡Cómo abre la perspectiva de la gran conexión de la historia cultural europea el hecho de que reviva un

hallazgo de la época de la ampliación medieval del horizonte europeo a la cultura mahometana y judía, en el momento en que, en el siglo XVIII, aquel horizonte experimenta una ampliación todavía mayor, y de que este hallazgo, que al presentarse en el mar Mediterráneo escondía astutamente su sentido liberador, madure ahora en el espíritu de un alemán y lo extienda a través de todos los continentes!

Lessing parte, pues, de esta visión comparada de los diversos círculos culturales dentro del mundo moral. Toma de Montesquieu el gran descubrimiento de su desarrollo con arreglo a leyes naturales. Pero, a la par que hace esto, le preocupa su propio problema de la cultura interior. Hacia él se orientan sus conclusiones, que se remontan por encima de Montesquieu. "La sociedad civil no puede unir a los hombres sin separarlos, y no puede separarlos sin consolidar abismos entre ellos, sin levantar entre ellos murallas divisorias." "Más aún, lleva la separación en cada una de estas partes casi hasta el infinito", destacando las diferencias económicas, sociales y políticas de la sociedad. Toda sociedad civil hace esto; ni aun la más perfecta puede unir como no sea mediante separaciones. Esto plantea a los miembros de la sociedad humana una doble tarea. Son ciudadanos y miembros de comunidades religiosas y, por tanto, tienen el deber de desarrollar la constitución, el progreso social, político y religioso de su estado dentro de los límites que le son propios. En este sentido, Lessing se remite al hecho de que en la Edad Media los estamentos eran oídos en todos los negocios importantes de gobierno y le parece que debiéramos "protestar incansablemente contra los cambios injustos" que nos arrebaten estos derechos. Pero los mismos miembros de la sociedad humana se elevan luego por encima de estos límites, de estas fronteras, de estas separaciones en estamentos, naciones y religiones, para formar como hombres una comunidad más amplia.

La idea de la humanidad, que en otro tiempo hacía batir con fuertes latidos el corazón de los mejores de nuestra nación y que más tarde, ya en la vejez de Herder, va convirtiéndose cada vez más en una frase trivial, se destaca aquí como el ideal de Lessing, concebido por él antes que por nadie en esta versión enérgica y, sin embargo, conciliada con el mundo real. Es el secreto del siglo. La civilización francesa, profundamente desgarrada, hizo surgir a Rousseau, quien levantó esta idea como tajante condenación de toda la cultura existente. La cultura alemana, todavía imperfecta, pero modelada de un modo armónico y positivo por las condiciones diferentes en que surgió, la exaltó hasta convertirla en una potencia mundial conciliada con todas las formas culturales. Toda la marcha de nuestra historia imprimía al espíritu alemán un impulso de universalidad. Melanchton concibió la unidad humana en que la cultura de los pueblos clásicos se hermana con el cristianismo. Leibniz emprendió la obra de establecer la armonía de las ideas y el tenor de vida en el que las grandes potencias de la cultura humana, la Antigüedad, el cristianismo y la ciencia moderna afirman el lugar que a cada una de ellas corresponde. Con esto se

preparaba un ideal armónico y positivo de la humanidad que aprehendía en cada manifestación histórica su pepita humana.[9]

El trabajo final de la vida de Lessing se orienta ahora en dos direcciones. Da a su visión del hombre y de la vida su última y suprema expansión poética en el *Natán* y se propone esclarecer su ideal de vida en conceptos y pensar con arreglo a él la conexión del cosmos. De este modo, proclama positivamente al final de sus días, a través de estos dos modos de expresión, su concepción de la vida y del mundo.

2

Su ideal sólo lo expuso Lessing íntegra y plenamente en la forma artística del *Natán*, en este poema imperecedero que, al igual sin duda que *Ifigenia*, ningún investigador serio de la naturaleza humana puede leer sin que se le salten las lágrimas a los ojos: tan de bulto, tan real aparece en esta obra una grandeza pura de alma que nos enseña a pensar muy alto de la naturaleza humana, por encima de toda nuestra experiencia. Es Goethe quien continúa esta combinación de la poesía, del nuevo ideal de vida y de la ciencia con que Lessing imprimió a nuestra literatura su carácter propio. También las creaciones de Goethe expresan, y con mucha mayor libertad, siguiendo el sentimiento de vida de las distintas épocas de su existencia, un nuevo ideal de vida basado en el estudio riguroso de la realidad, cosa que hasta allí no había hecho ninguna poesía.

Ya *Minna de Barnhelm* y *Emilia Galotti* no podían ser comprendidas sin partir de la índole moral de la Ilustración alemana; pero en el *Natán* ésta ya no es, simplemente, la base, sino el objeto. Años grávidos de destino y preñados de pensamiento separan el estado de espíritu del autor de *Minna* y *Emilia* de aquel en que escribió el *Natán*. Lessing se había incorporado a la lucha del siglo por la ilustración religiosa. Su genio crítico y polémico, que en sus años mozos se había probado en temas de poca monta, tenía ahora relieve histórico-universal; la nación ponía sus ojos en él como en el guía del espíritu libre. A cambio de ello tenía que sufrir todo lo que la marcha del mundo impone a quienes por encima de las ordenanzas del presente y de los conceptos de la gente respetable luchan por un porvenir más verdadero. En el verano de 1778 el clero de Brunswick impuso ciertas medidas del Gran Duque que impidieron al editor de los fragmentos de Reimarus seguir publicando esta obra y que incluso pusieron grandes trabas a la continuación de su lucha religiosa. En torno a él reptaban la calumnia y la sospecha. Su salud estaba quebrantada y sufría, además, una grave penuria de dinero. No tenía ni en Wolfenbüttel ni en Brunswick un solo amigo a quien pudiese confiarse. Su propia casa era un escenario de dolor. Había disfrutado durante todo un año el bien supremo de la vida con la posesión de una mujer que reunía las más bellas cualidades del Siglo de las Luces, una firme

honradez y una gran bondad y alegría de alma; primero perdió el hijo que su mujer le había dado y luego la perdió a ella misma. “Soy demasiado orgulloso para sentirme desgraciado. Hay que hacer rechinar los dientes y dejar que la barca vaya como quieran el viento y las olas. Bastante es que no la vuelque yo mismo.” Estas líneas las escribió el 9 de agosto. Y en la noche del 10 al 11 le vino la idea de ejecutar ahora el proyecto del *Natán*, trazado con anterioridad, llevando así al terreno libre de la poesía su lucha contra la ortodoxia. En el último diálogo de Natán con el monje se expone la espantosa experiencia viva del primero, en la que su resignación y su sentimiento fundamental del amor universal por el hombre adquiere su forma última y más perfecta: tal parece como si Lessing hubiese escrito esto con la conciencia de su propio destino. Su temperamento voluntarioso se concentró, su independencia ante el mundo recibió su último obstinado apoyo, su sentimiento de solidaridad con cuantos compartían sus ideas y su lucha cobró una última y tierna intimidad. Ahora que su destino le había elevado a una altura solitaria desde la que sólo veía las líneas generales del mundo que quedaba debajo de él, acometía la empresa de expresar en su poesía el ideal del siglo. Su tema eran los hombres del porvenir, su actitud ante el destino, la nueva vida, y tal vez se refleje además, en esta obra, algo del brillo y el recuerdo de la dicha que supone la comunidad de naturalezas afines, dicha que él disfrutara con la mujer amada. Los estados de ánimo que afluyen y refluyen en él toman cuerpo en las figuras del drama, al adquirir ahora su última conformación. Había sufrido y gozado, como el rey Saladino, con la conciencia del poder de la influencia histórica; sentía, sin embargo, como su Al Hafi, la nostalgia de la libertad del desierto; le eran demasiado familiares el desprecio del mundo y la tenacidad del templario: como Natán, tuvo que superarse a sí mismo para poder seguir viviendo y actuando. En estos caracteres se vertía, pues, su vida más propia y genuina. Y en la trama de esta obra depositó toda su fe en un orden divino que, gracias a las fuerzas morales inherentes al hombre, le saca de todas las tenebrosidades de la vida y le conduce a la claridad y a la luz. Esta fe llena su poesía de una serenidad transfigurada.[10]

En el *Natán* encuentra ahora expresión todo lo que había quedado recatado detrás de su polémica teológica, y este contenido infinito tenía necesariamente que hacer saltar la forma anterior del drama.

Los poetas de la época de la fantasía rara vez presentan caracteres religiosos, filosóficos o artísticos. Cuando lo hacen, estos caviladores se convierten en figuras trágicas como el Fausto de Marlowe, el Hamlet de Shakespeare o el Mágico de Calderón o son, como Próspero, figuras solitarias y sin relación alguna con el mundo. Fue el flujo creciente de las ciencias en los siglos XVII y XVIII el que produjo poesías didácticas, novelas y dramas que proclamaban las nuevas ideas e incorporaban a la poesía a sus exponentes. Voltaire hizo esto de un modo especialmente eficaz. Este gigante de cien brazos luchaba contra las iglesias cristianas a un tiempo mismo con las armas de la filosofía, de la historia y de la

poesía, en versos satíricos, en novelas y en dramas. En dos obras que se completan mutuamente por sus títulos pone el drama al servicio de su gran tendencia. Él mismo dice de su tragedia *El fanatismo o Mahoma, el profeta*, en su dedicatoria a Federico el Grande: "Siempre he pensado que la tragedia no debe ser una simple pieza de teatro que conmueva el corazón sin mejorarlo. ¿Qué interesan al género humano los sufrimientos y los destinos de un héroe del mundo antiguo si no sirven para instruirle?" Personifica en Mahoma como un caso especialmente claro la espantosa voluntad de poder sobre los espíritus que encuentra en los fundadores de religiones: pone de relieve el fanatismo y la superstición en los seguidores del profeta; con ello se propone influir en el presente, pues el fanatismo religioso sigue separando a los miembros de una misma familia, persiguiendo a los filósofos y haciendo fracasar los esfuerzos de la filosofía. El fanatismo religioso sigue en la brecha en el mismo siglo en que Federico el Grande se esfuerza en imponer una filosofía de la humanidad. Es fácil ver la analogía de punto de vista y de misión poética que une al drama de ideas de Voltaire y al de Lessing. Pero ¡de qué modo tan distinto resuelven el problema los dos representantes de la Ilustración! El Mahoma de Voltaire es un Tartufo que ocupa una posición histórico-universal o un Ricardo III con una máscara, ostentada de mala gana, de fe religioso-moral; por eso pasa por la tragedia sembrando el miedo y el espanto; en una acción llena de traición y de sangre, derriba con ayuda del fanatismo creyente de sus seguidores al adversario de pensamiento moderado: era una tragedia en toda regla, al modo de las de Corneille. Más cerca del *Natán* de Lessing se halla otro drama de Voltaire, *Los adoradores o la tolerancia*. Tiene por tema la derrota de un sacerdocio ávido de persecuciones y la proclamación del principio de la tolerancia por el supremo poder secular. Éste concede libertad de ejercicio a un culto perseguido durante largos años, protege a sus fieles en sus derechos y en su patrimonio y obtiene a cambio de ello la obediencia sumisa de sus súbditos. Voltaire da a esta obra, lo mismo que Lessing a la suya, el nombre de "poema dramático". Pero discurre también en una acción rígida, apretada, tensa, basada en el conflicto entre el sacerdocio y una fe religiosa más templada. Como vemos, estos dramas de Voltaire son, por su tema y su intención, los más afines al *Natán*. En ellos y en la *Alzira* aparece ya también el color oriental, la figura ideal de Saladino, el tema del amor entre hermanos. Pero la incomprensión religiosa de Voltaire, de una parte, y de otra, la piadosa libertad interior de Lessing; de un lado la antigua forma dramática y de otro una forma dramática nueva separan, en estos dramas de ideas, a los dos principales representantes de la Ilustración en el siglo XVIII. Esta misma tendencia a la exposición de grandes ideas y de hombres en los que estas ideas viven se impone ya en Alemania antes de que aparezca *Natán el Sabio*. El proyecto del *Fausto* de Goethe y con mayor fuerza todavía su *Prometeo* y su *Mahoma* expresan a través de símbolos históricos y legendarios las eternas relaciones entre el hombre y el mundo invisible. La fuerza de su contenido

espiritual, y su desprendimiento de las antiguas formas dramáticas, acerca todavía más al *Natán* estos fragmentos de dramas. No llegaron por aquel entonces a imprimirse, razón por la cual no pudieron influir en Lessing, pero valen como testimonios de la fuerza y la extensión que había llegado a cobrar la tendencia hacia un drama de ideas.

Lessing intentó dramatizar, como Goethe, la leyenda de Fausto, pero renunció a este tema, que requería otro tipo de talento poético. El *Natán* es, sin embargo, la primera obra de la literatura moderna en que se presenta ante nosotros un drama de ideas más preñado de contenido.

El efecto y el valor del *Natán* residen ante todo en que comunica, a quien lo lee o ve, un contenido de ideas. La parábola de los tres anillos, que Lessing encontró en el cuento de Bocaccio, sirvió de punto de partida al plan y ocupa el lugar central de la obra. En la transformación a que Lessing somete esta leyenda, no coinciden tampoco el episodio simbólico y lo que el autor quiere decir a través de él. El padre entrega al hijo un anillo auténtico, dotado de una misteriosa fuerza divina; los otros dos anillos son imitaciones y no poseen, por tanto, aquella fuerza mágica: no se debe insistir ni en éste ni en otros puntos del proceso simbólico. Sólo se traslucen claramente en él tres tesis fundamentales. Ninguna investigación histórica puede demostrar cuál de las tres religiones universales es la verdadera. La única prueba posible es la del espíritu y la fuerza. Pero como las tres religiones universales se obstinan en su intransigencia, esta prueba no puede aportarse tampoco hoy y sólo el porvenir guarda el secreto de si llegará a aportarse algún día. Pero estas verdades no son más que el vestíbulo por el que se entra al santuario del poema. La entrada a él se abre al final de la gran escena de la parábola: Saladino y Natán se comprenden y se hacen amigos sobre el plano de la libertad del espíritu. Lo santo sólo se trasluce en la conversación de Natán con el monje. La nueva actitud de la libre personalidad ante lo invisible sólo brota de la negación completa y total de uno mismo, sin la cual no es posible el amor universal por los hombres. Es la doctrina de Spinoza. El origen de la nueva religiosidad es presentado desde otro punto de vista en los tres primeros diálogos masónicos de Lessing, que preceden directamente al *Natán*, y cuyas ideas se traslucen también en este drama. Toda religión positiva se halla condicionada por factores geográficos y culturales y es, por tanto, algo limitado; separa al mismo tiempo que une: por ende la solidaridad del género humano, el amor por la humanidad, sólo puede desarrollarse en el terreno de una humanidad libre.

Todos los personajes fundamentales del drama expresan unánimemente estas ideas centrales en que se inspira. Saladino, Natán, el caballero templario, Recha, no representan ninguna teología liberal dentro de su religión; han dejado atrás ésta y la base y el contenido esencial de su sentimiento religioso es ahora el sentido de humanidad. Su fe ético-religiosa se basa en su conciencia de la dignidad del hombre y ésta es la experiencia viva de nuestra naturaleza moral.

Dicen y repiten constantemente que el meollo del hombre es totalmente independiente de las condiciones culturales específicas que lo rodean y que éstas no son sino su envoltura. "Sé cómo piensan los hombres buenos y sé que hombres buenos los hay en todos los países." —"Pero con algunas diferencias, seguramente."— "Sí, de color, de vestido y de talla." Frase ésta de Natán cuya enérgica realización principesca parecen ser las palabras de Saladino: "¿Seguirás a mi lado? Como cristiano o como musulmán, es indiferente. Con manto blanco o con chilaba, con turbante o con tu gorro de fieltro, como quieras. Es lo mismo. Nunca he creído que los árboles deben tener todos la misma corteza". También al templario se le cae en Tierra Santa, en este palenque de toda furia piadosa, la venda de los ojos y pide que cada cual "se contente con ser un hombre". Schiller dice de Rousseau que "quería hacer de los cristianos hombres"; Lessing, animado por la misma idea, hace exclamar a Natán: "¡Ah, si pudiese encontrar entre vosotros uno solo al que le bastase con ser llamado hombre!"

El poema de Lessing es, en cuanto tiene como meta la representación de este contenido de ideas, un poema dramático y didáctico; su eficacia, como tal, fue inmensa. Construido sobre el cuento de Bocaccio, tiene como centro la escena en la que Natán cuenta a Saladino la parábola de los tres anillos. Los hilos que conducen a esta escena arrancan del primer acto expositivo, en amplia motivación, hasta el acto tercero, en el que se explaya el suceso decisivo, cuyos resultados se extienden luego a lo largo de todo el resto de la obra. El arte de Lessing para el diálogo convierte el relato del judío en una acción viva y progresiva. Surge así el modelo de las grandes escenas que forman el punto central de un drama y que son características de la estructura del *Don Carlos*, del *Wallenstein*, de *María Estuardo* y del *Guillermo Tell*.

Pero el *Natán* es algo más que un mero poema dramático y didáctico. Una obra viva de arte brota de la totalidad de la naturaleza humana: lo nuevo que se trasluce en ellas es la vivencia; al intentar captar ahora en toda su extensión la experiencia vivida que se expresa en *Natán*, no tenemos más remedio que remontarnos sobre la exposición que venimos haciendo de la relación de Lessing con la Ilustración alemana.

Lessing, tal como hemos intentado comprenderle nosotros, tenía que vivir dentro de sí más profundamente que ningún otro contemporáneo suyo lo que había de vivo y de creador de vida, de humano y de unificador de los hombres, de fuente de dicha en la Ilustración alemana. El siglo XVII unió a los grandes pensadores e investigadores por el trabajo común consagrado a la fundación del conocimiento moderno de la naturaleza. Fue aquí donde surgió la nueva conciencia de la solidaridad del género humano y de su progreso. El Siglo de las Luces se encargó luego de desarrollar las consecuencias derivadas de las nuevas ideas. El espíritu humano reconoció su soberanía frente a todas las autoridades del pasado, concibió en su propio pensamiento su actitud ante lo invisible y derivó de ella la relación de unos hombres para con otros: trabajan

conjuntamente bajo la misma ley interior en el progreso universal del género humano. Esto entrañaba un nuevo orden racional de las relaciones que unen a los hombres. Este nuevo ideal creaba, allí donde penetraba, una unión entre los espíritus libres; existía ahora, por lo menos, un lugar en el que desaparecían las diferencias externas de clase y posición social; surgió así un tipo de carácter cuya esencia residía en la realización de este ideal. En ningún sitio penetró esta Ilustración de un modo tan unitario, tan armónico y tan fuerte en todos los círculos de la sociedad como en el norte de Alemania, país protestante. En Berlín, en Homburgo, en otras grandes ciudades, los representantes de la Ilustración coincidían en las sociedades recién fundadas, en las reuniones masónicas, en las conferencias científicas, y la más alta corporación científica de Alemania, la Academia de Ciencias de Berlín, acabó siendo el centro de reunión y órgano de esta Ilustración. La burocracia gobernante aparecía aquí unida por todas partes con los sabios. Nunca la dicha humana de una amistad basada en la coincidencia de ideas, de la comprensión y la confianza mutuas, llegó a sentirse con tanta fuerza como entre estos hombres cuyo carácter se había formado de un modo racional y coincidente hasta la monotonía. Nunca existió, en parte alguna, una tal energía pedagógica encaminada a transmitir la firmeza ilustrada del carácter. He aquí la atmósfera de que surgió el *Natán*. Y los nuevos hombres que se reconocían unos a otros como los masones por este signo de identificación, su búsqueda y su encuentro de sí mismos, la dicha confiada de las uniones creadas por este medio, dicha basada en la misma conciencia de una humanidad pura: tal es el tema del *Natán*. En él cobran su expresión más perfecta la belleza, la alegría, la ternura de los vínculos de vida formados entre estos caracteres.[11]

Lessing encontró el cauce donde vaciar su suprema vivencia en las historias y leyendas en torno a Saladino. Su drama se desarrolla en Jerusalem. Aquí se habían cruzado las tres religiones universales. Y aquí se había dado también, por ello mismo, la libre elevación de grandes caracteres por encima de las fronteras de su propia confesión. La realidad histórica, la leyenda y la tendencia cooperan, pues, a hacer de los grandes príncipes que se mueven en este ambiente, de Saladino y del Stauffer Federico II, representantes de la Ilustración. De este modo, retrotrayendo el contenido de ideas de su tiempo y de su medio, con lícita audacia poética, al siglo XII, Lessing se remonta a los orígenes vivos, personales y por ello altamente dramáticos de la Ilustración religiosa. Y en el contraste entre estos espíritus libres y la fanática fe eclesiástica encuentra, además, la posibilidad de conseguir una fuerte tensión dramática. Y no deja de ser altamente curioso el modo como utiliza esta posibilidad. Le habría sido fácil llevar el conflicto hasta su punto culminante mediante la ambición de dominio espiritual del patriarca, el necio fanatismo de la buena Daja y la impetuosidad del caballero templario, haciendo luego que Saladino le diese un desenlace sorprendente y feliz. Este viraje brusco del máximo peligro a la máxima dicha habría encajado perfectamente dentro del carácter de un cuento oriental. El primer proyecto

redactado por Lessing en la primavera de 1776 denotaba, en efecto, una tensión más fuerte en los antagonismos y una concentración más intensa en la acción. Pero la ejecución del proyecto siguió luego la orientación contraria. Deliberadamente, sólo permite que sobre el panorama sereno de sus figuras flote como una sombra inocua la proyectada por el patriarca y sus intrigas. Su tema no era precisamente este conflicto, sino el proceso por medio del cual, en medio de la lucha por el poder y de los choques del fanatismo religioso, los espíritus libres van desprendiéndose de la fe de los padres, van encontrándose unos a otros, descubriendo dentro de sí mismos el mismo sentido de humanidad y sintiendo que se forma entre ellos una solidaridad espiritual, semejante a la que Lessing vivía dentro de sí y percibía en torno suyo.

Hacer que trasparezcan estos hombres libres: tal era, pues, el otro factor sobre el que Lessing construía el efecto de su drama. Su propósito no se reduce a enseñar. El público acude al teatro con el deseo secreto y misterioso de contemplar como algo extraño a él y, sin embargo, propio, su vida, los hombres en torno y los destinos que sobre ellos se ciernen. Lessing creó en las tres obras de su madurez toda una serie de tipos que siguen viviendo en la memoria de nuestra nación. Entre ellas, las de *Natán* se elevan a una región en que el hombre es captado en sus relaciones con lo invisible y en sus vínculos más altos con sus semejantes. El realismo del arte de la Ilustración da aquí a los supremos tipos de carácter de esta época claros contornos y una conexión interna aprehensible. En el *Natán*, el poeta hace que el antiguo adversario aparezca una vez más ante el público. En su polémica teológica había convertido a Goeze en una figura dramática; un paso más y lo saca a escena bajo el ropaje fácilmente discernible del patriarca. Este es Goeze, que tanto se había divertido a costa de la lógica teatral de Lessing y que ahora, convertido en un patriarca del siglo XII, amonesta al caballero templario en las tablas. Goeze, el hombre que pretendía circunscribir la razón a la zona que el arbitrio eclesiástico le señala y que moviliza contra ella a gritos, y más eficazmente aún por secretos derroteros, a todos los poderes de la autoridad. Incluso exteriormente recuerda la figura del patriarca a la del pastor. Frente a él se alzan los espíritus libres. Toda una gradación conduce desde el monje, que sólo es libre gracias a la interioridad de su fe retraída del mundo, hasta llegar a la conciencia soberana de Natán, basada en la potencia del pensamiento científico. Pero todas estas figuras se hallan modeladas desde el punto de vista de la idea central que preside el drama. Representan la marcha progresiva del espíritu hacia una libertad religiosa que se remonta por encima de toda religión positiva. Natán, Saladino, el caballero templario, Recha, no son nunca ni en parte alguna de su pensamiento y de su conducta representantes de la fe de sus mayores. El valor de su personalidad no guarda relación alguna con el valor de la religión histórica que exteriormente comparten. La forma de su carácter moral se halla condicionada, no menos que por esta religión histórica, por la raza, el clima y el régimen de vida. Y aunque estos caracteres representan

diversas fases de madurez, de esclarecimiento ilustrado de ideas, cada una de las formas de carácter que representaban tiene su valor propio y ninguna un valor mayor que cualquiera otra: la individualidad no admite, como tal, comparación. El sentido de la realidad con que Lessing presenta a estos hombres revela en cada uno de ellos sus lados fuertes inseparablemente unidos a sus limitaciones.

El carácter real de Saladino se manifiesta en una voluntad de poder guiada por la razón de Estado, que manda fríamente al cadalso a los templarios prisioneros y desprecia a la oprimida y pacífica raza judía. Rinde su tributo al despotismo oriental cuando estruja a los súbditos para enriquecer a los mendigos. Pero detrás de esta actitud principesca ha aprendido también en una larga experiencia a descubrir y valorar detrás de todas las envolturas de los credos religiosos al mismo hombre y Natán le pone en claro, con sus reflexiones, aquello de lo que su espíritu sencillo, fuerte y heroico, está desde hace mucho tiempo convencido. El sabio Natán no se limita a dar su nombre al drama, sino que personifica también la virtud de esclarecer, de educar y de agrupar, que es la fuerza que lleva a la meta de la acción dramática. Esto iba implícito ya en la parábola de los tres anillos que se cuenta en la obra. Es posible que en ello se manifieste también una tendencia de Lessing, inspirada por la situación en que entonces se hallaban los judíos. Pero lo fundamental es que Natán, por manifestarse en él la disposición religiosa de su pueblo —doblemente eficaz bajo la presión exterior y limitada a la simple existencia privada—, se presta especialmente para hacer comprensible el proceso de la abnegación total que conduce al amor universal por el hombre, a la par que hace comprensible, también, la incesante abstracción que analiza mentalmente la vivencia y se eleva a la soberanía de la razón. Pero Natán representa también la claridad de conciencia, que no quiere dejar nada oscuro ni dentro de sí ni en otros y para la que todo es pensamiento tanteador e infatigable, con la monotonía de un carácter tras el que no se esconde ninguna fuerza ingenua; la madre de todo lo grande es precisamente la pasión. Su sabiduría se retrae al mundo de los efectos universales y significativos. Es la sabiduría de Spinoza. El templario, esta magnífica figura juvenil de la más intensa fuerza dramática, se halla asimismo más allá de toda religión positiva. Pero no ha llegado a esta situación a través de un proceso religioso-intelectual como Natán, ni en virtud de una gran perspectiva sobre el mundo, como Saladino; su sentido obstinado e implacable de la verdad, sumido en esta mescolanza de credos y de razas, le ha enseñado a despreciar el derecho de todos los creyentes a poseer una religión verdadera, a pensar mal de la multitud y, sin embargo, a reconocer plenamente el valor humano allí donde lo encuentra. Pero —y en esto reside su limitación— su fuerza para enfrentarse con el mundo con pleno amor y odio, movido por un sentimiento de orgullosa seguridad, no ha aprendido todavía a someterse a la razón: vive ante nuestros ojos la transformación que le lleva a través del dolor y la resignación y le hace alcanzar la madurez. Su hermana Recha, nacida del

mismo linaje de los Stauffer y de la más noble familia de príncipes mahometanos, manifiesta la misma impetuosidad, se entrega con la misma fuerza a las efusiones pasionales de su espíritu: pero tiene la dicha de alcanzar la libertad del espíritu sin lucha interior, por medio de la educación del sabio.

Veamos ahora cuál es la acción por medio de la cual se unen entre sí estos espíritus libres. La acción descansa en el factor ya expuesto que imprime su sello más peculiar al drama de Lessing. Este factor ensancha el alma por medio de las grandes verdades; la eleva mediante la contemplación de caracteres libres que obran el bien sin necesidad de recurrir a los móviles de ningún credo religioso positivo: su efecto último y más alto reside, sin embargo, en la emoción que provoca la unión de estos seres humanos en una nueva comunidad. No es la pasión la que los une. Ésta empieza imponiéndose, indudablemente, en las relaciones entre el templario y Recha, aprieta el nudo del drama, pero por último se desata en el sentimiento fuerte y sereno de una solidaridad fraternal. Reinan aquí los estados universales de espíritu que brotan de las relaciones supremas con el mundo invisible, de los vínculos de quienes viven juntos en esta región. Hilos muy tenues y muy finos se entretejen entre estos personajes: son los hilos de temperamentos afines que se descubren, entre los que nace una amistad y se establece la dicha más pura. La comunidad que nace de aquí es una comunidad interior, independiente de la nación, el credo, la posición social y la actuación en el mundo. Todos nosotros nos sentimos unidos a otros por medio de los fines que perseguimos en la vida en un nexo de actos y destinos que constituye el mundo exterior. En él vencemos o sucumbimos, padecemos o triunfamos. De él forman parte también, a primera vista, los personajes del drama: viven entregados a los negocios del Estado, a la guerra, al comercio, a sus deberes piadosos. Pero más allá de esta trama exterior de vida padecen y gozan otra vida independiente de este destino exterior. Y es ésta la que, en última instancia, en un mundo puramente interior, los hace esclavos o libres, miserables o dichosos. Ya se retire el hombre del mundo, como el monje y Al Hafi, o tenga un limitado destino reservado en él, como Natán, o un papel de rey, como Saladino, a todos ellos es común, según Lessing, el don de desarrollarse hasta alcanzar la humanidad más completa. Y esto es lo que los une entre sí. Por eso el poema, coincidiendo con lo que es el rasgo más peculiar y más alto de la Ilustración alemana, nos cuenta cómo de la humanidad libre nace una comunidad, una conciencia, la decisión de marchar juntos hacia una sociedad mejor, una confianza segura, una tranquilidad de espíritu, un gran goce de vida, una gran serenidad.

Lessing proclama aquí uno de los rasgos supremos de la vida, un rasgo que hasta entonces no había encontrado jamás expresión en el drama. El acuerdo con los que piensan y sienten igual que nosotros acompaña nuestra vida como una armonía invisible: ni la ausencia ni la muerte pueden destruirla. Sonidos de diferente altura y profundidad, fuerza y suavidad, se suman en ella, y esa

armonía resuena siempre en torno a nosotros.

Como la religión racional en la que se basan, según Lessing, estas relaciones descansa en el pensamiento, es éste también el que acerca a las personas, preguntándose, contestándose, buscando dialécticamente la inteligencia mutua, y de él brota el sentimiento contenido del acuerdo y de la amistad. Estos procesos se articulan en una acción que expresa del modo más profundo mediante un símbolo exterior la comunidad lograda entre los espíritus libres. No es el afecto, que salva el abismo del nacimiento, de la sangre y hasta de la confesión religiosa, lo que tiende en el transcurso de la acción un nexo entre el judaísmo y el cristianismo; afines por su sangre son más bien las naciones, lo son las grandes religiones entre las que se divide la Tierra. Enfrentándose como extrañas y hasta como enemigas, descubren que forman parte de una sola familia. Tal es el gran secreto que expresa simbólicamente el final del drama. Todas las ideas religiosas han brotado del mismo tronco, han nacido de la unidad de la primera fe; todas ellas forman un desarrollo único de la razón religiosa.

Del drama de ideas de Lessing parten hilos de influencia que van hasta el *Don Carlos* de Schiller, hasta la obra de Kant sobre la religión, hasta la *Humanidad* de Herder, hasta el *Plan de los misterios* de Goethe y llegan hasta los primeros escritos teológicos de Hegel. Pero donde el contenido de este poema cobra su expresión más vigorosa, es en la Novena Sinfonía de Beethoven. También ésta nos conduce, pasando por la pasión particular y sus dolores, al estado de espíritu universal en el que, dentro completamente del espíritu de la Ilustración lessinguiana, se unen y combinan la armonía del universo, la bondad del ser divino, el amor universal por el hombre y una serenidad que informa e ilumina la vida entera. Es, pues, Beethoven quien eleva a la eternidad el contenido de esta poesía, despojándolo de todo lo que quedaba adherido a ella de finito y perecedero.[12]

El nuevo drama de ideas exigía también una forma propia. La rígida acción de *Emilia Galotti*, en que cada paso parece acercar el drama a la catástrofe, debía ceder el puesto a la libre representación de un mundo de ideas e ideales. Aquí, cada escena cobra un contenido independiente. El espectador puede entregarse con el espíritu tranquilo a la comprensión de este contenido. El diálogo avanza con cambios mesurados y por caminos llenos de revueltas como un paseante y va acercándose poco a poco, mediante un movimiento dramático interior, a la meta exigida por el nexo del drama. Forman un fondo magnífico para estas escenas los amplios locales de comercio de Natán y ante ellos la plaza con las palmeras que rodean el sepulcro del Redentor, los pasillos del claustro por los que se ve cruzar al patriarca, con su pompa eclesiástica, el palacio del sultán, con su fantástica arquitectura. Estos fondos diferencian y caracterizan a la vez a los principales personajes, lo mismo que sus trajes. Su brillo exótico entretiene la mirada y la alegría meridional del escenario aquieta y libera el alma. Al mismo tiempo, la unidad de la ciudad en que se desarrolla la acción y que es siempre la misma,

articula localmente las escenas. La unidad de tiempo se mantiene rigurosamente. La acción se desarrolla en un día. Durante él se efectúa todo el proceso de transformación interior de Recha, del templario y de Saladino y se establece la comunión de amistad entre los principales personajes. Con una especie de arte de perspectiva, nos es dado retrotraernos a la historia de los personajes y a las condiciones previas de la acción que se desarrolla durante el día. Este drama alemán viene, pues, a continuar la pintura de las almas de Racine, quien nos hace ver sobre la escena toda la conexión del proceso interior. Además, el cambio de lugares permite lograr perfectamente la conexión interior sin los confidentes ni los relatos de la tragedia francesa. Por este camino habría de seguir marchando el drama de ideas de Goethe.

Indudablemente, estas grandes ventajas que brinda la forma del *Natán* llevan aparejado un inconveniente manifiesto. La articulación de los episodios interiores para formar una unidad dramática de nuevo tipo sólo se logra de un modo muy imperfecto. En Tierra Santa se encuentran el hijo del sultán y una cristiana noble. El príncipe, impulsado por su pasión, renuncia a su religión y a su patria. Se casan. Su hija es confiada a Natán. El hijo, nacido en Alemania, vuelve a Tierra Santa como templario, encuentra a la hermana, la salva y el desvarío cometido por el padre recae ahora sobre su impetuoso hijo. El drama comienza en medio de este estado de confusión y oscuridad, pues el espectador desconoce todos los antecedentes. En su marcha analítica nos lleva a través del proceso de la pasión que se apodera del templario hasta su interior purificación y la averiguación del parentesco que le une a Recha y a ambos con Saladino; de la noche se salta a la claridad. Lo mismo que el *Fausto*, tenemos un contenido infinito vinculado a un suceso finito, el simbolismo del parentesco que une a los espíritus libres de todas las naciones ligado a la representación de una realidad. Una cuenta así no puede salir nunca clara. El espectador se siente movido a una participación cordial por la intensa realidad del amor del caballero templario, y por esto tiene que decepcionarle el mero simbolismo de algo augusto y santo encerrado en aquella relación entre los hermanos. Se da cuenta del enigma que flota sobre la relación entre las personas, pero, como no barrunta la conexión que pueda existir entre él y el episodio amoroso, no le suscita gran interés. Además, el nexo que une esta acción fundamental y la gran escena del anillo está mal anudado. La posición que Natán ocupa como el centro indudable del drama se compagina mal con la equiparación de los espíritus libres, que va implícita en la idea fundamental de la obra. Al llegar a la escena simbólica final, allí donde debe cobrar su suprema expresión el pensamiento central del drama, se siente uno decepcionado; la acción corre hacia su desenlace de un modo conciso y casi precipitado: lo que falta aquí puede ponerse de relieve remitiéndose al final del *Fidelio,* donde se anudan a lo personal los más elevados sentimientos universales. En este y en otros muchos puntos, el *Natán* es una prueba de que los grandes poemas de ideas tienen necesariamente que sacrificar la perfección

de la realización dramática a lo infinito del contenido y a lo universal de la significación. Una parecida inadecuación entre el contenido de ideas y el símbolo se advierte incluso, a veces, en el *Fausto* de Goethe.

Es el espíritu del Siglo de las Luces y de su autor el que en el *Natán* imprime su carácter especial a la forma del drama de ideas. Sentimos que orea nuestras frentes partiendo de este drama, como si nos encontrásemos en una de las altas cumbres de los Alpes, solitarios y alejados del estrépito diario, ante un horizonte muy lejano, envueltos por un aire puro y frío. El realismo del Siglo de las Luces, que en la novela, en las estampas y los aguafuertes de Chodowiecki se proyectaba sobre el relato íntimo de la vida privada, se ha adueñado aquí de un tema grandioso. Las cosas más altas no aparecen revestidas con la pompa del lenguaje y los hombres sublimes no arrastran tras de sí ningún ropaje trágico. El estilo de Lessing hace que las efusiones de sus almas se manifiesten de un modo sencillo. Una dialéctica incansable, rápidas preguntas y respuestas temblorosas, un manejo agudo e ingenioso de las palabras y los pensamientos, un juego constante de imágenes recorren toda la obra, y hasta el amor universal por Dios y por el hombre de Spinoza y Leibniz habla en ella el lenguaje de la reflexión.[13] Su tema extraño y sublime reclama el verso, pero éste oscila entre la poesía y la prosa. Estos versos yámbicos no son para declamados, sino para dichos. El actor no puede pronunciar los distintos versos como si formasen una unidad métrica. La cesura, que articula cada verso, pierde aquí su sentido. En la cohesión del discurso aparecen grandes periodos rítmicos cuyos eslabones no se hallan deslindados por los versos, sino que arrastran el final del verso anterior o tiran del comienzo del siguiente. Aparecen sistemas rítmicos de gran extensión, que expresan íntegramente el movimiento turbulento del lenguaje. Exigen la rápida pronunciación de los actores modernos. En el diálogo, los distintos personajes empiezan y terminan sus parlamentos en pleno verso. De este modo, el verso yámbico de cinco pies, cuando su final no empalma dos sílabas átonas, se convierte en una libre sucesión de versos yámbicos y el verso acompaña simplemente al ritmo como un suave oleaje. Desde el *Don Carlos* hasta la *Ifigenia* y el *Wallenstein,* el drama alemán va buscando su forma ideal y acrecienta la melodía del verso: el verso yámbico seguirá siendo nuestro verso dramático. No fue Lessing el primer poeta alemán que recurrió a él, pero su obra decidió el imperio de esta forma métrica en el drama, por donde el *Natán* sentó también época en lo referente a la forma dramática externa.

3

Lessing intentó exponer también en forma de conceptos lo que expresa poéticamente el *Natán*. Señala los límites de la posición histórica de Lessing, pues también en este caso el punto de vista de su debate con la teología influye

en la exposición positiva de las ideas y los problemas y los resultados de las otras ciencias permanecen ajenos. Nadie, tal vez, en Alemania, ni el propio Goethe, tenía aquella mirada de águila de Lessing para ahondar en el mundo y los hombres. Pero sus estudios históricos y su análisis de los conceptos morales fueron siempre limitados. Así se explica que el ideal de vida de Kant, aun siendo mucho más unilateral, mucho menos basado en una naturaleza humana plena y madura, haya dejado una huella más profunda en la filosofía, pues dominaba mejor los conceptos. Sólo nuestra generación puede proponerse y lograr llevar las investigaciones morales más allá de Kant, pues nosotros dominamos también la historia.[14]

Si la exposición en que ahora entramos parece cobrar de vez en cuando un tono balbuciente, atribúyase al hecho de que Lessing no siempre sabía encontrar el único lenguaje en que pueden expresarse las verdades científicas: el lenguaje de los conceptos.

El *Natán* se halla henchido del ideal de la humanidad. ¿Cómo debemos desarrollar, según Lessing, la esencia de esta palabra? La esencia del hombre es, según una serie de manifestaciones que van desde el ensayo sobre los hermanos moravos hasta el *Natán*, la *acción*. El destino del hombre no es la especulación, ni la contemplación artística, sino la práctica.

La gran palanca para mover el progreso del hombre activo es el desarrollo intelectual. Lessing llega hasta el punto de justificar la sociedad civil, a pesar de los males que necesariamente se derivan de ella, basándose primordialmente en el hecho de que sólo a base de ella puede construirse la razón, es decir, desarrollarse un progreso intelectual coherente. Llega hasta el punto de presentar la inteligencia, una vez que ha llegado a su plena ilustración, como el fundamento de que emana la forma perfecta de los actos morales. Por tanto, aun viendo en el progreso intelectual la palanca de todo progreso, lo subordina, sin embargo, a lo moral. Esta distinción que reconoce que el pensamiento científico es lo único que constituye un poder que crece homogéneamente y puede operar un progreso y, al mismo tiempo, confiere a la conducta su plena dignidad, encierra el germen de toda profunda visión de la historia.[15]

Pero ¿por qué camino —seguimos preguntando— prepara, según Lessing, el desarrollo intelectual la forma suprema de la conducta? El punto de vista teológico en que se sitúan los estudios lessinguianos no aparece nunca tan perjudicial como ante este problema de los elementos fundamentales del progreso intelectual que condicionan el progreso moral. Pero una cosa se destaca con relieve, a saber: el gran papel que, según Lessing, desempeña en este proceso el escepticismo. Las religiones positivas no se limitan a proclamar ideas religiosas; las basan, además, en la historia. Pero esta fundamentación excluye, sencillamente, toda evidencia. Pues ¿qué significa creer en un hecho histórico? Simplemente, atenerse a él, permitir que se erijan sobre él otras verdades históricas; nada más y nada menos. En ciertas circunstancias, puede darse el

caso de que una historia inventada circule como un hecho histórico, ni más ni menos que si se tratase de una historia verdadera. Es indudable que entre los mil hechos históricos de los que ni la razón ni la historia nos dan motivo para dudar se cuentan algunas cosas no sucedidas. "¡Oh, historia, historia, qué eres tú?", exclama Lessing. De este carácter de nuestro saber histórico se desprende la conclusión de que no existe, sencillamente, ninguna prueba histórica del cristianismo ni de ninguna otra religión. Es ésta una idea metódica importante que, como es sabido, había preparado ya Hume. Por tanto, toda religión se ve obligada en aquello en que trasciende de la verdad de la razón a atenerse al testimonio interior de la experiencia. Ahora bien, este testimonio es puramente subjetivo: cuando se desconoce ese carácter de la experiencia religiosa, surge una segunda clase de falsas fundamentaciones: la fanática. "Figurarse que se conoce el único camino verdadero para llegar a Dios": aquí es donde se rebasan los límites de una legítima experiencia personal que posee la feliz certeza de haber encontrado *su* camino hacia él. Es así como el escepticismo científico prepara la autonomía moral del hombre, que es esencial para la forma más alta de su conducta.

¿Y cuál es —he aquí nuestra última pregunta— esta forma suprema de los actos humanos? El valor o la carencia de valor de un acto lo determinan sus móviles. El móvil de un acto perfectamente bueno es el bien mismo. "No, llegará, indudablemente llegará la época de la culminación, en que el hombre, cuanto más convencida se sienta su inteligencia de un porvenir cada vez mejor, no necesite pedir a este porvenir móviles para sus actos, en que obre el bien sencillamente por el bien mismo y no buscando arbitrarias recompensas, las cuales más bien debieran llevar a su mirada veleidosa a fijarse, fortalecida, en las mejores recompensas interiores del bien"; llegará, indudablemente, "la época de un nuevo, eterno Evangelio". Esta idea no se manifiesta en su plenitud sino bajo la Ilustración teológica; es ella la primera que expresa el nervio del nuevo sentimiento de vida que aparece en Alemania con Lessing. Frente a una concepción ultraterrenal de la vida, que convierte el momento actual en medio para un momento futuro y proyecta nuestros sentimientos sobre un porvenir incierto, Lessing se siente henchido por el valor independiente y propio de cada día dentro de nuestra existencia, día que ya jamás vuelve. No es posible condenar de un modo más tajante la preocupación y la angustia por un mundo ultraterrenal que como lo hace Lessing, el mismo Lessing, que tan profundamente convencido se halla del valor y la perduración del alma bajo una forma u otra. "Se comienza a comprender que la ciencia del futuro no presta gran servicio al hombre; la razón ha luchado ya bastante, por fortuna, contra los necios deseos del hombre de saber de antemano cuál es nuestro destino en esta vida. ¿Cuándo logrará igualmente poner en ridículo, hacer igualmente sospechoso ese deseo de conocer en detalle la suerte que en la otra vida nos está reservada? Llevados por las preocupaciones de una vida futura, los necios

pierden la presente. ¿Por qué no esperar a la vida futura con la misma calma con que se espera al día de mañana? Si pudiese existir una religión que nos informase de un modo indubitable acerca de aquella vida, sería preferible no prestarle oídas".

Por tanto, practicar el bien por el bien mismo, investigar la verdad en gracia a la misma investigación y desplegar enérgicamente nuestras fuerzas sin poner nunca la mira en una meta abstracta, sino en el desarrollo interior y vivo del propio hombre. El hombre animado por estos móviles aparece como el primer hombre verdaderamente mayor de edad en la historia intelectual de Alemania. Goethe, Hegel, Schleiermacher, siguieron desarrollando estos criterios. Pero fue Lessing el primero que luchó por la mayoría de edad del espíritu, mientras su vida discurría entre la inquietud, la lucha, la penuria de dinero y una soledad total. Su carácter y su ideal de vida presentan las huellas evidentes de esta lucha. En su independencia hay algo que parece desafiar al mundo. A veces, sacude sus condiciones sociales, al igual que Rousseau, como si fuesen barrotes. "En el Ganges, sólo en el Ganges existen hombres." "Sola y únicamente el verdadero mendigo es el verdadero rey." "También sin gobierno parece, pues, que puede existir orden. ¿Desaparecerá acaso con los hombres?" "Difícilmente." "¡Lástima!" "Sí, por cierto." Esta obstinada virilidad constituye el mayor encanto del estilo de Lessing, de los héroes de sus dramas, del modo como afirmaba el pie sobre la tierra y tendía la mirada en torno. Y sólo los caracteres verdaderamente varoniles gozarán plenamente de la lectura de Lessing.

Así cambian los tiempos. ¡Qué contraste tan grande entre este ideal de vida de Lessing y la fe del periodo de la Reforma! Si analizamos la convicción central de este periodo, de la gran época de Lutero, Zwinglio y Melanchton, la doctrina de la justificación por la sola fe, vemos que tiene como condición el sentimiento absorbente de impotencia para realizar buenas acciones, la total ultraterrenalidad del creador y juez del universo, su derecho absoluto a imponer las exigencias derivadas de su santidad a sus criaturas, pese a la impotencia con que las ha dotado. Toda esta concepción de la vida, que constituye la premisa de la doctrina protestante de la justificación por la fe, ha sido superada, con lo cual la justificación por la fe no tiene ya sentido alguno para nosotros. Y aunque todas estas luchas religiosas de aquellos días siguen versando en torno a los medios y los caminos para lograr la reconciliación con Dios, tampoco estas luchas tienen, para nosotros, más que un interés puramente histórico. En plena época de la Reforma surgieron ya, gracias al carácter plurilateral de la cultura europea, los movimientos que superaron estos dogmas protestantes. Los procesos religiosos que transcurren principalmente dentro de las sectas fueron efectuando, desde dentro, a través de una consecuente dialéctica interna, la disolución de los distintos dogmas, mientras desde fuera actuaba la nueva cultura europea, que tuvo su punto de partida en la ciencia del siglo XVII y destruyó las premisas mismas bajo las que se habían formado estos dogmas. Así surgió la Ilustración

religiosa. Los librepensadores ingleses, los escépticos franceses y los racionalistas alemanes presentan muy distinta fisonomía, pero coinciden en una cosa: la idea de la independencia del proceso religioso-moral dentro del individuo alcanza ahora su triunfo completo.

Los dos autores en quienes más hondamente toma cuerpo este nuevo estado de espíritu son Lessing y el Kant de la época juvenil y de los primeros años de madurez, en la medida en que es posible llegar a restablecerlo. Ambos coinciden con Federico el Grande en cuanto a las siguientes tesis: el hombre ha nacido para la acción; el camino del hombre nos lleva de un crepúsculo a otro y durante el día que separa a los dos nuestra senda sólo se ve iluminada por la conciencia moral. En relación con esto, Lessing se debatió con la teología protestante, llegando así a resultados que son también valederos para nuestros días. Lo permanente en la Reforma es el haber emancipado al hombre de la servidumbre de la jerarquía y el haber asentado la convicción religiosa sobre la experiencia interior. Lo pasajero de ella es la nueva servidumbre a la letra. Enfrentándose con ella, Lessing y su época introducen en la ciencia la antigua doctrina de las sectas, basada en la luz interior.[16]

4

Fue desarrollándose así, partiendo del sentimiento de vida de Lessing, un ideal que determinaba el carácter de todos los motivos de una conducta perfecta. Pero, al mismo tiempo, fue desarrollándose también en él una concepción propia acerca de la naturaleza de la misma motivación. La independencia del hombre emancipado constituía el ideal de vida de Lessing; la más rigurosa necesidad en la concatenación de las acciones formaba su concepción acerca de la naturaleza de la voluntad, que había de realizar este ideal de vida. Esto no envolvía ninguna contradicción. Lo único que puede engendrarla es la duplicidad de sentido de la palabra libertad.[17]

El determinismo de Lessing, es decir, su teoría de que los procesos operados en el interior del hombre discurren de un modo tan ineluctable con arreglo al principio de razón suficiente como el curso de los astros o la caída de un cuerpo lanzado y de que, por tanto, no existe aquí margen para una voluntad libre que, a base de los mismos motivos, pudiera optar por esto o por otra cosa distinta; el determinismo de Lessing no responde a una concepción general del mundo, sino al estudio genial y libre del mundo moral, en que confluían, en Lessing, el poeta y el pensador. Se demuestra esto porque lo proclama en los dramas y en su *Dramaturgia*, aquí con palabras muy claras y sencillas.

Toda la *Dramaturgia* de Lessing se halla penetrada por la idea de que la ley de la causalidad reina también en el interior del hombre sin la menor excepción y con carácter universal. “El genio sólo puede ocuparse de sucesos basados los

unos en los otros, de cadenas de causas y efectos. Reducir éstos a aquéllas, ponderar aquéllas con respecto a éstos, eliminar por todas partes el poco más o menos, hacer que cuanto ocurre ocurra de tal modo que no pueda ocurrir de manera distinta: he ahí su misión." "Lo instructivo no reside en los simples hechos, sino en conocer que tales caracteres, en tales circunstancias, suelen producir y tienen necesariamente que producir tales hechos." Sólo cuando se da esta premisa puede lograrse el fin de la tragedia, mediante el cual ésta es más filosófica que la historia misma: "al teatro no vamos a aprender lo que ha hecho este o aquel hombre, sino lo que cualquier hombre de cierto carácter hará en ciertas y determinadas circunstancias". El mundo moral se refleja en la cabeza del genio como una trabazón incondicionalmente cerrada de causas y efectos, y esta trabazón es la que nos hace ver intuitivamente la tragedia. ¿Acaso es necesario tratándose de un hombre que tiene el sentido de la verdad que tenía Lessing, defenderse contra la suposición de que el genio dramático proyecta una imagen falsa del mundo moral? Habría sido él el primero en pedir, en este caso, el cierre de todos los teatros.[18]

En Wolfenbüttel dio cima Lessing, teóricamente, a su determinismo. En sus observaciones sobre los ensayos filosóficos de Jerusalem, examina este problema, cuya importancia no sería posible exagerar. Las palabras de Lessing son breves y en parte misteriosas. De lo que se trata es de sacar de ellos el mayor rendimiento posible, fijándonos en su relación con el ensayo de Jerusalem sobre la libertad. Para ello, lo primero es que se las recordemos al lector.

"Este estudio —dice Lessing— revela hasta qué punto el autor había concebido un sistema [el determinista] tan desacreditado por sus peligrosas consecuencias y que sería, ciertamente, mucho más general si se pudiera uno habituar fácilmente a enfocar estas consecuencias a la luz bajo la cual se presentan aquí. Delimitando así la virtud y el vicio, la recompensa y el castigo, ¿qué perdemos con que se nos niegue la libertad? Algo —suponiendo que sea algo— que no necesitamos, algo que no nos es necesario ni para nuestras actividades aquí ni para nuestra felicidad allá. Algo cuya posesión debiera preocuparnos y desazonarnos mucho más que el sentimiento de su antítesis. La compulsión y la necesidad con que opera la representación de lo mejor son mucho más gratas para mí que la escueta posibilidad de proceder, en las mismas circunstancias, de este modo o de otro. Doy gracias al Supremo Hacedor por *deber* obrar el bien. ¿Qué ocurriría si me hallase entregado a una fuerza ciega que no se rigiese por ninguna ley y que, por tanto, no me sometería menos al azar, por el hecho de que este azar operase dentro de mí mismo? Por tanto, este sistema no encuentra reparo por parte de la moral. ¿Podría la especulación oponer aún otras objeciones contra él? ¿Y objeciones, además, que sólo puedan cancelarse mediante otro sistema, tan extraño a las miradas corrientes como aquél? Esto era lo que tan frecuentemente prolongaba nuestra conversación, y no es posible contentarse con menos."

El estudio de Jerusalem era una defensa del determinismo. Aquí, Lessing reconoce como mérito de este estudio haber eliminado las consecuencias que se desprendían de la negación de la libertad y que desacreditaban tanto a ésta. Este método envuelve, según él, dos puntos: una explicación de la virtud y el vicio y una delimitación de la recompensa y el castigo. Versa, pues, sobre las dos primeras consecuencias falsas que se derivan de la negación del libre arbitrio y que Jerusalem se había propuesto eliminar. Con esa negación se trataba, según se nos dice, de acabar con la distinción entre la virtud y el vicio y, al mismo tiempo, de destruir todo vínculo entre nuestro estado actual y nuestro estado después de la muerte. Ahora bien, Jerusalem, al explicar la virtud como el dominio de la razón sobre nuestras pasiones (es decir, las representaciones oscuras), reconoce hasta qué punto la virtud, independientemente de lo que se opine de la libertad, conserva su perfección: es la fuerza de la facultad representativa. Al delimitar luego las recompensas y los castigos a los distintos grados de perfección del alma en su ulterior desarrollo, Jerusalem explica perfectamente por vez primera la relación existente entre estos estados morales futuros y los presentes. Por tanto, este autor descarta satisfactoriamente, según Lessing, las dos objeciones que opone la moral. Al llegar aquí, Lessing añade todavía una idea profunda e importante acerca de este aspecto moral del determinismo. La conexión sujeta a leyes que se encamina a la realización del bien universal constituye en todas partes, también dentro de nuestra alma, una perfeción, pues allí donde esa concatenación termina aparecemos sometidos pura y simplemente al azar, siendo indiferente que este azar se desarrolle dentro de nosotros mismos o en el mundo exterior. Quedamos sustraídos a la acción benéfica y conexa de un plan en el que se incluyen nuestros vicios y entregados al juego de un azar dentro de nosotros.

Pero Jerusalem trata, además, de una tercera consecuencia derivada del determinismo, sin que Lessing nos diga nada acerca del modo cómo trata de este punto. ¿Por qué? “Sería impolítico —hace decir a Mendelsshon con referencia a otro punto— que pusiese al desnudo con tanta claridad todos los defectos de mi autor.” Indudablemente, el modo como Jerusalem trata el asunto deja al descubierto un defecto considerable. En efecto, la tercera consecuencia era la de que, por este camino, se convertía al propio Dios en causa de todo lo moralmente malo. Jerusalem reconoce esto y continúa: “No creo que sea más indecoroso para el Creador crear seres incapaces de superar sus pasiones por falta de conceptos claros que crear seres incapaces de resolver, por la misma razón, un problema de Newton.” Esto no podía ser una contestación satisfactoria para Lessing, quien había llegado a la convicción profunda de que, cualesquiera que fuesen nuestras especulaciones y nuestros conocimientos, son los móviles de nuestros actos exclusivamente los que determinan nuestro valor. ¿Abrigaba, sin embargo, otra? De pronto, no. El determinismo reclama siempre una teodicea. A ella empujaba, pues, a Lessing su determinismo, si quería conciliar de algún

modo la estridente disonancia de la carencia absoluta de valor, de la infinita desdicha interior sin culpa alguna. En este punto, Lessing se separaba, por tanto, de Jerusalem. Existía para él "otro sistema, tan extraño a las miradas corrientes como aquél", el sistema que encerraba la teodicea del determinismo.

5

¿Cuál era su teodicea? Para poder contestar definitivamente a esta pregunta, tenemos que abordar antes otro problema de carácter general, a saber: ¿cómo concebía Lessing la posición del hombre en la conexión cósmica en el plan del mundo?

Sin esto, sin esclarecer totalmente este problema, sería esfuerzo perdido todo lo demás: cualquiera que fuese la filosofía de Lessing acerca de este o del otro punto, con ayuda de los conceptos metafísicos unas veces de Spinoza, otras veces de Leibniz, otras de Wolff, es evidente que el nervio permanente y perfectamente seguro para él mismo de sus pensamientos residía en su estudio del mundo moral y en las conclusiones que de él se desprendían en cuanto a la concepción del universo. Lessing no era, como dicen unos, un pensador ocasional, ni era tampoco, como sostienen otros, un filósofo especulativo. Si tomaba de otros, de vez en cuando, ciertos conceptos metafísicos, lo hacía para razonar también desde otros puntos de vista el rasgo fundamental de sus verdaderas investigaciones. No encontramos ninguna huella de que ahondase en los falsos conceptos de Leibniz y Wolff; lo que hacía era, simplemente, servirse de la metafísica de su tiempo; pero si hubiese asistido a su bancarrota, ésta no habría afectado en lo más mínimo a la médula de sus ideas, que le concede significación en el plano del pensamiento creador. Éste residía en su visión y en su estudio analítico del hombre.[19]

Después de comprender plenamente esto, estamos ya en condiciones de valorar críticamente aquella noticia de la conversación entre Lessing y Jacobi sostenida en el año 1780, que Jacobi redactó como el testamento filosófico de Lessing y en torno a la cual se había de promover tan memorable discusión.

Jacobi había anunciado su visita a Lessing para conjurar con él "los espíritus de varios sabios a quienes no podía hacer hablar acerca de ciertas cosas". Se trataba, pues, de una discusión en la que, desde luego, había de ocupar un lugar destacado la figura de Spinoza. Pero oigamos al propio Jacobi: "Se realizó, por fin, mi viaje, y en la tarde del 5 de julio tenía por primera vez a Lessing entre mis brazos". Se instaló en Wolfenbüttel como huésped de Lessing. Al entrar éste en su cuarto la mañana siguiente, le dio a leer el *Prometeo* de Goethe. Lessing: "No me ha molestado; son cosas a las que yo he llegado ya desde hace tiempo. El punto de vista en que se inspira este poema es mi propio punto de vista. Los conceptos ortodoxos ya no representan nada para mí. Εν καὶ πᾶν. No sé otra cosa.

A esto tiende también este poema, y debo confesar que me gusta mucho." Había llegado al punto en el que, manifiestamente, quería verle Jacobi. Dio un salto para llegar a su Spinoza. "Entonces —le dijo— ¿está usted, poco más o menos, de acuerdo con Spinoza?" Lessing: "Si tuviese que invocar algún nombre, no sabría decir ningún otro." Y luego, como Jacobi interviniese para decir cuán mala era la salvación que representaba un Spinoza, con esa grandiosa negligencia que indica su actitud ante los conceptos metafísicos, tan pronto como se enfrenta con fanáticos metafísicos: "Bien, si usted quiere, pero ¿conoce usted algo mejor?" Lo que equivale a decir: mientras no tengamos una buena metafísica —y quién sabe si la cabeza del hombre estará hecha para semejante cosa—, me parece que la de Spinoza es la mejor.

Fueron interrumpidos. Al día siguiente se reanudó la conversación en el cuarto de Jacobi. No creo que la referencia de Jacobi sobre las primeras palabras sea muy exacta: "He venido —dice Lessing— a hablar con usted de mí. Καὶ παν. Ayer le vi que se asustaba". Y en el transcurso de la conversación, añade: "No hay más filosofía que la filosofía de Spinoza." Y como Jacobi observase: "El determinista, cuando quiere ser concluyente, tiene que convertirse necesariamente en fatalista: lo demás cae por su propio peso", Lessing prosigue: "Advierto que nos entendemos." Él mismo dice con el mayor vigor cuál es su actitud ante el determinismo: "Me doy cuenta de que a usted le gustaría que su voluntad fuese libre." Y luego, al ver que Jacobi se manifiesta enérgicamente en contra del determinismo: "Se expresa usted casi tan valientemente como la Dieta de Augsburgo; pero yo sigo siendo un sincero luterano y me aferro al error más animal que humano y a la blasfemia de que no existe el libre arbitrio".

Por tanto, la siguiente cuestión que surge a propósito de este diálogo es cómo concibe Lessing el "Todo-Uno" que deriva de la idea de la falta de libertad del hombre. Dice Lessing: "Spinoza estaba muy lejos de considerar como el método supremo nuestra mísera manera de obrar con arreglo a intenciones y de colocar al pensamiento por encima de todo." "El considerar el pensamiento como lo primero y lo más noble, pretendiendo derivarlo todo de él, figura entre los prejuicios humanos, puesto que todo, incluyendo las ideas, depende de principios superiores. La extensión, el movimiento, el pensamiento, se basan, evidentemente, en una fuerza superior, que no se agota, ni mucho menos, con eso." Veamos ahora lo que informaba Jacobi: "Cuando Lessing quería representarse una divinidad personal, la concebía como el alma del universo, todo por analogía con un cuerpo orgánico. Acerca de la economía interior de semejante ser cabía formarse diversas ideas." Así, por ejemplo, Lessing jugaba con la idea de que la vida y la muerte de los individuos son algo así como los movimientos de expansión y contracción. "Lessing no podía avenirse a la idea de un ser personal sencillamente infinito, en el disfrute inmutable de su suprema perfección. Esta convicción llevaba aparejada para él una idea de tedio infinito que le producía angustia. No consideraba improbable una perturbación del

hombre después de la muerte, unida a cierta personalidad. Me dijo que había encontrado en Bonnet, a quien ahora tenía también abandonado, ideas que coincidían bastante con las suyas acerca de este tema y, en general, con su sistema."

Tal es el contenido de la conversación. Difería tanto de las ideas existentes acerca de la filosofía de Lessing, que repelió precisamente a sus amigos más cercanos, a la cabeza de los cuales figuraba Mendelssohn. ¿Sería auténtico? Nadie lo dudaba; el propio Mendelssohn decía que, leyendo aquello, parecía estarles oyendo hablar a los dos. ¿No cabría pensar que Lessing, al expresarse así, no exteriorizaba su verdadero modo de pensar? Mendelssohn se remitía a las paradojas lessinguianas; interpretaba sus manifestaciones como "ocurrencias graciosas" con las que había querido divertir a Jacobi, y consideraba "difícil decir si aquello era broma o filosofía".

¿Cuál debe ser, pues, nuestra actitud ante este extraño documento? No debemos plantearnos en modo alguno el problema abstracto de si Lessing era realmente un spinozista, como pretende Jacobi. A esta pregunta habría que contestar resueltamente de un modo negativo. Lo que debemos hacer es comparar con las demás concepciones de Lessing las distintas manifestaciones que Jacobi nos transmite y que debemos juzgar con serena crítica como emitidas dentro del espíritu de una conversación.

Tomaremos como punto de partida una noticia, que aún no ha sido utilizada metódicamente y que confirma de un modo sorprendente todo el contexto de la conversación. En la biografía de Lessing por su hermano figura el magnífico informe de Klose citado más arriba sobre la estancia de aquél en Breslau. "Y así —leemos en él— fue la filosofía de Spinoza el tema de sus investigaciones. Leyó a aquellos que habían querido refutarle, de los cuales el que a su juicio menos le había comprendido era Bayle. Dippel era, a su modo de ver, el que más hondo había calado en el verdadero sentido de Spinoza. Sin embargo, no ha exteriorizado lo más mínimo ni ante Jacobi ni ante las personas de su mayor intimidad."

¿Y cómo interpretaba Dippel a Spinoza, el hombre que, según Lessing, mejor había sabido comprenderle entre los adversarios del filósofo, lo que por aquel entonces valía tanto como decir entre cuantos habían escrito sobre Spinoza? Parece que este problema habría debido surgir inmediatamente, ante el tema, tan apasionadamente tratado, del spinozismo de Lessing. Sin embargo, nadie lo ha planteado. Dippel dice: la negación de la libertad humana es el punto central en torno al cual, uniendo una consecuencia a otra, debe formarse el spinozismo. Esta negación apareció por vez primera en el dogma de la predestinación de la Iglesia reformada, en la época en que una secta de ella extendió todavía la necesidad sobre el pecado original. "La doctrina de la necesidad fatal había llegado ya a la fase de una confusión inevitable y perniciosa, cuando algunos agudos espíritus racionalistas sometieron a más madura reflexión estas disputas

pedantescas de los sacerdotes." He aquí su conclusión: como la causa segunda, la voluntad humana, se halla despojada de toda actividad de propia determinación, habría que acusar a Dios de hipocresía con respecto a sus preceptos, puesto que se le ve prohibiendo severamente todo el mal de que él mismo es autor, o habrá que pensar que la religión es, al igual que todas las leyes de la política, una invención de gentes astutas. Así habría surgido el concepto de la religión de Hobbes y Spinoza. Y, al mismo tiempo, el concepto de Dios. Pues este Dios fuente del bien y del mal sería incompatible con "la idea de un Ser santo y bueno". La última consecuencia la sacaba "el tercer prestidigitador: Spinoza". "Esta zarza, Spinoza, vio en seguida que tanto daría concebir criaturas puestas bajo la fatal dirección de la primera causa motriz o presentar la primera causa motriz misma como el ser de todas las llamadas criaturas". Por tanto, sólo consideraba estas criaturas como "modos y lugares del Ser divino".

Como vemos, la idea central de la conversación entre Jacobi y Lessing aparece fundada con más amplitud. Ya ha sido puesto de relieve que Lessing era determinista; así se manifiesta abiertamente en las adiciones a los estudios de Jerusalem y en el diálogo con Jacobi. Hemos visto que considera la conclusión de Dippel derivada de la necesidad de las acciones humanas, partiendo de que tienen su fundamento en la primera causa e infiriendo de ello una concepción distinta de esta primera causa que resume en sí los actos de todos los individuos, como el verdadero fundamento del spinozismo: es el mismo razonamiento en que coinciden Jacobi y Lessing en aquella conversación. Si hasta aquí existía la tendencia a creer que Jacobi había atribuido a Lessing este razonamiento, ahora se siente uno inclinado a pensar más bien que fue Lessing quien tuvo una influencia determinante en este modo de pensar de Jacobi, puesto que antes de esta conversación no aparece nunca en sus obras. Pero este problema nos llevaría muy lejos, tanto más cuanto que en ello anda mezclada también la influencia de Hemsterhuys. A nosotros nos interesa más bien preguntarnos: ¿cuál es la idea exacta de Lessing acerca de este fundamento de las cosas, que abarca y domina todos los actos de los individuos?

En este punto se nos ofrecen algunas manifestaciones coherentes que confirman la concepción últimamente expuesta y corroboran su más precisa definición. Existe un pequeño ensayo de Lessing *Sobre la realidad de las cosas fuera de Dios*, en el que su autor intenta refutar la concepción realista del mundo partiendo de las premisas de Leibniz; fue redactado probablemente en la época de Breslau; pero su coincidencia con el § 73 de la *Educación* y con el informe de Jacobi acerca de su conversación con Lessing nos aseguran que las convicciones aquí expuestas fueron también las del último periodo de su vida. Oigámosle, pues:

Nada existe fuera de Dios. No hay ninguna existencia distinta de Dios. "Todas las cosas son reales en él." La relación entre las cosas concretas y este "Todo-Uno" puede concebirse así: "los conceptos que Dios tiene de las cosas reales son

estas cosas reales mismas". "Decir que una cosa existe también en Dios fuera de su protoimagen (fuera de su representación en Dios) equivale a duplicar su arquetipo de un modo tan innecesario como absurdo". Surge así un concepto completamente distinto de la unidad de Dios: esta unidad debe ser una unidad trascendental, que no excluye una especie de pluralidad. Lessing concibe la relación entre las cosas y Dios por analogía con la relación entre nuestras representaciones y nuestro yo que se las representa. Es la misma analogía por medio de la cual intenta el sistema de Lotze explicar la relación entre Dios y las cosas reales.

Este panteísmo de Lessing difiere completamente de la doctrina que Jacobi atribuye a Spinoza. Lessing no era spinozista tal como lo entendía Jacobi, sino, en la medida en que lo era, a su propio modo, de un modo más certero y más profundo. El mismo Jacobi nos da los elementos de juicio necesarios para probar esto. En él encontramos la noticia de que Lessing mencionó como lo más oscuro de Spinoza lo mismo que Leibniz había considerado y entendido así en el § 173 de la *Teodicea*. ¿De qué se trata? Traduzco: "Spinoza parece haber enseñado expresamente una necesidad ciega, negando al fundamento del mundo inteligencia y voluntad. Y es cierto que la opinión de Spinoza acerca de este punto tiene algo de oscuro. Pues asigna a Dios un pensamiento, después de haberle negado la inteligencia". Spinoza parece admitir, efectivamente, en Dios, un intelecto infinito distinto de la totalidad de los individuos pensantes, y así lo entendía Lessing, en realidad. Por tanto, el equívoco de Spinoza, tal como se encierra en la manifestación de Lessing citada más arriba: "La extensión, el movimiento, el pensamiento se basan, evidentemente, en una fuerza superior", podría ser más bien un recuerdo falso de Jacobi, con cuya conocida primera tesis sobre Spinoza coincide, que una auténtica frase de Lessing.[20]

En este punto ya no cabe poner en relación el informe de Jacobi con las demás manifestaciones de Lessing, por lo cual no es posible llegar a una interpretación segura de sus frases sobre las expansiones y las contradicciones, la fuerza superior, etc. Pero, si observamos que Lessing, ante Jacobi, invoca tranquilamente a Mendelssohn en lo referente a los orígenes de la armonía preestablecida en Spinoza, mientras que él hacía ya mucho que había superado este equívoco frente al verdadero Spinoza; si observamos que no aprueba tampoco la prueba del panteísmo basada en los conceptos de Leibniz que se intenta en el ensayo citado más arriba, surge la sospecha de si en vez de ir detrás de Jacobi en este punto, no iría más bien delante de él; es decir, de que Jacobi, con sus manifestaciones y sus dotes de vivaz expositor, no habrá presentado la cosa de un modo distinto a como él la veía. Pero continuemos.

Al representarnos esta divinidad universal en que se contienen los diversos individuos como conceptos dentro de un espíritu, surge de nuevo aquel problema que se planteaba ya ante la hipótesis de una voluntad no libre; necesitamos una teodicea; ¿cómo hemos de concebir el mal en un mundo en que

no hay ninguna parte que no exista en Dios? El problema que planteaba el determinismo se ha agudizado aún más. En las observaciones sobre Jerusalem hablaba Lessing de "un segundo sistema, ajeno a los ojos corrientes" que resolvía este problema. Pues bien; ha llegado la hora de explicar a qué sistema podía referirse con esto.

6

Me parece que en este punto no puede existir, en relación con lo que queda expuesto, ninguna duda. Esta solución no es el spinozismo, que, lejos de ello, es el que plantea este problema en toda su algidez. La solución reside en la notable teoría lessinguiana de la transmigración de las almas, que ahora se añade como un seguro rasgo crítico más a su concepción del mundo. Rasgo, además, de la más profunda significación.

Lessing concebía la divinidad como un ser que debía ser representado como infinito, en el que todas las cosas reales son comparables a las infinitamente varias representaciones. No había nada aquí fuera de la necesidad divina, nada que entrañase una arbitrariedad. Pero el ideal de vida de Lessing, el hombre independiente que, en un proceso progresivo de ilustración, va marchando hacia una perfección creciente de conducta, busca su puesto dentro de este ser divino universal. Es algo completamente contrapuesto al ideal de vida spinozista del hombre que, conociendo adecuadamente la sustancia de las cosas, lo contempla todo desde el punto de vista de la eternidad y se halla, por tanto, libre de todas las pasiones. El ideal de Spinoza se halla todavía encuadrado dentro del sistema panteísta del Oriente, como su gran síntesis occidental, basada en el pensamiento. Lessing inicia esa concepción del mundo animada por la alegría de vivir y movida por el impulso de la acción que encuentra sus primeros exponentes sistemáticos en Hegel y Schleiermacher. Esta concepción mantiene dentro de la unidad del universo y paralelamente con ella el pleno derecho de la individualidad. Y lo hace, además, mediante la idea del desarrollo, con la cual prepara científicamente Leibniz este gran movimiento alemán.

Lessing es el primero que de un modo abierto y consecuente sustituye el dualismo entre el mundo y Dios, entre el bien y el mal, entre el más acá y el más allá, por la idea de un desarrollo constante. Dentro de este universo, ningún individuo pensante puede, no siendo culpable de su determinación, perderse. La órbita de un desarrollo constante que recorre el género humano es también la que recorre cada individuo. Nuestra mirada, que abarca solamente su aparición delimitada por el nacimiento y la muerte, sólo ve, pues, un punto de su órbita. Pero esta órbita no se pierde en un más allá; sus puntos se hallan todos situados sucesivamente en este universo y quizás en esta tierra misma. "¿Por qué no he de retornar cuantas veces me sea posible adquirir conocimientos nuevos, nuevas capacidades? ¿Acaso me llevo de cada vez tanto, que no merezca la pena

retornar? ¿No es por eso? ¿O es porque me olvido de que ya estuve otra vez? ¡Ojalá lo olvidase! El recuerdo de mis estados anteriores sólo me permitiría hacer un mal uso del actual. ¿Y lo que he olvidado por ahora lo habré olvidado también para siempre? ¿O porque se perdería tanto tiempo para mí? ¿Se perdería? ¿Y qué es lo que puedo echar de menos? ¿No es mía la eternidad entera?"

Esto nos sitúa ante la última palabra de Lessing frente al dualismo abstracto de la Ilustración teológica. Basta comparar, en este punto, los sistemas influyentes en la actualidad para darnos cuenta de que Lessing es, sencillamente, un contemporáneo nuestro. Schopenhauer ha recogido la doctrina de la transmigración de las almas. Y Lotze dice: "La sospecha de que no nos perderemos para el porvenir, de que los que existieron antes que nosotros aparecen eliminados de esta realidad terrena, pero no de la realidad en general y de que, de cualquier modo misterioso que sea, también les alcanza el progreso de la historia; solamente esta fe nos permite hablar como lo hacemos de una humanidad." Es, pues, como vemos, la idea fundamental de Lessing, aunque rehusando expresamente concebir la coexistencia de la perduración del individuo con el progreso constante de la humanidad como la transmigración de las almas en esta tierra.

¿Cómo razonaba Lessing esta necesidad de concebir el infinito, constante desarrollo de los individuos, como una reaparición en condiciones físicas, en el nacimiento y la muerte? ¿Por qué estos individuos no pueden participar en el desarrollo de la humanidad bajo una forma completamente distinta? También en este punto existe una noticia importante no utilizada por nadie hasta hoy. Lessing dice que ha encontrado en Bonnet ideas que coinciden considerablemente con las suyas acerca de una perduración del hombre dotado de personalidad y con su sistema en general. Es curioso cómo puede conocerse la *Palingenesia* de Bonnet y leer el ensayo de Lessing según el cual "pueden existir en el hombre más de cinco sentidos" sin comprender, en primer lugar, el sentido muy serio de este ensayo, y entregarse luego a una conjetura que no es demostrable, indudablemente, pero que a mí, por lo menos, me aclara el sentido de ese trabajo. Lessing ha leído a Bonnet. Ha establecido una teoría de los sentidos que coincide exactamente con la de este autor. Hasta ahora, se había considerado siempre como una peregrina paradoja el hecho de que a Lessing se le ocurriera este pensamiento tan alejado de su campo de preocupaciones y tan en el aire para él. La solución del problema es muy sencilla: abrigando ya sus ideas sobre la transmigración de las almas, leyó a Bonnet y encontró en él, equipado con todo el aparato de las ciencias naturales, un pensamiento que prometía dar a esta doctrina un apoyo científico. He aquí por qué este pensamiento influyó en el desarrollo y en la precisión de su hipótesis. Y como Bonnet era, al igual que él, discípulo de Leibniz, los pensamientos de ambos se fundían con bastante facilidad. Así fue como surgió aquel paradójico ensayo. Forma parte, pues, indudablemente, de las obras de los últimos años de Lessing.

Sólo una idea —cosa que debe comprenderse claramente— puede obligarnos a pasar de la concepción, basada en motivos éticos, de una trayectoria infinita del individuo progresivo, no desconectada de la del género humano, a la de una reaparición del alma en órbitas de vida constantemente nuevas: la idea de que los procesos sensitivos y mentales se hallan inevitablemente enlazados a condiciones fisiológicas. Una vez demostrado esto, ya sólo podría hablarse en lo futuro de la perduración del alma bajo esta forma. Tal es, en efecto, la premisa de que parte Bonnet. Este autor, fisiólogo de profesión y situado en medio de la evolución del materialismo francés, no negaba la premisa de que las funciones mentales y sensitivas aparecen vinculadas a procesos fisiológicos cerebrales, pero se sustraía a la consecuencia materialista de esta tesis, remontándose a una antigua concepción, basada también en la necesidad de ver articulada plásticamente la inmortalidad del alma con los organismos de nuestra tierra. Es el mismo espíritu que inspira a Lessing cuando dice que el alma sólo es capaz de tener representaciones cuando se halla vinculada a la materia, cuando posee un sentido.

En este fundamento de la doctrina moderna de la transmigración de las almas se basa, consecuentemente, la siguiente idea mantenida por Bonnet. La sensación y la representación se hallan vinculadas a un cuerpo orgánico y sólo pueden producirse a través de esa combinación. Su nivel depende primordialmente del número de los sentidos. A él se subordina, en efecto, el número de las cualidades sensitivas, el número y la duración de las sensaciones. “Sólo a través de los sentidos tenemos ideas. El grado de nuestra capacidad de conocimiento se halla, pues, limitado por nuestros sentidos; nuestros sentidos lo son por su estructura y ésta, a su vez, por el lugar que nosotros ocupamos dentro del universo”. Por donde todo ser animal es un ser perfectible en lo que se refiere al número y a la naturaleza de sus sentidos. Concebir éstos de un modo progresivo vale tanto como concebir de un modo progresivo el perfeccionamiento. “El germen de un nuevo cuerpo dentro de nosotros puede contener los elementos orgánicos de sentidos totalmente nuevos. Estos nuevos sentidos aparecerán en cuerpos de una estructura desconocida hasta ahora para nosotros. Sólo conocemos las fuerzas difundidas en la naturaleza por su relación con los distintos sentidos sobre los que actúan. ¡Cuántas fuerzas habrá cuya existencia ni siquiera sospechamos por no existir ninguna relación entre las ideas que adquirimos a través de nuestros cinco sentidos y las que podríamos adquirir a través de otros!” No en relación con este punto, sino en otro pasaje vemos a Bonnet expresar ya la fantasía de Lessing sobre la materia eléctrica y magnética.

Tal es la idea que Lessing recoge en su sistema. “Cada polvillo de la materia puede servir a un alma para un sentido.” “Polvillos que sirven al alma para un sentido constituyen protomaterias homogéneas.” “Un cuerpo orgánico es la unión de varios sentidos.” “Si se pudiese saber cuántas masas homogéneas contiene el mundo material, podría saberse también cuántos sentidos serían

posibles." Y a continuación expone cómo, por ejemplo, tanto la materia eléctrica como la magnética son masas homogéneas a las que actualmente no corresponde ningún sentido y cómo, por tanto, el individuo, al seguirse desarrollando, verá ampliarse el mundo de los fenómenos con los fenómenos más maravillosos.

¿Ensoñaciones? Sin duda alguna. Sólo tienen un fundamento real: la idea de que las sensaciones y las ideas humanas se hallan condicionadas; de que, por tanto, esta alma humana sólo podría lograr un conocimiento creciente mediante nuevas y más amplias condiciones fisiológicas de pervivencia.

Tal es, pues, la teoría lessinguiana de la palingenesia como única forma en que las almas de los hombres pueden llevar a término su derrotero. Concedámosle esa seria fundamentación que Lessing tenía presente en su espíritu y burlémonos luego cuanto queramos. Si un investigador serio, convencido de que existe una relación necesaria entre nuestros procesos intelectuales y los procesos fisiológicos, abriga el sentimiento de que la economía divina del mundo dispone todavía de caminos innumerables e incomprensibles por los que el individuo más desdichado, física y espiritualmente desamparado, puede recorrer su derrotero infinito hasta la paz interior, ¿quién podría burlarse de ello?

Y llegamos con esto al último rasgo en la concepción lessinguiana del mundo: la conexión resultante de esta multitud infinita de entidades en desarrollo basadas en Dios y abarcadas por él. Lessing no rehuye, por lo menos en la antigua *Dramaturgia*, el hablar de un plan del cual sólo conocemos pocos eslabones y hasta de comparar a la divinidad con un genio creador. En este sentido hay que interpretar su concepción del animal como una articulación construida en determinado modo a base de sus sentidos. Su audacia al seguir las huellas al plan de este "creador sin nombre" en el progreso de las ideas religiosas. Y su posición al expresar, en el *Natán*, la forma en que la divinidad ha previsto en su plan el destino de los individuos en los siguientes términos:

> Ved: una frente más o menos abovedada;
> La línea de una nariz más o menos curvada;
> Las cejas con un trazo de este o del otro modo,
> Pintadas sobre huesos más o menos salientes;
> Un rasgo o comisura, un pliegue, un lunar,
> Una nada en el rostro salvaje de un europeo,
> Y te salvas del fuego en las hogueras de Asia:
> Di, ¿no es esto un milagro, oh pueblo milagrero?

Hemos llegado al término de nuestra exposición. Creo que el lector nos agradecerá que no le hayamos atormentado con el pleito de la proporción en que Lessing era leibniziano o spinozista. Muchas consideraciones sabias podrían hacerse a este propósito. Baste saber que Lessing debe a Leibniz la idea del desarrollo, de la constancia de la conexión cósmica, del enlace de las mónadas

representativas con las mónadas materiales, de una conexión de partes pequeñísimas, en la que se realiza el bien; y toma, en cambio, de Spinoza la rigurosa consecuencia del monismo. Tampoco fatigamos al lector con el problema de si Lessing era o no panteísta; preferimos limitarnos a calificarlo de panenteísta. Nuestro Lessing es una cabeza que, partiendo del estudio del mundo moral, desarrolla con rigurosa consecuencia un nuevo ideal de vida y plasma en consonancia con ello la conexión del mundo. Y este Lessing adoptaba también una actitud independiente frente a Leibniz.

Permítasenos aún una observación. Nuestra investigación sobre Lessing tenía presente, al mismo tiempo, un objetivo que trascendía del estudio de esta figura. Una meta superior a la que podía ser alcanzada con la investigación concreta de un ensayo. Se trata de un progreso necesario en el análisis de los orígenes de nuestra literatura alemana moderna, rebasando el marco de las anteriores exposiciones.

Repásense estas exposiciones y dígasenos si, aun las mejores, contienen más que un caos de influencias pugnantes entre sí, cuyo producto se pretende que sea nuestra literatura. Se presenta un llamado genio crítico y reformador, un genio de la sensibilidad lírica, una cabeza de graciosa sensibilidad y, en torno a ella, todo un tropel de ingenios inferiores: se ve cómo todo da vueltas y, de pronto, surge nuestra literatura. Esto, sin hablar de la tan interesante polémica Gottsched-Bodmer, que, de un modo sorprendente, parece haber tenido las más importantes consecuencias.

No es así, precisamente, como surgió nuestra literatura, que hoy nos parece como una unidad coherente desde el nacimiento de Lessing hasta la muerte de Hegel y Schleiermacher. No, esta literatura surgió de un impulso creador, que le infundió su carácter. Éste se lo da el anhelo de una nación de plasmar un nuevo ideal de vida, basado en una serie de condiciones históricas. Este anhelo fue el poder creador que actuó constantemente en medio del caos de fuerzas desencadenadas. De donde se sigue que Lessing era el verdadero exponente del espíritu progresivo de nuestra literatura, aunque también Klopstock y Wieland ejercieran poderosa influencia sobre el desarrollo de nuestra lengua, sobre la exaltación del sentimiento poético y la fantasía, sobre la forma poética, la lírica y la novela. Asimismo se sigue de aquí que las grandes concepciones poéticas de carácter permanente empezaron siendo exposiciones de este nuevo ideal de vida, por lo cual surtían intrínsecamente el efecto de una nueva filosofía. Así ocurre con *Minna de Barnhelm, Emilia* y *Natán*, con el *Götz, Los bandidos*, el *Werther* y, más tarde, con el *Fausto*, el *Wilhelm Meister* y la *Ifigenia*. Y, finalmente, se sigue de lo dicho que este ideal de vida, tal como se manifestó bajo las condiciones de una cultura conceptual supermadura, abordó la empresa de esclarecerse y al mismo tiempo defenderse a través de una literatura de tipo científico. De aquí el carácter específico de nuestra literatura, en que los poetas

aparecen a la par como investigadores científicos y en que su desarrollo poético se halla condicionado simultáneamente por el desarrollo de sus investigaciones.[21]

Las limitaciones bajo las que discurrió la carrera de Lessing eran las de su época. Lo histórico no era, para este hijo del Siglo de las Luces, más que el ropaje cambiante de la naturaleza humana, que él concebía siempre y en todas partes como la misma. Por eso veía en todas las religiones simples etapas en las que se realiza la religión ideal de la humanidad y bajo la cual se unirán algún día todos los hombres auténticamente sinceros. No veía aún que toda fe positiva tiene su propio y sólido valor como símbolo de la vivencia religiosa. Su ideal de vida era uniforme y de carácter moral abstracto, su concepción de la poesía, intelectual y sujeta a reglas. La misión era y sigue siendo conciliar la verdad, que encierra este punto de vista de la Ilustración, con la concepción histórica del mundo, con el conocimiento de la relatividad de toda existencia. Lo humano no está íntegramente en parte alguna y está, sin embargo, en todas partes. No puede reducirse íntegramente a conceptos y, sin embargo, todos los ideales de la humanidad, todas las concepciones de la vida brindan algún aspecto de este algo insondable.[22]

Tales son los elementos que determinan la posición histórica de Lessing. Éste es el guía inmortal del moderno espíritu alemán. Federico el Grande, Lessing y el Kant varonil de los años de juventud aparecen en la misma línea. Una luz mañanera, alegre, fría y clara, los circunda. Su voluntad, lúcida de inteligencia, ha disipado en ellos el círculo de niebla erudito, teológico y pietista de la vida espiritual alemana. ¡Y quién sabe si, partiendo de la problemática sentimental de Rousseau, Goethe y el romanticismo, el antiguo y el novísimo, no llegaremos y deberemos llegar pronto a un modo más varonil, más duro y más racional de pensar acerca del trabajo, el deber, el amor, el matrimonio, la religión y el Estado! ¡Si no tendremos que recuperar muchos de los ideales de la Ilustración que hemos abandonado! Si ese momento llega, aprenderemos a comprender más profundamente, a amar más fervorosamente y a utilizar mejor de lo que se viene haciendo desde Herder, Goethe y Schiller a Federico el Grande, al filósofo y al poeta-escritor.

[1] Téngase en cuenta "La imaginación del poeta", p. II de *Psicología y teoría del conocimiento* y el ensayo de *Estética*, que publicaremos en el volumen sobre filosofía. [E.]

[2] *Vid* en la p. 145 de *Psicología y teoría del conocimiento* la cita que hace Dilthey de Lope de Vega a este respecto. [E.]

[3] Véase esta idea repetida en "El movimiento poético y filosófico en Alemania, 1770-1800" que aparecerá en el volumen *De Leibniz a Goethe*. [E.]

[4] He aquí el origen del concepto de *Wiederholung* de Heidegger. [E.]

[5] Lo mismo se puede decir del propio Dilthey. Véase a este respecto el concepto de "lo positivo" en el cristianismo en su "Vida juvenil de Hegel" *(Hegel y el idealismo*, p. 129). [E.]

[6] No hace falta subrayar la analogía que todo esto tiene con el propio pensamiento de Dilthey sobre la vivencia y sus limitaciones. [E.]

[7] Palabras que se podrían aplicar al propio Dilthey. [E.]

[8] El sentido que estos estudios del pensamiento teológico de Lessing tienen para Dilthey, resaltará teniendo en cuenta "la dirección trascendental de su teologismo, que le hace ver en ella la única posibilidad de prolongación del cristianismo" *(vid.* nuestro prólogo a *Hombre y Mundo*, p. XII), y la insistencia en estudios similares ("Schleiermacher", "Historia juvenil de Hegel", "Christian Baur", "Zeller") y sobre hermenéutica, hasta llegar a su estudio incompleto, "El problema de la religión" (1911). [E.]

[9] En estas condiciones históricas especiales del espíritu alemán insiste literalmente Dilthey en muchas ocasiones y se ve a sí mismo, sin duda, como el último brote de este universalismo conciliador, gracias a la autognosis o conciencia histórica. [E.]

[10] "Esta fe llena su poesía"; y de Dilthey se puede decir: "Esta fe llena su filosofía". Así como el anhelo, el vacío religioso, pasando por la filosofía, se cumple y llena en el arte en el caso de Lessing, en el de Dilthey se cumple y llena, pasando por el arte, en la filosofía. Este es el sentido profundo, si se quiere "existencial", de sus estudios "La conciencia histórica y las concepciones del mundo" y la "Esencia de la filosofía". [E.]

[11] Repásese su "Movimiento poético y filosófico en Alemania", 1770-1800 (aparecerá en *De Leibniz a Goethe)* y "El mundo histórico y el siglo XVIII" *(Mundo Histórico)*. [E.]

[12] Sobre la música alemana en el siglo XVIII, *vid. De Leibniz a Goethe*. Lo "musical" tiene una gran importancia en el pensamiento de Dilthey: la "expresión" musical logra exhibir profundidades inéditas de la vivencia. *Vid. Mundo histórico*, p. 245. [E.]

[13] Esta acción del pensamiento de Spinoza y de Leibniz sobre el arte de Lessing es una experiencia que vendrá, entre otras, a corregir la opinión expresada por Dilthey de que la "filosofía no inventa" nada, que no hace sino analizar las visiones que le traen el arte o la religión. [E.]

[14] No hay que olvidar que la primera redacción de este ensayo data de 1867, fecha, también, de su *Movimiento poético y filosófico en Alemania, 1770–1800*, donde se afirma, en conexión con Kant, que la tarea de la nueva generación consistía en construir la ciencia empírica del mundo político-moral. *Vid.* la nota de la p. 468 de *Psicología y teoría del conocimiento*. [E.]

[15] En este sentido se afirma la superioridad de la actitud filosófica respecto a la religiosa y hasta a la artística, porque en ella se realiza, por autognosis, la verdadera autonomía de la persona. [E.]

[16] Importante todo esto para darse cuenta de cómo estaba "tocada" la conciencia protestante de Dilthey desde un principio. [E.]

[17] Varias veces alude Dilthey a este problema; así en su "Psicología descriptiva y analítica", p. 279 de *Psicología y teoría del conocimiento*. [E.]

[18] Esa suposición, sin embargo, parece que fue hecha por Platón y por Rousseau con respecto a la *tragedia*. [E.]

[19] Rasgo diltheyano: "estudio analítico del hombre". [E.]

[20] Este paralelo Spinoza-Lessing recuerda el otro Spinoza-Goethe ("Cuando Goethe estudiaba a

Spinoza")*Vid.* también *El movimiento poético y filosófico en Alemania, 1700-1800*. Importancia central de Spinoza en el idealismo alemán y del idealismo alemán en Dilthey. [E.]

[21] Véase para todo esto *El movimiento poético y filosófico en Alemania, 1700-1800*. [E.]

[22] He aquí trazada la hazaña de Dilthey y he aquí por qué reivindicó la obra histórica del siglo XVIII, contra el romanticismo, en "El mundo histórico y el siglo XVIII" *(Mundo histórico.)* [E.]

GOETHE Y LA FANTASÍA POÉTICA

¿De qué inmortales
Será tan alto premio?
No discuto con nadie,
Pero lo entregaré
A la extraña hija de Iovis,
Siempre nueva,
Eternamente móvil:
Su criatura predilecta
La fantasía.

GOETHE

LA FANTASÍA poética y su relación con la materia de la realidad vivida y de la tradición, con lo creado por poetas anteriores, las formas fundamentales propias de esta imaginación creadora y de las obras poéticas que brotan de esa relación: he aquí el centro de toda la historia de la literatura. En ninguno de los poetas alemanes modernos se ve tan claramente como en Goethe esta posición central que la fantasía ocupa en la obra de creación poética, y ninguno otro requiere como él, para ser comprendido, penetrar en la esencia de la fantasía. Lo cual se debe a la posición que Goethe ocupa dentro del nexo de la literatura europea.[1]

En la introducción de este volumen hemos descrito el movimiento de la literatura europea, determinado por el nacimiento de la ciencia moderna. Cerca de siglo y medio llevaba ya ésta de desarrollo cuando nació Goethe. El poeta se formó bajo su influjo y la suma de sus resultados siguió actuando en él. Le rodeaba, además, el ambiente de la Ilustración alemana; cuando Goethe empezó a hacer poesía, estaba Lessing en la cima de su obra. Goethe asimiló también su tendencia más peculiar, informada por toda nuestra historia: la tendencia del hombre a ahondar dentro de sí mismo y en el ideal de su ser universal. Pero su misión histórica era que, habiendo echado profundas raíces en las grandes conquistas de la Ilustración estaba, sin embargo, llamado a alumbrar una nueva era en la historia de la poesía. Fue en Alemania donde surgió esta nueva era; Goethe y el romanticismo como un todo inseparable ayudaron por doquier a emancipar la fantasía poética del imperio del entendimiento abstracto y del buen gusto, aislados de las fuerzas de la vida. ¿Quién no conoce los pasos que prepararon este movimiento en los diversos países, la teoría inglesa de los genios, Rousseau, Hamann, Herder, el *Sturm und Drang?* Goethe fue impulsado por este movimiento. Pero la nueva poesía surgió como obra suya. Y la lucha de su imaginación poética con la Ilustración y hasta con el espíritu de la misma ciencia de la época constituye un espectáculo sin igual en la historia de la literatura.

Por eso, después de tan variados e importantes intentos como se han hecho para comprender a Goethe, acaso no será desatentado que yo, partiendo de unas cuantas tesis generales, me esfuerce en penetrar ante todo en la fuerza y la peculiaridad de la fantasía poética de Goethe, para considerar luego, partiendo de los puntos de vista que así se obtengan, lo que fue la obra de su vida.

La labor científica, la especulación filosófica, las actividades administrativas ocuparon una parte considerable de la obra de Goethe. No sólo llenaban los largos intervalos entre sus actividades de creación poética: le eran indispensables a su autor para conocer la vida y el mundo, sin lo cual no habría podido cumplir su misión poética, y sólo la superación científica de la Ilustración podía dejarle el camino libre para su mundo poético.

Su multiforme fuerza creadora tenía su centro en la fantasía. Él mismo expresó esto frecuentemente, con más claridad que nadie, cuando después de su estancia en Italia y su trato con Schiller había llegado a ver claro acerca de sí mismo. "En este año y medio de soledad —dice en 1788, expresando la suma de sus experiencias romanas acerca de sí propio— he vuelto a encontrarme; pero ¿como qué?: como artista." Y en el periodo de su obra creadora común con Schiller, surge aquella memorable semblanza que Goethe nos traza de sí mismo. "El impulso de formación poética —nos dice, refiriéndose a sí mismo—, siempre activo hacia el interior y el exterior, constituye el centro y la base de su existencia. Cuando se comprende esto, desaparecen todas las demás aparentes contradicciones. Y como este impulso es incansable, tiene que volverse necesariamente hacia el exterior si no quiere devorarse a sí mismo por falta de materia." Esta tendencia de su fuerza plasmadora a actuar hacia el exterior explica, según esta propia confesión, su interés por las artes plásticas, por la vida activa, por las ciencias. Por aquel entonces, cuando creía haber encontrado por fin su verdadera vocación, todo eso le parecían "falsas tendencias". Quien contemple objetivamente la cosa dirá más bien, con Schiller, que eran en realidad el ancho basamento para una obra poética de tipo completamente nuevo, inseparablemente unida a la plasmación de la personalidad. Por eso el puesto de Goethe no está entre los grandes naturalistas, filósofos o estadistas, sino al lado de Esquilo, de Dante y de Shakespeare.

LA VIDA

La poesía es representación y expresión de la vida. Expresa la vivencia y representa la realidad externa de la vida. Intentaré evocar los rasgos de la vida en el recuerdo de mis lectores. En la vida se me da mi yo dentro de su medio ambiente, el sentimiento de mi existencia, una actitud y una posición ante los hombres y las cosas en torno; estos hombres y estas cosas ejercen sobre mí una presión o me infunden fuerza y alegría de existir, postulan de mí algo y ocupan un lugar en mi existencia. De este modo, cada cosa y cada persona cobran una

fuerza y un matiz propios que le prestan mis nexos vitales. La finitud de la existencia circundada por el nacimiento y la muerte, limitada por la presión de la realidad, despierta en mí la nostalgia de algo permanente, no sujeto a cambio, sustraído a la presión de las cosas, y las estrellas, hacia las que levanto la vista, se convierten para mí en símbolos de ese mundo eterno, inaprehensible. En todo lo que me rodea revivo lo que he experimentado antes. Contemplo en el crepúsculo una ciudad callada que se extiende a mis pies; las luces que veo encenderse una tras otra en las casas son para mí la expresión de una existencia pacífica y segura. Este contenido de vida que hay en mi propio yo, en mis estados de espíritu, en los hombres y las cosas que me rodean, forma el "valor de vida" de los mismos, a diferencia de los valores útiles que sus efectos les asignan.[2] Y esto y no otra cosa es lo que nos hace ver primordialmente la poesía. Su objeto no es la realidad, tal como se da para el espíritu ocupado en conocerla, sino la índole de mi yo y de las cosas, que se manifiesta en los nexos vitales. Partiendo de aquí se explica lo que nos hace ver una poesía lírica o una narración y lo que no existe para ellas. Pero los valores vitales se relacionan entre sí como corresponde a la conexión de la vida misma, y estas relaciones infunden su significado a las personas, a las cosas, a las situaciones y a los acontecimientos. Por eso el poeta busca lo significante. Cuando el recuerdo, la experiencia de la vida y su contenido de pensamiento elevan al plano de lo típico esta trabazón de vida, valor y significado, cuando lo que acaece se convierte así en exponente y símbolo de algo universal y los fines y los bienes se traducen en ideales, en este contenido universal de la poesía no se expresa ya un conocimiento de la realidad, sino la experiencia más viva del nexo de la trama de la existencia como sentido de la vida. Fuera de esto, no existe ninguna idea de una obra poética, ningún valor estético que pueda realizar la poesía.

Tal es la relación fundamental entre vida y poesía, de la que depende toda forma histórica de ésta.

Y la primera y decisiva característica de la poesía de Goethe es que brota de una extraordinaria energía del "vivir". Por eso aparece en la poesía de la Ilustración como un elemento completamente exótico, hasta el punto de que ni el propio Lessing acierta a valorarla. Sus estados de ánimo recrean todo lo real, sus pasiones exaltan el significado y la forma de situaciones y cosas, y su impulso incansable de plasmación lo transmuta todo en forma e imagen. Su vida y su poesía no pueden diferenciarse en este punto, sus cartas presentan estas características exactamente lo mismo que sus poemas, lo cual salta claramente a la vista de quien compare estas cartas con las de Schiller. Ya en este aspecto, la poesía de Goethe se distingue radicalmente de la poesía de la Ilustración.

Es de la vida de donde irradian las fuerzas que luego actúan sobre la fantasía.[3]

LA FANTASÍA POÉTICA[4]

1

La imaginación se nos presenta como un prodigio, como un fenómeno completamente distinto de la vida diaria del hombre pero, en realidad, sólo es una organización más poderosa de ciertos hombres, basada en el raro vigor de ciertos procesos elementales; partiendo de éstos, la vida espiritual se construye, a tenor de sus leyes generales, una forma completamente distinta de la normal.

La peculiaridad del poeta se impone ya cuando la percepción construye formas en el espacio a base de sensaciones simultáneas o ritmos, melodías, formas musicales, de su sucesión en el tiempo; en él actúan con una fuerza originaria sobre la formación de las percepciones sus intereses vitales, sus estados de ánimo, sus pasiones.

Las imágenes evocadas por el recuerdo presentan un grado muy distinto de claridad y de vigor, de relieve y plasticidad según los distintos individuos, aunque las condiciones sean por lo demás las mismas. Desde las representaciones a modo de sombras incoloras e insonoras hasta las figuras de cosas y de hombres proyectables con los ojos cerrados en el espacio visual media toda una escala de las más diversas formas de reproducción. El talento para la poesía "representadora" lleva consigo una extraordinaria capacidad de conservar o infundir a las representaciones reproducidas o libremente forjadas plasticidad y claro relieve. El pensamiento figurado del poeta necesita siempre, como base de lo plástico, del movimiento de imágenes con contornos bien definidos. Y exige, al mismo tiempo, una plétora de impresiones adquiridas y una integridad de las imágenes evocadas por el recuerdo. Por eso los poetas tienen también, casi siempre, un gran talento para la narración.

Ahora bien, ¿qué relación existe entre la experiencia acumulada y la imaginación libremente creadora, entre la reproducción de formas, situaciones y destinos y su creación? La asociación que reproduce representativamente elementos dados en una combinación dada y la imaginación que combina de un modo nuevo los elementos dados parecen separadas entre sí por la más nítida línea divisoria. Al examinar la relación real entre estos dos grandes hechos psíquicos, interesa aplicar el método descriptivo sin ingerencia alguna de hipótesis explicativas. Sólo así puede el historiador de la poesía tener confianza al servirse de las sutiles ideas psicológicas en vez de recurrir a las burdas nociones de la vida corriente para apoyar en ellas su estudio de la literatura.[5]

En el curso anímico, tal como nosotros podemos captarlo, la misma representación no se repite nunca en una conciencia, como no se da tampoco en otra conciencia con la misma exactitud. Del mismo modo que la nueva primavera no me hace ver exactamente las mismas hojas de la anterior brotando de los mismos árboles, las representaciones de un día anterior no resucitan el día de hoy, un poco más oscuras solamente o un poco más vagas. Si, permaneciendo fijos en una posición, cerramos los ojos que teníamos fijos en un objeto, de tal

modo que la representación en que se convierte la percepción conserve aún su máximo vigor y plasticidad, tendremos que en esta imagen del recuerdo sólo nos representamos una parte de aquellos elementos que se contenían en el proceso de la percepción, y ya en este caso, en que sólo se trata de un recuerdo inanimado, muerto, no se puede desconocer que se trata de una tentativa de reproducción, a pesar del esfuerzo hecho para la reproducción íntegra. Y cuando entre la percepción y la representación se interponen otras imágenes y pugnamos por evocar íntegramente la percepción, la representación recordada se construye desde un determinado punto de vista interior; para ello toma como materiales de construcción sólo aquellos elementos de todo lo que quedó de la percepción que requieren las condiciones actuales, y éstas comunican al cuadro su iluminación sentimental por medio de su relación con el estado de ánimo actual, por semejanza o por contraste, al modo como, en momentos de angustiosa desazón, la imagen de un estado anterior tranquilo, aunque exento de alegría, puede surgir ante nosotros como una isla luminosa de paz. Y no son raros tampoco los casos en que la representación construida es completamente falsa. Finalmente, cuando como en la mayoría de los casos ocurre, intentamos evocar en nosotros, no impresiones aisladas cuyo recuerdo se refiere a un determinado acto de percepción como una imagen momentánea, sino representaciones o combinaciones de representaciones cada una de las cuales "representa" el objeto en todas sus situaciones percibidas por nosotros, la construcción de semejante representación está muy lejos de ser una reproducción muerta y se parece mucho más a una imitación artística. En una palabra, del mismo modo que no se da una imaginación que no se apoye sobre la memoria, no hay tampoco memoria que no encierre ya algo de fantasía. Toda rememoración es al mismo tiempo metamorfosis. Este conocimiento nos hace ver la conexión que existe entre los procesos más elementales de la vida psíquica y las más altas realizaciones de nuestra capacidad creadora. Nos permite percatarnos de los orígenes de esa vida espiritual dinámica y multiforme, completamente individual y única en cada uno de sus puntos, cuya expresión más feliz son las obras inmortales de la fantasía artística. La producción es ya un proceso de creación.[6]

En este aspecto, la organización del poeta se revela ya en el vigor de los sencillos procesos de percepción, memoria, reproducción, por medio de los cuales se mueven en la conciencia imágenes del más diverso tipo, caracteres, destinos, situaciones. Ya en el mero recordar descubrimos un aspecto que muestra su afinidad con la fantasía: la metamorfosis rige la vida toda de las imágenes en nuestra alma. Esto se revela también en los curiosos fenómenos del sentido visual. ¿Quién, antes de dormirse, con los ojos cerrados, no se ha divertido alguna vez con los más simples fenómenos que aquí se ofrecen? Ante el sentido visual yacente e irritable, las excitaciones orgánicas internas aparecen ahora en forma de rayos, de niebla apelotonada, etc., de los que luego surgen, sin

que en ello medie la menor intención, ya que por el contrario nos hallamos sumidos en el más puro y tranquilo estado de contemplación, relucientes y coloreadas imágenes fantásticas, sujetas a constante mutación.

Sin embargo, la transformación de las imágenes y de las combinaciones de imágenes, tal como se opera en el recuerdo, es simplemente el caso más simple y, por tanto, el más instructivo de los procesos de creación característicos de la fantasía. Estos procesos, exaltando las imágenes, rebajándolas, ordenándolas, generalizándolas, formando tipos, plasmando y transformando, tan pronto de un modo inconsciente como a nuestro arbitrio, hacen surgir una serie innumerable de formas intuibles. Son eliminados unos rasgos de las imágenes, otros acentuados, y los recuerdos se convierten en visiones. Y esta transformación en imágenes nuevas que rebasan lo que se encierra en lo vivido y percibido o en lo que de ello puede deducirse, se opera también en la combinación de las imágenes representativas. Surge así una manera figurada de pensar. En ella cobra la fantasía una nueva libertad. Intentamos transformar con el pensamiento el pasado. Creamos posibilidades de futuro. Inventamos sucesos a nuestro antojo y nos sumimos en ellos. Sentimos endopáticamente lo inanimado y lo exaltamos hasta convertirlo en inauditos procesos animados. Todo esto, además, sube de punto cuando la espontaneidad que aquí rige trabaja de un modo consciente y con adecuación a un fin. Las fuerzas que provocan esta serie de fenómenos de creación proceden del fondo del ánimo, movido múltiplemente por la vida a placer, dolor, estados efectivos, pasiones y aspiraciones.

Todo lo expuesto entraña un rasgo que, partiendo de los procesos más elementales de la vida psíquica, empuja hacia lo alto a los temperamentos organizados para la obra de creación poética. Actúa con máxima fuerza en el niño, en el hombre primitivo, en los hombres afectivos y soñadores, en los artistas. Y se distingue así de la fantasía regulada de las cabezas políticas, de los investigadores, de los inventores, cuyo control constante de sí mismos hace que los procesos de creación se atengan al criterio de la realidad.

2

Ahora bien, ¿cómo nace de este rasgo de la imaginación, que conduce a la creación poética, la fantasía poética misma, y cuáles son sus características distintivas?

La imaginación se halla entretejida —como veíamos— con toda la contextura del alma. Cada comunicación hecha en la vida diaria transforma involuntariamente lo vivido; los deseos, los temores, los sueños del futuro rebasan los límites de lo real; toda acción obedece a la imagen de algo que aún no existe: los ideales de vida marchan delante del hombre, más aún, delante de la humanidad, y le conducen hacia metas más altas: los grandes momentos de la existencia, el nacimiento, el amor, la muerte, se ven transfigurados por usos que

envuelven con su ropaje las realidades y apuntan más allá de ellas.

De esto distingo yo, ante todo, la *acción de la fantasía en la que se construye un segundo mundo, distinto del mundo de nuestra acción*. La imaginación se manifiesta involuntariamente a través de las imágenes del sueño, que es el más antiguo de todos los poetas. Y crea en la misma vida, ya voluntariamente, un segundo mundo en que el hombre aspira a verse libre de los vínculos que impone la realidad: en el juego y sobre todo allí donde una exaltación solemne, festival, de la existencia crea un mundo aparte de la vida diaria por medio de mascaradas, de disfraces, de procesiones solemnes. La época caballeresca y la cultura cortesana del Renacimiento muestran cómo se prepara ya en el seno de la vida misma la creación de un mundo poético completamente aparte de ella. También en las formas de la fantasía religiosa se construye un mundo distinto de la realidad experimentada. Surgen aquí, en el trato con las fuerzas invisibles, las visiones de los seres divinos. Estas visiones se hallan entretejidas con la vida, con sus dolores y su acción. Esta fantasía religiosa que opera en el mito y en la fe en los dioses se halla vinculada, pues, de primeras, a las necesidades de la vida misma. Con el desarrollo de la cultura va desligándose poco a poco de las conexiones religiosas de fin y eleva aquel segundo mundo a un rango de importancia independiente, como lo prueban Homero, los trágicos griegos, Dante, Wolfram de Eschenbach. De suerte que es la poesía la que se encarga de desligar completamente el mundo religioso suprasensible de los vínculos contenidos en nuestras necesidades de vida y en nuestras relaciones de fin.

Sólo ahora podremos percatarnos de la índole de la *imaginación poética*. Todo lo que llevamos dicho no son más que las condiciones generales de la misma. Representa el conjunto de los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético. El fundamento de estos procesos son siempre las vivencias y la base del captar creada por ellos. Nexos vitales[7] dominan la fantasía poética y cobran expresión en ella, pues ya influyen en la formación de las percepciones del poeta. Procesos involuntarios, imperceptibles, rigen por doquier. Actúan constantemente sobre el color y la forma del mundo en que vive el poeta. Es éste el punto en que comienza a ponerse de manifiesto la conexión entre vivencia e imaginación en el poeta. El mundo poético existe ya antes de que surja en el poeta, estimulada por algún acaecimiento, la concepción de una obra y antes de que se ponga a escribir la primera línea de ella. El proceso en el cual surge, en virtud de esos fenómenos psíquicos, el mundo poético y se crea una determinada obra de poesía, recibe su ley de una actitud ante la realidad de la vida completamente distinta de la relación que mantienen los elementos de la experiencia con la conexión cognoscitiva. El poeta vive en la riqueza de las experiencias del mundo humano, tal como la encuentra dentro de sí mismo y como la percibe fuera de sí, y estos hechos no son, para él, ni datos que utilice para la satisfacción de su sistema de necesidades, ni materiales a base de los cuales elabore generalizaciones. El ojo del poeta descansa reflexivamente y en

quietud sobre ellos; son para él significantes; estimulan sus sentimientos, unas veces de un modo tenue, otras veces de un modo poderoso, por muy lejos que estos hechos se hallen de su propio interés o por mucho tiempo que haya pasado ya desde que ocurrieron: son parte de su propio yo.

En el abigarrado tapiz de la poesía representativa, con sus figuras, trabajan todas las fuerzas del hombre entero. El ánimo es el fundamento vital de toda poesía. Pero ésta se halla penetrada además por el pensamiento. No en vano en el hombre, al llegar a un cierto grado de desarrollo, existen muy pocas representaciones que no encierren elementos universales, y en el mundo humano no existe, gracias a la acción de las condiciones sociales generales y los modos psicológicos de actitud, ningún individuo que no sea representativo al mismo tiempo desde distintos puntos de vista, ningún destino que no represente el caso concreto de un tipo más general de modalidad de vida. Estas imágenes de hombres y destinos se configuran bajo la acción de la consideración pensante de tal modo que, aunque sólo representen un caso aislado, se hallan completamente saturados de lo universal y son, de este modo, representación suya. Y para esto no es necesario, ni mucho menos, que en la obra poética se desparramen consideraciones generales, cuya función predominante consiste, por el contrario, en liberar al espíritu momentáneamente de la acción del afecto, de la tensión, de la simpatía arrebatadora, elevándolo a un estado de pura contemplación. Finalmente, toda poesía presenta el cuño de la voluntad a que obedece. Ya Schiller perseguía siempre en la belleza el reflejo de lo moral; y Goethe decía: “Es el carácter personal del escritor, y no las artes de su talento, lo que le hace valer ante el público.” La forma de voluntad que actúa en la creación de la obra de arte se manifiesta en el modo de dirigir la acción.[8]

La actitud de la fantasía ante las formas creadas por ella es, dentro de ciertos límites, igual a la que se adopta ante el hombre real. Dickens, por ejemplo, vivía con sus personajes como si fuesen sus semejantes, sufría con ellos cuando se acercaban a la catástrofe, temía que llegase el momento de su ruina. Balzac hablaba de los personajes de su *Comedia humana* como si fuesen seres de carne y hueso; los analizaba, los censuraba, los aplaudía, como si formasen parte de la misma sociedad que él; podía estarse hablando horas y horas acerca de lo que deberían hacer si se encontrasen en esta o aquella situación. Y hasta qué punto afectaban a Goethe los sentimientos trágicos de su poesía lo indican aquellas palabras suyas a Schiller cuando le decía que no estaba seguro de poder llegar a escribir una verdadera tragedia, pero que temblaba ya ante la sola idea y estaba casi convencido de que le destrozaría el simple intento.

El poeta difiere, pues, de todas las demás clases de hombres en un grado más alto de lo que suele suponerse y, en contra de esa concepción filistea que cree en la existencia de un buen hombre medio dedicado a la artesanía de la poesía, debemos acostumbrarnos a comprender el funcionamiento interno y el modo externo de proceder de estos temperamentos demoniacos desde el punto de vista

de su organización, y no partiendo del criterio medio de un hombre normal y corriente. Con arreglo a este impulso creador imponente y perfectamente involuntario es como hay que comprender también la vida y la obra de Goethe.

LA FANTASÍA POÉTICA DE GOETHE

La fantasía de Goethe es el ejemplo clásico de esa trabazón que acabamos de exponer, en que las figuras poéticas brotan con una fuerza interior de los procesos elementales. En las conversaciones y las poesías de Goethe de la adolescencia todo se halla penetrado por el fuerte sentimiento de la vida, todos los estados aparecen expresados con una energía unilateral; aparecen imágenes que los plasman simbólicamente. Todo lo que Goethe hablaba o escribía en este periodo está lleno de gérmenes de poesía que pugnan por salir a luz.

De esta fuerza para expresar estados nace su incomparable talento imaginativo en el terreno de la palabra. El lenguaje es el material del poeta. Pero es algo más que eso, pues la belleza sensible de la poesía en cuanto a ritmo, rima y melodía constituye un reino propio de altísimos efectos, separables de lo que representan las palabras. ¡Quién, por ejemplo, podría cobrar conciencia completa de las palabras recitando la poesía de Goethe, *A la luna*! Aquí, el significado de las palabras acompaña de un modo suave y misterioso a la poesía. La fantasía verbal del poeta consiste en modelar y plasmar estos efectos, haciendo fijar fuertemente la atención, como el pintor hace con los efectos de sus líneas y colores. Goethe mandaba como un rey en este mundo del lenguaje. Y ello se debía precisamente a que la vivencia iba unida en él siempre y directamente a la necesidad de expresión. En su juventud, su conversación pasaba no pocas veces de la prosa al recitado de sus versos. En sus excursiones, era frecuente oírle canturrear "extraños himnos y ditirambos", en los que se expresaba en sonidos el ritmo de su movimiento interior. Le brotaba así de dentro el arte de la gran estructura rítmica libre, con su curso natural y su vivacidad: jamás una voluntad así de triunfar sobre la vida se expresó en semejantes ritmos. Rompió en su juventud todo el lenguaje tradicional. Creó, tomando como base a Klopstock, un nuevo estilo poético. Se remontó para ello a su dialecto natal. Puso a contribución la energía viva de los verbos. Utilizaba inauditas combinaciones de palabras. Unía en ellas, de un modo nuevo, los verbos con los prefijos, combinaba el sustantivo con una partícula y el verbo con su objeto o reforzaba la energía sensible del verbo prescindiendo de la partícula. Utiliza los sustantivos para formar nuevas y amplias palabras, acentúa la fuerza de expresión mediante la repetición de palabras importantes, recorre la pregunta, la respuesta, la exclamación para plegarse al movimiento interior. Cada estado interior se expresa en una melodía verbal propia. Poco a poco, va atenuando en los primeros años de Weimar el empleo del dialecto natal. Modera la expresión violenta, da un carácter de totalidad a la exposición de los movimientos del alma, acentúa lo objetivo en

forma de tranquila contemplación mediante nuevos recursos, como el empleo más frecuente de adjetivos importantes, y surge así, moviéndose en el terreno sobre el que Lutero fundó nuestro lenguaje escrito mediante su traducción de la Biblia, en cooperación con Schiller, la formación clásica de nuestro lenguaje literario. Sobre esta base se erige su gran estilo. Aquí, en estas realizaciones, es donde se revela toda la fantasía verbal de Goethe. Y su poder es tan ilimitado, que toda nuestra poesía se hallará dominada en lo sucesivo por él, y todavía hoy acierta su lenguaje poético a provocar toda clase de emociones en el lector.

Esta fantasía verbal de Goethe, fruto de su impulso y su talento para expresar lo vivido, va unida a una asombrosa imaginación en lo tocante a todo lo que es apariencia visible de las cosas. Se extiende así sobre los estados conmovidos del alma la belleza plástica del mundo material.

El siguiente pasaje de sus contribuciones a la Morfología arroja cierta luz sobre las bases naturales en que descansa este talento de plasmación en la esfera visual: "Tenía el don de que cuando cerraba los ojos y, bajando la cabeza, me figuraba una flor en el centro del órgano visual, ésta no permanecía ni por un momento bajo su primera forma, sino que se desdoblaba y de su interior brotaban nuevas flores de pétalos coloreados, y a veces también verdes; no eran flores naturales, sino fantásticas, aunque de formas regulares, como los rosetones de los escultores. Era imposible fijar aquellas imágenes que brotaban dentro de mí, aunque podía hacerlas durar cuanto tiempo quisiera, sin que palideciesen ni se acentuasen. Y otro tanto podía hacer cuando me representaba el adorno de un cristal abigarrado, el cual, además, se movía siempre desde el centro hacia la periferia, exactamente lo mismo que esos caleidoscopios que han sido inventados en nuestra época". Yo mismo he comprobado cómo, en condiciones propicias, antes de dormirse, el observador logra ver cómo, en el oscuro espacio visual, la niebla coloreada que va ascendiendo se plasma en formas cambiantes; en Goethe, estas creaciones de una fuerza de imaginación plástica e involuntaria revisten la mayor sencillez y la mayor belleza. Este don lo transfiere, bajo una forma modificada, en las *Afinidades electivas* —obra penetrada íntegramente por las exhibiciones de nuestra condicionalidad fisiológica, aun en las más altas manifestaciones de la vida afectiva—, a la figura, tan cara para él, de Otilia; la exposición recuerda lo que de sí mismo cuenta Cardano; entre el sueño y la vigilia ve un lugar débilmente iluminado, en el que advierte la presencia de Eduardo, ausente en la guerra. El poder que las figuras de la fantasía ejercen sobre el propio poeta se expresa con profundo conocimiento en varios pasajes del *Tasso*, por ejemplo así: "En vano quiero contener este impulso, que de día y de noche se trasmuta en mi pecho", etc. Y luego, al pintar a Leonora el camino futuro del desterrado hacia Nápoles: "Me marcho disfrazado, visto la pobre túnica del peregrino o la zamarra del pastor", etc. Siente uno el pavor de Leonora, que le interrumpe como para romper el angustioso encanto que flota en torno de esta imagen de la fantasía. Y en la

Pandora nos ofrece Goethe la expresión poética más completa y más vigorosa de todo esto.

El propio Goethe generaliza en los siguientes términos su modo de ver la índole del poeta, tal como se desprende para él de estas experiencias: "Se comprende claramente lo que quiere decir eso de que los poetas y todos los verdaderos artistas tienen que nacer. Es necesario, en efecto, que la capacidad productiva interior del imitador haga brotar de un modo espontáneo, sin intervención de la voluntad, esas imágenes que quedan adheridas al órgano, al recuerdo, a la imaginación, que se desarrollen, que crezcan, que se extiendan, que se fundan para convertirse de esquemas fugaces en figuras verdaderamente presentes". "Por lo que se refiere a mi capacidad de captación sensible —contaba en una ocasión al canciller Müller—, mi constitución es tan especial, que retengo en la memoria del modo más nítido todos los contornos y formas, afectándome muy vivamente todas sus deformaciones y defectos." "Sin esa nítida capacidad de captación y expresión, no podría producir mis figuras de un modo tan vivo y tan claramente individualizado. Esta claridad y precisión en el modo de captar las figuras me hizo creer durante largos años que tenía vocación y talento para el dibujo y la pintura." En el mismo sentido concibe Goethe en sus *Máximas* la finalidad de la poesía: "El poeta está llamado a representar. La representación alcanza su punto máximo cuando puede competir con la realidad, es decir, cuando sus descripciones están de tal modo animadas por el espíritu, que todo el mundo puede considerarlas como presentes".

Al cooperar en él estos dos tipos de fantasía poética con una fuerza insuperable, dotan a Goethe de una universalidad de talento poético sin paralelo en los tiempos modernos. Él mismo pintó la potencia y la peculiaridad de este talento en la descripción de sus últimos años de Fráncfort: "Mi talento creador no me ha abandonado ni un solo instante desde hace varios años; lo que percibía despierto durante el día formaba incluso durante la noche, no pocas veces, materia de sueños regulares, y al abrir los ojos aparecía ante mí, como presente, bien un nuevo todo maravilloso, bien la parte de un todo". Este don natural laboraba en él lo mismo en la soledad que en medio de la sociedad. Fue por aquel entonces cuando expresó en su *Prometeo* la conciencia soberana de esta capacidad creadora. No tenía más remedio que considerar este don "enteramente como obra de la naturaleza". Se producía "involuntariamente y hasta en contra de la voluntad". Descansaba, a veces, durante largo tiempo, sin que pudiese crear nada, aunque se lo propusiera; otras veces, la pluma apenas podía seguir sus "sueños poéticos de sonámbulo". Por aquel entonces brotaron también como por inspiración algunas de sus grandes obras, después de llevarlas a cuestas y trabajar sobre ellas durante largo tiempo. Escribió el *Werther* en cuatro semanas, "de un modo casi inconsciente", y como guiado por un sueño, sin trazar sobre el papel un esquema de la obra en su conjunto ni el tratamiento de ninguna de sus partes y sin que tuviese que modificar apenas nada, después de escrito: he ahí

cómo brotó su obra más perfecta y más armónica después de *Herman y Dorotea*. En todo esto aparecen ante nosotros con insuperable fuerza las cualidades de la fantasía poética: una creación que surge de la plétora de las fuerzas espirituales, involuntariamente sujeta a leyes y desligada de la vida usual y de sus fines. Y esta peculiaridad de su poesía juvenil se mantiene hasta los tiempos posteriores, aunque modificada por el sosiego, la reflexión y la mengua de la fantasía. A los largos preparativos siguen épocas de la más intensiva creación; el montón de leña acumulado y levantado poco a poco —para decirlo con las palabras con que se refiere en 1795 a su trabajo en el *Wilhelm Meister*— "empieza por fin a arder". Se rodea de soledad, con preferencia en el palacio de Jena, para dominar la inspiración poética y la trabazón interna de su creación. Afortunadamente, no siempre la voluntad triunfa en sus intentos, y sus mejores cosas siguen brotando espontáneamente. Por eso sus creaciones se desarrollan a lo largo de extensos periodos. "Ciertos motivos grandiosos, leyendas, tradiciones históricas antiquísimas, se grababan tan profundamente en mi alma, que las retenía vivas y fuertes dentro de mí hasta cuarenta y cincuenta años; me parecía que era mi riqueza más valiosa ver renovarse frecuentemente en mi imaginación estas grandes imágenes, pues se transformaban constantemente en mi interior, aunque sin cambiar nunca, madurando más y más en formas más puras, hasta desembocar en una acabada representación." En otros poetas, como en Schiller, el alumbramiento de cada obra imaginativa es siempre un trabajo intenso y consciente. Este poder acuciante de la voluntad se comunica tal vez a la acción y le dota de ese fuerte movimiento que admiramos en los dramas de Schiller, mientras que aun las obras más importantes de Goethe no presentan esta cualidad. Además, Goethe no se sentía nunca, durante su labor, completamente desinteresado del juicio de sus amigos acerca de lo que llevaba ya hecho. De Schiller, sobre todo, recibió sugerencias decisivas para la continuación del *Wilhelm Meister* y del *Fausto*. Otras veces, los juicios lo movían a abandonar el plan de un poema. También a él, como a otros grandes imaginativos, podía emocionarle y conmoverle profundamente el ver actualizadas las formas de su imaginación. Al figurarse en todo su detalle una situación del *Wilhelm Meister* "rompió por fin a llorar amargamente". Lo mismo le ocurrió al leer una parte recién escrita del *Herman y Dorotea*, "así se quema uno en sus propias brasas", dijo, secándose las lágrimas.

Pero la visión más completa de la fuerza y la peculiaridad de esta fantasía sólo se obtiene investigando cómo hace extensivos sus efectos a todas y cada una de las partes del organismo Goethe. Su influencia informaba su vida, su concepción del mundo, sus ideales. La imaginación reinaba en el joven Goethe en medio de las fuerzas más pletóricas, no sujetas aún a norma alguna. En los años de impetuosa fuerza juvenil, exaltaba en él hasta el infinto la alegría y el dolor; todo lo real se envolvía para él en el velo de la belleza y le confería el don de encantar y conmover lo mismo a hombres que a mujeres. Pero, idealizándole unas veces lo

presente, y otras veces potenciándole hasta lo insoportable lo que consigo lleva de angustiosa toda relación de vida, y desplazándole mediante nuevas imágenes hasta lejanías infinitas, acrecentaba en él el desasosiego, el descontento de la juventud y de la conciencia genial, llevándole hasta a jugar con la idea del suicidio, hasta todas las inconstancias en el amor, en la amistad, en el trabajo, en las metas de vida, hasta la exaltación demoniaca del superhombre, tal como se expresa en el *Fausto* primitivo. A Jacobi se le apareció por aquellos años como un poseso, al que casi nunca le era dado obrar con arreglo a su libre arbitrio. La fantasía venía a liberarle casi siempre, temporalmente, y en el terreno de la poesía, de la inquietud de su vida, elevando esta vida al mundo de la apariencia. Aliviaba su alma expresando lo que le acuciaba. Se sobreponía a sus propios estados de vida situándolos fuera de sí mismo, como algo extraño a él, que tenía su cabida en el reino de la fantasía poética, donde, sustraído a la condicionalidad que dentro de él mismo existía, se desplegaba en sus consecuencias. Esta fantasía poética le ayudó también cuando, sobreponiéndose a sí mismo, puso rumbo al ideal maduro de su edad varonil. En efecto, este ideal consistía en elevar la vida en su totalidad a la significación más alta posible encerrada en ella. Por donde la captación de este ideal y su realización se hallaban vinculados, por oposición a las normas de moral abstracta, a las imágenes fantásticas del pasado, del futuro y de lo posible, pues la vida encerrada en estas imágenes sirve de base a toda representación ideal del propio yo. Finalmente, la imaginación poética de Goethe descubrió el misterio de la naturaleza y del arte. Como su contemplación desinteresada de la naturaleza era análoga a la obra de creación artística, su objeto, la naturaleza misma, poníase también de manifiesto ante él en la vivencia de la fuerza de la fantasía, que actuaba en él creadoramente. La naturaleza se le revelaba como una fuerza sujeta a leyes y que actúa con arreglo a fines, manifestada en la metamorfosis, en la escala ascendente, en la arquitectónica de sus formas típicas, en la armonía del todo. He aquí por qué concebía el arte como la suprema manifestación de esta acción de la naturaleza.[9]

VIVENCIA Y POESÍA

Es la relación entre la vida, la fantasía y la plasmación de la obra la que determina todas las cualidades generales de la poesía. Toda obra poética actualiza un determinado acaecer. Proyecta, por tanto, ante nosotros, la simple apariencia de un algo real, por medio de las palabras y sus combinaciones. Debe, pues, emplear todos los medios del lenguaje para producir impresión e ilusión, y en este modo artístico de tratar el lenguaje reside uno de los primeros y más importantes valores estéticos de la obra poética. No es su propósito ser expresión o representación de la vida. Aisla su tema de la conexión real de la vida y le infunde totalidad dentro de sí mismo. De este modo, pone en libertad a quien ha de

captarla, situándose en este mundo de la apariencia, al margen de las necesidades de su existencia material. Exalta su sentimiento de la existencia. Satisface al hombre circunscrito por la trayectoria de su vida la nostalgia de vivir las posibilidades de vida que personalmente no puede realizar. Le levanta la mirada a un mundo más alto y más fuerte. Y le ocupa todo su ser con la "revivencia" en un curso de procesos psíquicos, desde el goce por el sonido, el ritmo, la plasticidad sensible, hasta la más profunda comprensión del acaecer y de sus relaciones con toda la anchura de la vida. Pues toda auténtica obra poética destaca en el corte de realidad que representa una cualidad de la vida que antes nunca se había visto de este modo. Al mismo tiempo que pone de relieve una conexión causal de procesos o de actos, hace que se revivan los valores que, dentro de la trabazón de la vida, corresponden a un acaecimiento y a las diferentes partes que lo forman. El acaecimiento tratado cobra así su significación. No existe ninguna gran poesía naturalista que no proclame estos rasgos significativos de la vida, por desconsoladores, por extraños y adheridos a una naturaleza ciega que ellos puedan ser. El genio artístico de los más grandes poetas consiste precisamente en presentar el acaecimiento de tal modo que resplandezca en él la trabazón misma de la vida y su sentido. De este modo, la poesía nos abre la comprensión de la vida. Con los ojos de los grandes poetas percibimos el valor y la conexión de las cosas humanas.

Así, en el fondo de la creación poética se encierran las vivencias personales, la comprensión de estados ajenos, la ampliación y profundización de la vivencia por medio de ideas. El punto de partida de la creación poética es siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de la de otros seres, presentes o pasados, y de los acontecimientos en que estos seres cooperan. Cada uno de los infinitos estados de vida por que pasa el poeta puede calificarse como "vivencia" en un sentido psicológico; pero sólo aquellos momentos de su existencia que le revelan un rasgo de la vida guardan una relación profunda con su poesía. Por mucho que el poeta pueda tomar del mundo de las ideas —y el influjo de las ideas en un Dante, en un Shakespeare, en un Schiller, fue muy grande—, todas las ideas religiosas, metafísicas, históricas, no son, en último resultado, sino "preparados" de grandes vivencias pasadas, representaciones de ellas, y sólo cuando le hacen inteligibles al poeta sus propias experiencias le sirven para captar como cosas nuevas en la vida. El idealismo de la libertad, tal como Schiller lo tomó de Kant, sirvió simplemente para esclarecer la gran vivencia interior en que su alta naturaleza, en conflicto con el mundo, cobró conciencia de su dignidad y soberanía.[10]

¡Qué variedad de "modificaciones" de la experiencia poética tiene que desarrollarse de este modo! Cuando los trágicos griegos destacaron el mundo religioso interior en un plano de visibilidad dramática, surgió una expresión de la vivencia más honda, que era, sin embargo, al mismo tiempo, la representación de una poderosa realidad exterior, y la obra de aquellos hombres debió tener una

repercusión sin igual. En la Pasión de Oberammergau y en nuestros Oratorios percibimos todavía algo de lo que aquella repercusión debió de ser. Shakespeare se entrega plenamente, en actitud de comprensión, a un acontecimiento exterior; le infunde su propia vida y surgen así sus criaturas, tan varias como las ofrece la naturaleza misma y tan profundas como la vivencia de su creador. Goethe da expresión a la vivencia personal, al trabajo de modelación realizado sobre sí mismo, y de esta relación entre la vivencia y su expresión brotan las cosas de la vida psíquica ocultas siempre a la observación, todo su proceso y toda su hondura. Por todas partes vemos cómo se entremezclan en diversas dosis la relación de la vivencia personal con la expresión y la relación entre lo que se da exteriormente y la comprensión. Pues la vivencia personal entraña un estado de ánimo, pero al mismo tiempo, y en relación con él, la objetividad del mundo circundante. En la comprensión y la recreación se capta la vida del alma de otros, pero siempre a través de la propia que se infunde a ella. Lo único que varía constantemente es la fuerza y la combinación de estos factores en las diversas "modificaciones" de la experiencia poética. Sobre estas bases se desarrolla el don de vidente del poeta, que nos instruye acerca de nosotros mismos y acerca del mundo, acerca de las últimas profundidades asequibles de la naturaleza humana y acerca de la plenitud de las individualidades. Es así como surgen las formas innumerables de este don de vidente.

Cuando sobre esta base se eleva un acontecimiento a rango significativo, surge la obra poética. Así como en los cuerpos físicos distinguimos y estudiamos por separado su composición química, su gravedad, su grado de calor, separamos en la obra poética "representadora", en la epopeya, en la balada, en el drama o en la novela, la materia, la emoción poética, el motivo, la fábula, los caracteres y los medios de expresión. El más importante de todos estos conceptos es el de motivo, pues es en él donde el poeta capta la experiencia en toda su significación: en el motivo se entrelaza el sentido con la fábula, con los caracteres y con la forma poética. Y en él se encierra, además, la fuerza plástica que imprime su forma a la obra. Como en un proceso orgánico, van desarrollándose a partir de la experiencia de la vida estos diversos "momentos" que pueden distinguirse en la poesía: cada uno de ellos cumple una función dentro de la conexión de la obra. Toda poesía es, pues, como una criatura viva de tipo peculiar. Y lograríamos llegar a la suprema comprensión de un poeta si fuésemos capaces de poner de manifiesto el conjunto de condiciones interiores y exteriores que dan lugar a la modificación de la vivencia, de la comprensión y la experiencia que determina su creación, y de abarcar la conexión que, partiendo de ella, plasma el motivo, la fábula, los caracteres y los medios de representación.

Cuando intentamos exponer la relación que existe en Goethe entre la vida, la experiencia de la vida, la fantasía y las obras poéticas, vuelve a sorprendernos por encima de todo la maravillosa unidad y armonía que hay en esta existencia. En ella apenas vemos enigmas ni disonancias. La vida de este poeta es un proceso de

crecimiento regido por una ley interior y ¡cuán sencilla es esta ley y con qué regularidad y constancia actúa! Partiendo de su intuición de la fuerza plasmadora de la naturaleza, Goethe recrea a imagen y semejanza de ella la vida, que es el objeto de la poesía, y con arreglo a la ley interior así descubierta, plasma su mundo poético y se forma a sí mismo, ambas cosas en una inseparable trabazón.

La condición a que obedece este fenómeno extraordinario debe buscarse en la historia del espíritu alemán; desde Lutero y Leibniz, esta historia venía laborando por llegar a una armonía interior de religión, ciencia y poesía, basada en el ahondamiento del espíritu dentro de sí mismo y en su plasmación a base de esta profundidad. Surge así aquella fuerza histórico-universal cuyos efectos unitarios se extienden desde Alemania por toda Europa a partir del siglo XVIII. Esta fuerza informa todas las creaciones de la época de Goethe. En la tendencia a extraer lo humano universal de las profundidades inconscientes de nuestra existencia. Goethe hallábase vinculado a la filosofía trascendental de Kant, Fichte y Hegel y a la música instrumental de Beethoven, y en su ideal de la plasmación del hombre con sujeción a la ley interior de su ser se identificaba con aquellos mismos filósofos y con pensadores como Schiller, Humboldt y Schleiermacher. Sobre el terreno de esta nueva cultura germinó el mundo poético de un Goethe, un Schiller y un Jean Paul, que más tarde habrían de continuar un Novalis y un Hölderlin.[11]

Toda la evolución espiritual de Europa trascurrió luego bajo la influencia de esta nueva fuerza histórico-universal. Desde esta posición cumplió Goethe la suprema misión poética de comprender la vida por sí misma y de exponerla así en su belleza y en su dignificación. El don poético no es, para él, más que la suprema manifestación de un poder creador que actuaba ya en su vida misma. La vida, la formación, la poesía se convierten en él en una nueva conexión que tiene en el estudio científico su base. De esta conexión brotan la verdad, la naturalidad pura, la visión no empañada, la interpretación imparcial de nuestra existencia, que habrán de convertirse en modelo de todos los poetas, pensadores y escritores de la posteridad.

Acudiré al método comparado para poner de relieve la esencia de esta poesía por medio de la afinidad y del contraste. Shakespeare y Goethe aparecen hoy ante nosotros como las dos fuerzas más altas de la moderna literatura universal. Estos dos poetas representan, como hemos visto, modificaciones especialmente significativas de la experiencia poética y, consiguientemente, de la representación humana. Los dos grandes videntes germánicos que han sabido mirar más hondo al rostro inescrutable de la vida se complementan mutuamente, y a su lado se hallan naturalezas afines a ellos.

SHAKESPEARE

Las dos cartas de Dickens y las noticias de su vida nos permiten echar una mirada al taller del novelista. Aparece ante nosotros como un genio cuya vida entera discurre en un proceso de experiencia efectiva, de minuciosa observación involuntaria de cuanto le brindan nuevos círculos de experiencia; que pasa por ocupaciones y situaciones de vida tan variadas como las de aprendiz, escribiente de abogado, periodista en el parlamento y en el campo; que se halla en condiciones de someter a su observación tantos y tantos hechos; que estudia tan a fondo las prisiones y los manicomios de la mayor parte de los países de Europa como su buena sociedad, sin que haya en Alemania ningún poeta cuya vida pueda compararse con la suya. Y, unido a esto, su impetuosidad, los enormes errores de su temperamento, febrilmente dinámico, su indiferencia ante todo lo que signifique una formación intelectual superior de su propia personalidad; y todo es pura exterioridad de una vida llena de santidad y de dolor en su simpatía por las figuras plasmadas sobre este material de la experiencia: el poeta vive enteramente entregado a lo que percibe fuera de sí.

Estudiando la obra de creación poética del contemporáneo de Stuart Mill a base de estos informes tan precisos, este conocimiento contribuye también a iluminar la vida interior y la obra de creación, aparentemente inconcebibles para nosotros, del contemporáneo de lord Bacon.

La figura de Shakespeare aparece envuelta en una sombra impenetrable. Las búsquedas más celosas sólo han logrado reunir como material realmente auténtico unos cuantos documentos sacados de libros eclesiásticos y de instrumentos jurídicos y un par de pasajes polémicos de escritores contemporáneos. Parece que su persona no atrajo en una medida considerable la atención de las gentes de su época. Sus dramas sólo pueden llevarnos con gran cautela a conclusiones sobre su modo de pensar, sus convicciones religiosas o filosóficas y su carácter. Sus sonetos son, de por sí, un misterio, pues ni podemos atrevernos a tomarlos al pie de la letra por el carácter enormemente paradójico del tipo de sentimientos que se encierra en ellos, ni podemos tampoco renunciar medrosamente a atribuirles un fondo de sentimientos altamente subjetivos y de carácter profundamente personal.

Partamos de algunos hechos indiscutibles, contenidos en sus propias obras, acerca de su organización. Las obras de Shakespeare ofrecen un volumen de imágenes perceptivas certeras, concienzudas y absolutamente positivas, con el que no puede compararse ni de lejos la suma de imágenes precisas que nos brinda ningún otro poeta. Hay que suponer en él una fuerza de percepción y de memoria junto a la cual palidece incluso lo que Goethe y Dickens nos cuentan de sí mismos. Domina ya de un modo mayestático los signos de las cosas, las palabras. Mr. Müller ha calculado que Shakespeare maneja unas 15 000 voces, casi el doble de léxico de un Milton. Su conocimiento del mundo vegetal y animal ha sido corroborado por los investigadores especializados como algo asombrosamente preciso y extenso. Habla de los halcones y de la caza de cetrería

como alguien que hubiese dedicado su vida a cazar, y sólo la experta investigación de un especialista ha podido poner en claro algunos de sus pasajes sobre esta materia. Habla de perros como si, al igual que un Walter Scott, hubiese tenido siempre a sus pies dos o tres de estas bestias favoritas. En una época en que los médicos se dejaban llevar todavía de ideas supersticiosas en lo tocante a los locos, se revela como un observador tan profundo de las enfermedades mentales y de los estados de ánimo de estos enfermos, que algunos alienistas eminentes de nuestro tiempo han estudiado sus personajes como si se tratase de hechos revelados por la propia naturaleza. Su conocimiento de los casos y los actos jurídicos es tan preciso, que ciertos ilustres juristas ingleses sólo pueden explicárselo por la hipótesis de que hubiese trabajado durante algún tiempo como aprendiz en algún bufete de abogado, adquiriendo allí estos conocimientos profesionales. Y la extensión y la profundidad de sus pinturas de caracteres representan para nosotros el límite máximo de las dotes poéticas.

Para que semejantes efectos se produzcan ha de existir como causa no sólo una fuerza suprema de percepción y de retención, sino que, además, debemos representarnos el genio que produce tales resultados entregado por entero a los hechos, percibiendo, observando, olvidándose totalmente de su yo, convirtiéndose en aquello que capta. Recuerda uno involuntariamente la frase de Ranke: “Me gustaría disolver mi yo y ver las cosas como han sido”. Shakespeare no vivía en él mismo, sino en lo que, desde fuera, actuaba sobre él. Era todo él un gran ojo espiritual. No necesitaba establecer dentro de sí un haz de convicciones enérgicas o un yo de una potencia imponente: se nos pinta animado por la gracia suave de un Rafael y, al mismo tiempo, le era dado seguir toda naturaleza y toda pasión humanas hasta en sus últimas consecuencias y hasta en su más recóndito rincón. Y con esto se halla a tono su modo de representar, que exhibe a los hombres tal como los ve el observador en la vida exterior, con claridad completa de sus contornos corporales y en el movimiento de su voluntad, aunque sus motivos últimos sean, a veces, impenetrables.

A esta idea nuestra corresponden las noticias que tenemos acerca de su vida. El pulso vertiginoso, casi febril de sus héroes palpita también en él, como en Marlowe y en Ben Jonson. Se casa a los 18 años, al año siguiente pesa sobre él el cuidado de sostener a una familia (nace en 1564, se casa en 1582, su hija Susana nace el 26 de mayo de 1583, Mamnet y Judit en 1585), entre 1585 y 1587 se presenta en Londres para asegurarse una existencia, pasados ya los 20 años. A los 28, en 1592, ha conseguido ya fama y bienestar, hasta el punto de que Greene, en un panfleto de la época, puede decir de él que es *a absolute Johannes Factotum and in his own conceit, the only Shake-scene in a country*. En 1598 es ya un autor reconocido, su nombre figura a partir de ahora en las portadas de sus dramas. Ahora empieza a prepararlo todo, poco a poco, para recluirse en su retiro de Stratford. En 1602, a los 38 años, ya es un *landgentleman* bien acomodado en

esta comarca, aunque sigue residiendo aún en Londres: a los cuarenta y tantos años (la fecha exacta no ha podido precisarse con los documentos existentes) se traslada a vivir a Stratford, donde tiene una magnífica casa rodeada de jardín, y allí descansa del vértigo turbulento de su vida; su carrera llegaba a su término. El 23 de abril de 1616, a los 53 años, muere en Stratford, a poco de celebrarse las bodas de su hija menor.

En los dos puntos de los que suele decirse que deciden de la vida, el matrimonio y la profesión, la rápida decisión de Shakespeare pareció ir seguida de un duro esfuerzo y cierta decepción. Un áspero sentimiento de la vida y un manejo resuelto y claro de ella llenan sus años varoniles y, por raro que esto parezca, la trabazón de los actos de su vida no reside sólo en su poesía, sino también en la voluntad de elevarse y elevar a su familia al rango de la *gentry* rural. Como Dickens, no adquirió el conocimiento de la vida y de los hombres como un espectador que se limitase a mirar y hablar, sino interviniendo como un actor más, lo mismo en las comedias más regocijantes que en las tragedias; era uno de esos temperamentos enérgicos y activos que prefieren cometer errores a no hacer nada. Se parecía en esto al único poeta comparable a Shakespeare en el conocimiento de la vida: también Cervantes vivió una vida febril y llena de inquietud como secretario de un nuncio papal, como soldado en los más diversos campos de batalla, en las cadenas del cautiverio y como escritor. Y son precisamente las abigarradas experiencias de una juventud agitada y en pugna con las realidades las que suministran a estos poetas los materiales más importantes para su horizonte empírico. También Esquilo y Sófocles adquirieron en el curso de una vida activa de ciudadanos y soldados su conocimiento del mundo; Eurípides fue el primero que vivió metido en su biblioteca como literato.

Cómo la trayectoria de su vida le suministró la inmensa experiencia del mundo que atestiguan los dramas de Shakespeare, es cosa que aún está por investigar. En su poesía aparece y reaparece con mucha frecuencia el paisaje de los alrededores de Stratford, en que se crió, con sus suaves colinas, el verde apacible de sus praderas, los matorrales y las huertas de los árboles frutales entre los que se escondían las aldeas y a lo largo de las cuales serpenteaba el río Avon. Es éste el paisaje que sirve de fondo al *Sueño de una noche de verano* y al *Cuento de invierno*. El folclor y las fiestas populares, aquella Inglaterra de los viejos tiempos, extienden todavía su risueño esplendor sobre esta tierra. La introducción a la *Fierecilla domada* y mucho de las *Alegres comadres* evocan, indudablemente, personas y escenas de aquellos días de juventud. Las canciones populares y las leyendas revoloteaban todavía en torno a él en sus excursiones. Debió de ser entonces también cuando se grabaron en su alma, abierta a todas las impresiones, las imágenes del mundo vegetal y animal entre las que se movía gozosamente el hijo del terrateniente que era también, sin duda, un apasionado cazador (¿quién no piensa en la historia de sus cacerías por los terrenos vedados del noble rural cuyas tierras lindaban con las suyas?). Aquella vida dejaba

también margen, indudablemente, para las innumerables bromas y chacotas a costa de los pequeños campesinos y burgueses limitados, que llenan sus dramas. En medio de esta vida alegre emergía, sin embargo, el grande y sangriento pasado de su país; no en vano partía de Stratford aquella romántica calzada de ocho millas que iba al castillo de Warwick, en cuyo patio, entre las pesadas torres o entre las piedras sepulcrales, vagaban en pleno día las sombras del pasado, la figura del gran hacedor de reyes. Y unas cuantas millas más allá se alzaba Kenilworth, posesión por aquel entonces de Leicester, a cuyo servicio se hallaba un pariente de Shakespeare; los intérpretes shakespearianos gustan de imaginarse que el muchacho de 11 años presenciaría aquellas grandes fiestas que el favorito de la reina dedicaba a ésta.

Sea o no cierto, debió de ser en el mismo Stratford donde la imagen de la vida espejada en la poesía se apareció desde muy pronto al espíritu del muchacho; aquella alegre ciudad en que los mayordomos apuntan en sus cuentas abundantes partidas de champán, clarete y moscatel, recibió de 1569 a 1587, en los años de infancia y juventud de Shakespeare, no menos de 24 visitas de compañías teatrales. Goethe y Dickens coinciden cuando cuentan cómo desde la temprana infancia las figuras de las poesías se entretejían con los sucesos de su vida real. “Me parece curioso —cuenta Dickens— cómo en aquellos años podía consolarme de mis pequeñas penas trasladando mis personajes favoritos a la realidad. Fui durante toda una semana Tom Jones (un Tom Jones infantil, una criatura inofensiva). Creo verdaderamente haber puesto en práctica de golpe durante un mes entero mi propia idea de Roderich Random. Cada granero de aquellas inmediaciones, cada piedra de la iglesia, cada pulgada del cementerio iba asociada de algún modo en mi espíritu con los libros que había leído y representaba para mí alguno de los lugares famosos descritos en ellos.” Estos recuerdos expresan mejor que ninguno de nosotros podría hacerlo cómo puede concebirse que las figuras de la leyenda y de la escena se insinuasen en la vida juvenil de Shakespeare y que los personajes del pasado cobrasen vida ante él en aquel escenario histórico de Warwickshire.

Existen razones poderosas para creer que fue en Stratford donde se le revelaron ya en temprana edad las complicaciones de la vida y donde las dificultades financieras de su padre abrieron ante él muy pronto el panorama de la dura realidad. La misma experiencia que más tarde habría de conocer Dickens. Era aún muy joven cuando había remontado ya las apasionadas experiencias del amor y del matrimonio. Así llegó a Londres. Él, que en sus años juveniles no miraba nunca hacia atrás y prefería lanzarse a hacer lo dudoso que contemplar con los brazos cruzados lo que ocurría en torno suyo (¡qué contraste con la personalidad del joven Goethe, mesurada, consciente de sí misma y que, en el fondo, aparentando entregarse, sabía siempre dominarse enteramente!) y que, llevando tal vez en su hatillo el manuscrito de alguna obra, se presentaba ahora en Londres, erigió los planes de su vida sobre la posición de un poeta dramático y

actor. La compañía del teatro del Globo, en la que ingresó, se hallaba en estrecha relación con el presupuesto de la reina y bajo el reinado de Jacobo fue reconocida oficialmente como *the King's Players*. Sus sonetos expresan emotivamente la nueva sombra que este paso venía a proyectar sobre su vida. Si queremos saber lo que le atraía, al darlo, no tenemos más que pensar en la pasión de un Goethe o de un Dickens por el teatro o en las figuras de un Molière y de un Sófocles. Los actores y los poetas verdaderamente creadores, sobre todo los del corte de Shakespeare, descansan en su genio sobre el mismo don fantástico de vivir bajo diferentes encarnaciones, y lo que la palabra del poeta quiere cobrar realidad completa en la obra del actor.

¡Y cómo tenía que repercutir sobre Shakespeare esta profesión! No sólo le entregó el conocimiento de la escena, sino que, como en Molière, parece haber desarrollado en él hasta un virtuosismo consumado el don de transformarse enteramente en los personajes más distintos. El actor es siempre otra persona distinta y piensa y siente sucesivamente con arreglo al papel que en cada momento representa. El temperamento de Shakespeare propendía ya de suyo a sentirse como un conjunto de individuos, contemplando así el mundo y la vida, lo cual debía reforzar necesariamente en él su posición de actor. En el Londres de la época, aquella desembarazada situación de vida, conectada por una parte a las clases altas y, por otra, con las gentes que llevaban una existencia de vagabundos por la ciudad, brindaba a Shakespeare una coyuntura incomparable para captar las cambiantes escenas de la vida humana y los más variados caracteres, y su puesto de poeta dramático le ponía la pluma en la mano y lo impulsaba a escribir lo que veía.

Hay un pasaje de las conversaciones de Goethe con Eckermann en que aquél dice que, comparado con un Walter Scott, su posición era desfavorable, en lo tocante a la materia de la vida misma; nos dice que en su *Wilhelm Meister* hubo de recurrir a nobles rurales y actores para dar a esta novela cierta vivacidad y que, en general, cuanto más meditaba acerca de la naturaleza de la obra poética, más dolorosamente se daba cuenta de cuán difíciles eran las condiciones en que había trabajado. Shakespeare, en cambio, escribió favorecido por una suerte histórica sin igual. Lo que había leído de Roma en su Plutarco, las ruinas del pasado inglés que le circundaban y la era de Isabel, con sus caracteres activos y violentos, con la dirección dramática de sus acciones de estado y sus sangrientas escenas finales: todo ello tenía que aparecer ante la mirada del genio fija en lo esencial como un orden de naturalezas heroicas y activas y de violentas catástrofes. Y todo era visible, por decirlo así, en la misma calle. Por estas calles veíase cabalgar a la reina camino de la Torre, se la veía surcar en su barca las aguas del Támesis; Shakespeare veía moverse inmediatamente bajo su vista, en el escenario, a todos los que entonces hacían la historia. Los frescos colores de la vida tal como se había desplegado en la Edad Media, lo personal y de relieve en los diferentes destinos y, sobre todo esto, el ojo moderno, educado en la escuela de los

humanistas, de los investigadores de la naturaleza, y de los políticos: he aquí la posición que ocupaba Shakespeare.

Con esto coincide en último resultado lo poco que sabemos acerca de la cultura del poeta inglés. Ha desaparecido totalmente entre los investigadores shakespearianos la época en que se creía ver en él un genio elemental y querría uno saber qué clase de cultura era la suya. Ben Jonson dice de él que poseía poco latín y aun menos griego, pero esto debe interpretarse en el sentido de un competidor que se preciaba de su cultura clásica; a un hombre como Shakespeare le bastaba percibir el hálito de la Antigüedad en sus lenguas y en el matiz verbal de su literatura; por lo demás, a su Plutarco (su autor predilecto entre los antiguos) y a su Ovidio los leía en traducciones; su posición en esto no se diferenciaba esencialmente de la de Schiller. Es indudable que leyó el *Gargantúa* de Rabelais, pero parece que ya por aquel entonces existía una traducción inglesa de esta novela; leyó también a Montaigne, en la traducción de Florio, con quien mantenía relación original. Pero podemos afirmar con seguridad que Shakespeare no abrigaba ningún interés científico en el sentido estricto de la palabra y que no sentía la menor necesidad de formarse una idea consecuente acerca del entrelazamiento de los fenómenos naturales. ¿Y acaso tenemos algún derecho a someter a todos los poetas a un estrecho interrogatorio en lo tocante a sus convicciones sobre Dios, sobre la inmortalidad del hombre o sobre cualquier otro de los puntos cardinales de la metafísica? La esencia del genio es la penetración, la concentración. Y un genio como Shakespeare, que miraba el mundo con los ojos de todos los tipos de hombre, se volcó libremente con todo el poder de su espíritu en mentalidades y caracteres de todo género: creo que se habría sentido como una cárcel encerrado en una sola posición del espíritu. Le interesaban, sin duda, las sutilezas de la dialéctica del pensamiento, pero sólo como la coloración intelectual de los caracteres, como material intelectual para el juego de los sentimientos y también, acaso, como posibilidades que podrían seguirse. De vez en cuando, apunta en sus sonetos y en sus dramas doctrinas metafísicas, pero no sabemos hasta qué punto puedan ser consideradas como convicciones duraderas de su autor. La filosofía hacia la que revela una íntima relación es aquella sabiduría romana de la vida que nos consuela y nos enseña a sobrellevar los golpes del destino: la filosofía de los humanistas y de Montaigne. A veces, le ayuda a sobreponerse a la tragedia de la vida la conciencia de que no es sino ilusión y sueño, pensamiento proclamado también reiteradamente en la literatura de su tiempo.

Hay otro punto en el que podemos descubrir una importante relación entre el gran poeta y la literatura de su tiempo. Un indicio de ella lo constituye ya, en realidad, el descubrimiento de su íntimo conocimiento de Montaigne. Nos referimos al análisis de los caracteres y sentimientos humanos. ¿Acaso se piensa que esos exponentes de los sentimientos principales del hombre que son sus grandes dramas constituyen un simple regalo del genio natural? No; su

necesidad y su labor de análisis intelectual versaban sobre aquellos hechos en medio de los que vivía y a través de los que piloteaba su existencia espiritual con la penetración exclusiva del genio: la naturaleza del hombre, la diversidad de sus caracteres y modos de pensar, sus sentimientos y los destinos que de ellos fluían. Shakespeare se hallaba influido, sin duda alguna, por la nueva literatura en torno, la cual pretendía enseñar el arte de penetrar hasta en las más finas trabazones de la estructura psíquica del hombre. Los ilimitados poderes de los príncipes y la vida cortesana educaban en aquella época el espíritu de observación de los hombres. Había que tener el espíritu muy atento para poder sostenerse en las cortes. Todo, allí, era personal y dependía de cómo se comprendiese a los otros y cómo se presentaba uno mismo con arreglo al propio interés. A esta necesidad satisfacían innumerables obras. En ellas se investigaba la fisonomía, la figura, los ademanes como signos de cualidades de carácter y de estados de espíritu. Se describían y analizaban las pasiones humanas. Estas reflexiones sobre la vida llegaban a todo el mundo a través de canales innumerables, y Shakespeare mantenía trato constante con hombres nutridos y orientados por esta clase de literatura. Se comprende, pues, su talento para presentar la estructura de los individuos con tal transparencia, que cree uno estar viendo correr la sangre en ellos. Además, su meditación sostenida se dirige a las grandes conexiones del carácter, la pasión y el destino en la vida humana. En este punto le guían las ideas del humanismo formado en la literatura romana, en consonancia con el nervio central de las ideas protestantes. Ideas que reciben, además, una nueva hondura por sus propias experiencias vivas. Los dramas de Shakespeare son el reflejo de la vida misma. No nos consuelan, pero nos instruyen acerca de la existencia humana más que ninguna otra creación de la literatura europea.[12]

Cuando Shakespeare desarrolla sobre una materia el tema de su creación, se atiene, por regla general, a lo que hay de singular y aparentemente contradictorio en la tradición. Esto infunde a su materia el olor de tierra de la realidad. El poeta la interpreta. Le arranca su intimidad. En sus personajes hay siempre algo de inaprehensible. El espectador debe mirarlos como ve a los hombres en la vida misma: penetrando en ellos de fuera hacia adentro.

Nunca percibimos en él la tendencia a un ideal de futuros hombres o situaciones. Acepta el mundo social que le circunda como una orden natural inmutable. Vive en perfecta armonía con el mundo monárquico-aristocrático de la Inglaterra de su época. De él brotan los problemas de vida de sus dramas. Sus personajes son réplicas quintaesenciadas de lo que encuentra en ese mundo: quintaesenciadas, además, con el sentimiento de valoración que esta misma sociedad le ofrece. Contempla sin asomo de crítica, hasta con complacencia, el contraste entre los hombres felices y los dominadores que cabalgan sobre las cabezas de los otros hombres, y la arrogante nobleza rural, los eruditos ridículos, los aventureros y los caballeros de industria. Este contraste sirve de base a la

doble acción, más aún, al doble mundo de sus dramas.

Es cierto que Hamlet pronuncia palabras fuertes y amargas contra la arrogancia de quienes, desde la seguridad de sus posiciones y sus cargos, miran desdeñosamente a los desdichados, acerca de la marcha de caracol de la justicia y del desprecio a la pobreza. Y los sonetos nos revelan cuán gravoso se le hacía al propio Shakespeare el peso de aquella sociedad aristocrática, la dudosa posición del actor, favorito de este mundo cortesano, en el cual no disfrutaba, sin embargo, ni de puesto fijo ni de honores. Pero aceptaba todo esto como un destino impuesto por este orden social, condición al mismo tiempo de toda la fuerza y toda la belleza de la vida que nos pinta en sus dramas.

Pues este orden aristocrático de cosas es el que determina el temple vital de los hombres de Shakespeare. Sus héroes trágicos viven alentados por el sentimiento de su poder y las figuras nobles y alegres de sus comedias juegan con la vida animadas por la conciencia orgullosa de que su miseria no les llega ni a la punta de los pies. En todos estos personajes alienta el supremo y el más sensible sentimiento de su propio yo; respetan, además, a quienes llevan esa misma noble existencia. Y de este orden aristocrático irradia también el brillo exterior que los rodea y que nimba el medio en que se desenvuelven y sin el cual no podría concebirse la fuerza de estos dramas. El poderoso y sombrío castillo de lady Macbeth, lleno de armas, las calles de Verona, flanqueadas por las recias casas de una nobleza encendida en rivalidades, el solemne palacio del rey de Dinamarca, en cuyas salas se mezclan de un modo extraño el estrépito de las fiestas jubilosas y el olor a muerte, el chasquido de las armaduras, la pompa de los reyes, el ropaje solemne de los príncipes de la iglesia: todo contribuye a realzar la dignidad de sus figuras y de sus acontecimientos. Sería en vano representarse la historia de los crímenes de Claudio, el rey de Dinamarca, de lady Macbeth o de Ricardo III en los salones de un palacio real de nuestros días, y desconsolador situarlos en los rincones de las grandes ciudades en que hoy se desarrolla, con reyes en cuyos actos y en cuyos destinos hay también algo de amortiguado, de complejo, de condicionado por mil circunstancias que fluyen de las necesidades de nuestra vida.

En la jerarquía de la sociedad aristocrática de aquellos días se encerraban para él diversos efectos artísticos de carácter supremo; me limitaré a señalar aquí uno de ellos. La música de ópera, haciendo que los distintos personajes se expresen musicalmente, al mismo tiempo, en su propia peculiaridad, permite articular la variedad de los sentimientos y de los caracteres en la unidad de la vida y condensar la riqueza de la existencia en un solo momento. El poeta dramático no puede producir estos efectos. Pero lo que hay de musical en su poesía no brota solamente de la música interior que irradia de sus figuras líricas, sino también del efecto de conjunto de toda la obra, tal como emerge en el recuerdo del espectador. A medida que avanza el drama, van cobrando relieve, uno tras otro, los contrastes en cuanto al temple vital y la peculiaridad de las personas, en el

recuerdo del espectador se agrupa esta variedad de disonancias y armonías, que resuenan como series musicales entrecruzadas y hacen nacer así el sentimiento de la riqueza, del carácter heterogéneo de la vida. Y como Shakespeare disponía de tan variadas gradaciones en su sociedad, de contrastes tan fuertes dentro de ella, pudo lograr con una fuerza muy acusada este efecto musical.

Por último, se impone una cierta relación entre la tendencia general del espíritu inglés y el carácter de la poesía shakespeariana, relación que, por lo demás, escapa a toda determinación o fundamentación precisa. El empirismo y la tendencia inductiva que a él corresponde se desarrollaron en Inglaterra con la misma consecuencia de que este país dio pruebas para el desarrollo de su Constitución. Desde los tiempos de Bacon, Platón y Aristóteles no ejercen aquí ninguna autoridad sobre las corrientes nacionales del pensamiento, y lo mismo el sencillo observador que el investigador metódico viven entregados con una incomparable y lozana ausencia de prejuicios, a la percepción y al estudio de los hechos naturales y sociales que los rodean. Y aunque entre los filósofos y los teólogos imperasen otras tendencias y aun determinasen la vida ideológica de amplios círculos —pues fue precisamente en la época de Shakespeare cuando el platonismo alcanzó en Inglaterra su máxima influencia—, no alteraban en lo más mínimo la tendencia empírica del espíritu inglés. A ésta responde, manifiestamente, el modo poético de contemplar el mundo que encontramos en Shakespeare y en Ben Jonson, en Smollet, Fielding y Richardson, en Dickens, Thackeray y Walter Scott. Las corrientes de la poesía inglesa opuestas a éstas, principalmente las que bajo la influencia alemana representaron Byron, Shelley y Coleridge, no se adjudican al espíritu inglés ni llegaron, por tanto, a tener nunca una influencia dirigente y constante sobre él.

Resumiendo todos los rasgos característicos de la obra poética de Shakespeare, vemos que iluminan por contraste la tendencia fundamental que informa la poesía de Goethe. En la introducción se ha expuesto la posición que ambas figuras ocupaban en la literatura europea; las diferencias aquí apuntadas completan el cuadro. Shakespeare vivía principalmente en la experiencia del mundo, tendiendo todas las fuerzas de su espíritu a lo que en torno a él sucedía en el mundo y en la vida. El don más genuino de Goethe es, por el contrario, expresar los estados de su propio espíritu, el mundo de las ideas y los ideales que vive en él. Aquél tiende con todas sus fuerzas y todos sus sentidos a asimilarse, a disfrutar, a plasmar dentro de sí toda clase de vida, los caracteres de todas clases. Éste mira constantemente a su interior y quiere utilizar siempre, en última instancia, lo que el mundo le enseña para elevar y ahondar su propio yo. El trazar formas artísticas fuera de sí es para uno la suprema ambición espiritual de su vida; para el otro, en cambio, lo más importante es plasmar en obra de arte la propia vida, la propia personalidad.

ROUSSEAU

Fue Juan Jacobo Rousseau el primero que en la Europa moderna creó, con su *Nueva Eloísa*, una poderosa y triunfal obra de arte sacando las figuras de la riqueza de la propia vivencia interior y del propio pensamiento, sin ningún talento especial, sin ningún hábito señalado para la percepción o la observación de otros hombres y de sus estados espirituales. Toda la vida desdichada de este poderoso hombre se caracteriza por su incapacidad para comprender a ningún hombre en su verdadero ser. En medio de las complicadas situaciones del París de aquella época, pletórico de caracteres problemáticos y de un conocimiento refinado de los hombres, era ésta una desdicha indecible. Los hombres eran, para él, como su espíritu apasionado se los proyectaba, pues vivía por entero de sí mismo. Por eso tiene un interés extraordinario, cuando se trata de investigar lo que es la imaginación, seguir la historia de los orígenes y la gestación de su gran novela, cosa que sus *Confesiones* y sus *Cartas* nos permiten hacer.

Había cumplido ya 44 años cuando se instaló a vivir en el eremitorio del parque de La Chevrette, el 9 de abril de 1756. "Fue entonces —dice— cuando empecé a vivir." Allí, en una quietud total del alma, rodeado por el encanto de la naturaleza y por la soledad, vio cómo su fantasía alumbraba formas y figuras con una fuerza irresistible, violentando tanto sus principios como su voluntad, pues la obra de novelista le ponía en contradicción consigo mismo y con sus más íntimas convicciones. El proceso fundamental estaba en plasmar y concretar en figuras tangibles, arrancándolas a las nieblas flotantes de los sueños, las situaciones y las figuras que representaban y personificaban para él la dicha, la beatitud y que cuadraban a sus sentimientos y a sus profundas pasiones. Este proceso coopera en todos los grandes poetas y *Miranda y Hermione* son también sueños materializados de la nostalgia. Pero en Rousseau este proceso es fundamental, domina toda su novela bajo su forma más temprana. Su imaginación obra de este modo desde los tiempos de su juventud; en el libro cuarto de sus *Confesiones* nos cuenta cómo en medio de la naturaleza libre se sentía siempre estimulado a estas ensoñaciones poéticas: "entonces, gobierno libre y soberanamente sobre la naturaleza entera; mi corazón, volando de un objeto a otro, evoca esplendorosas imágenes y se desborda en entusiastas sentimientos. Y cuando para recrearme interiormente los desarrollo mentalmente, ¡qué vigor de pincel, qué frescura de color, qué fuerza de expresión soy capaz de infundirles! Todo esto se encuentra, según dicen, en mis obras, a pesar de haber sido escritas ya al declinar de mis años". La época de la vida en que entonces se encontraba comunicaba una fuerza enorme a semejantes sueños. "Encontrábame ya al declinar de los años, víctima de una dolorosa enfermedad y cercano, según me parecía, al final de mi carrera, sin haber disfrutado todavía plenamente ni de uno solo de aquellos goces de que se sentía sediento mi corazón, sin haber dejado desbordarse las efusiones vivas que

en él descansaban, sin haber gozado ni siquiera paladeado aquella dicha embriagadora que llenaba mi alma y que, por falta de objeto, permanecía siempre contenida y sólo podía abrirse paso en mis suspiros." "Morir sin haber vivido": era una idea verdaderamente angustiosa.

Movido por este estado de ánimo, hacía que se animase con sus fantasías la naturaleza solitaria y llena de encanto en torno suyo, los árboles mayestáticos, el césped y la purpúrea vegetación, un escenario que parecía creado *ex professo* para la realización de todos sus sueños de dicha. "Lo llenaba de seres a imagen de mi corazón; me creaba una edad de oro a mi antojo, evocando en el recuerdo las experiencias de años anteriores, de dulce evocación, y pintando con vivos colores los cuadros de dicha que aun podría ansiar." Así era; las imágenes de sus vivencias juveniles suministraban a su fantasía la materia para trazar una pintura en que se encerraba toda la dicha a que todavía podía aspirar. Y él mismo nos cuenta cómo se operaba esto. "Me representaba en las figuras más arrobadoras el amor y la amistad, los ideales de mi corazón, y los adornaba con todos los encantos del bello sexo, al que siempre había adorado. Gustaba con preferencia de encarnar la amistad en dos amigas, pues aunque sea más raro encontrarlas, cuando se encuentran son más amables que los hombres. Enriquecía este cuadro con figuras que, aunque no perfectas, cuadraban bien a mi gusto. Dí a una de ellas un amante, para el que la otra era una amiga tierna y aun algo más. Pero sin tolerar entre ellas celos ni querellas, porque me resultaba duro representarme ninguna impresión de pena. Encantado con dos arquetipos de amor y de amistad, me identifiqué lo más posible con su amante y amigo común. Pero lo pinté joven y amable y lo doté, además, de todas las virtudes y todas las faltas que a mí mismo me conocía."

Situó la escena en el lago de Ginebra, que desde hacía mucho tiempo se hallaba entretejido con todos sus sueños de dicha. "Cuando el deseo ardiente de esa vida dulce y dichosa que me atrae y para la que me siento nacido enciende mi imaginación, toma siempre como marco la tierra de Waadt, el lago, estos paisajes de ensueño." Como las sombras de Homero, sus figuras absorbían vida de "algunos recuerdos de la juventud". Otros rasgos los tomaba de las novelas de Richardson, en las que todas las almas delicadas de la época vivían como en una realidad más alta y más noble. Finalmente, contribuyó a plasmar estas imágenes un tema histórico: la historia de Abelardo y Eloísa, que se desarrollara siglos atrás en el mismo París y en sus alrededores. Fue así como Rousseau, sin orden ni concierto, empezó a poner por escrito unas cuantas cartas sueltas; "al disponerme a ordenarías, caía no pocas veces en gran perplejidad; es cierto, aunque poco verosímil, que las dos primeras partes de la obra se escribieron casi enteramente de este modo, sin que yo tuviese un plan definido y bien meditado; más aún, sin que pudiese prever que me sentiría tentado a convertir todo aquello en una verdadera obra".

En el invierno de 1756-1757, cuando el mal tiempo lo confinó en su cuarto,

empezó a poner orden y concierto en aquellas páginas para convertirlas en una especie de novela. Fue entonces cuando entró en su vida la condesa d'Houdetot, como la personificación de sus sueños, como la realidad de aquella sombra a la que había dado el nombre de Julia, y así comienza a partir de la primavera de 1757 la segunda época de la gestación de su novela, que llega hasta su conclusión y aparición. Esta parte ya no tiene para nosotros el mismo interés, tanto más cuanto que no podemos seguir en detalle la transformación sufrida por la novela. El cambio principal estriba en que, a partir de ahora, y después de lo vivido por él o de lo forjado en su imaginación dentro de su ignorancia del mundo, su actitud ante el ideal de mujer joven que antes se trazara cede el puesto a su relación con una mujer casada. También parece haberse producido, como más tarde observaremos tan claramente en Goethe, un desdoblamiento en varios personajes de lo que encontraba reunido dentro de sí mismo y se le antojaba heterogéneo.

Ya en la época heroica de los pueblos modernos encontramos en Alemania dos obras que presentan el mismo carácter de poesía personal. El estudio de la poesía narrativa románica en la que bebió nuestra epopeya caballeresca nos permite asimismo ahondar en ésta, y aunque aún no se ha logrado unanimidad con respecto a nuestros dos épicos caballerescos más geniales, Wolfram de Eschenbach y Gottfried de Estrasburgo, en lo tocante a su relación con sus fuentes, sin embargo, sabemos lo bastante para revelar en un alto grado de verosimilitud el método de estos dos autores.[13]

La subjetividad de Gottfried informa toda su poesía. En las magníficas palabras en que ensalza a los épicos de la época caballeresca (exceptuando al más grande de todos) y a sus líricos atribuye a la poesía, al modo de Goethe, la virtud de renovar la juventud de todos y de estimular el valor de la existencia, el gozo de la vida: tal era su ideal de la poesía, por oposición a la quimera salvaje y sombría de Wolfram. No estaba familiarizado con la naturaleza de lo caballeresco: llega uno a pensar que si eligió estos temas fue, sencillamente, porque podían servir de receptáculo para su sentido luminoso de la vida y tal vez, incluso, para sus estados y vivencias personales. Hay dos pasajes del *Tristán* en los que encuentro una alusión al modo como el propio poeta había experimentado la alegría y la pena del amor: el comienzo de la obra y el famoso canto que pinta la vida del amor en la más profunda soledad de la naturaleza. Otra manifestación contraria a éstas parece ser, vista dentro de esta conexión, un juego burlón del poeta con sus lectores. Un sentimiento seguro de rico goce de la vida, una tendencia resuelta hacia el manejo hábil y hasta astuto de la vida, el desprecio por el carácter femenino y una entrega entusiasta a los encantos de la mujer: todo esto imprime a su obra el sello de la novela corta de los países latinos: "mientras le luzca el día de la vida, quiere vivir con los vivientes". Pero a esto asocia Gottfried una profundidad psicológica extraordinaria, la expresión de estados afectivos a base de la más rica experiencia: el tono fundamental de la obra, que se anuncia ya en

la introducción y reaparece lleno de significado en todas sus páginas, que también la pena del amor es bienaventuranza, es auténticamente germánico. Esta asociación da a la poesía algo de misterioso y enteramente individual. Y partiendo de esta tónica fundamental y heterogénea de la vida, toda la obra aparece plasmada en una transparente sencillez de acción. Descansa toda ella, como la obra de Rousseau, en el interés por la pareja amorosa y sus vicisitudes. El encanto ameno, la complacencia en la burla astuta, la más venial filosofía de la vida, el odio recatado contra el poder de la iglesia y sus ingerencias en el orden jurídico, la burla suave de los ideales caballerescos, que prepara ya el camino de Cervantes y de Ariosto, ambas cosas tanto más eficaces cuanto que van aparejadas con un sentido mundano superior, un gusto especial por destacar el aspecto jurídico de todas las relaciones y giros con sabor de dialéctica jurídica: todos estos rasgos se acusan en la epopeya con la soberanía subjetiva del sentimiento y de la personalidad.

En sus poemas se revela con mucha mayor variedad el talento poético de Wolfram, incomparablemente mayor. La orgullosa, varonil y potente personalidad del caballero con pocos bienes de fortuna, en su solitario castillo de Franconia, que no se doblega ante los príncipes y que ni siquiera quiere que la amada lo ame por sus canciones, sino por su valor combativo y caballeresco, al igual que sus héroes, se destaca más claramente que en Gottfried. Ya la introducción al *Parsifal* anuncia que se trata de presentar al lector un ideal: el ideal de la más hermosa vida caballeresca, tal como arde en el alma del hombre desdeñado por la dicha. Y este ideal se expone a través de un desarrollo que debe considerarse, en cierto grado, como reflejo de las luchas interiores de quien lo ha creado poéticamente. Esta epopeya encierra una novela de desarrollo y junto a la figura principal aparecen para acentuar el contraste y como complemento otros personajes, tratados con la misma maestría que en el *Wilhelm Meister*. Semejante unidad de vida, tal como Wolfram la presenta desde una nebulosa juventud a través de las dudas y las aventuras sin rumbo hasta la entrega varonilmente reflexiva a la suprema misión de vida de un caballero peleando por Dios, es única en toda la literatura medieval, según se nos alcanza, y no podría concebirse sin una profunda experiencia personal, sin una vivencia preñada de pensamiento. De este modo, nuestros dos grandes poetas épicos caballerescos van entretejiendo sus propias experiencias vivas y una visión coherente de la vida obtenida por su propia cuenta en los temas románticos tratados por ellos.

Pero volvamos a Goethe.

GOETHE

1

La naturaleza dotó a Goethe generosamente con toda la riqueza de sus dones: belleza, gran vigor de vida, un poderoso genio creador. El desarrollo de su personalidad coincidió con una época de Alemania en la que la vida económica, la seguridad jurídica en las relaciones civiles y la libertad religiosa se hallaban en constante auge. Los vínculos fijos de la vida familiar y de la jerarquía social heredados de la vieja época protestante iban disolviéndose poco a poco; las individualidades ganaban terreno para moverse libremente y la vida de sus sentimientos buscaba cauces propios. Esta emancipación de la personalidad veíase reforzada por las influencias de los escritores franceses e ingleses.

Así surgió nuestra literatura poética. Sus ideales eran los de la existencia personal: amor, amistad, humanidad, concebidos con el ánimo, el sentimiento de la tierra natal y el goce de la naturaleza genuinamente alemanas. La primavera de esta poesía circundó a Goethe. La idiosincrasia franca, tal como se había desarrollado en el alto Rin y en el Meno, en ciudades libres y en suaves señoríos eclesiásticos, le había transmitido el don de sentir gozosamente la propia individualidad, de respetar la ajena y de vivir disfrutando los días y las horas. La posición patricia que su familia ocupaba en la vieja ciudad imperial le dio un sentimiento de orgullo de sí mismo y de seguridad y una libertad de movimientos exenta de toda traba. Una educación irregular, sin la vinculación ni la disciplina de la escuela, consintió el libre desarrollo de sus fuerzas espirituales, de su fantasía y también de su inclinación a dejarse llevar completamente por sus estados de ánimo. Para una naturaleza como ésta, era una necesidad primordial moverse vertiginosamente en la vida, tantear lo que ésta encierra y expresarlo. Una sensibilidad incomparable le predisponía para gozar de una infinita dicha, pero también de un dolor sin límites. En su juventud sentíase a veces completamente dominado por la pasión. Son conocidas las escenas en que, siendo todavía casi un muchacho, excitado ante la suerte de Margarita, y castigado a no salir de casa, se tendió en el suelo, lo regó de lágrimas y se negó a abandonar el cuarto, entregándose por entero a sus fantasías sobre la tragedia de la pobre muchacha, hasta que le asaltó una violenta enfermedad. En Leipzig salió un día corriendo de su cuarto de enfermo para observar a su amada en el teatro, donde se sintió acometido por una fiebre tan alta que “pensó morir allí mismo”. De sus reacciones pasionales de aquella época le quedó como huella una dolencia pulmonar. Y, sin embargo, dos días después de aquella escena, en la cumbre de su pasión amorosa, escribe a su confidente: “Imagínate lo que sentiré y todo lo que cavilaré, y si estoy en las últimas pido a Dios que no me la dé.” Pues aun en los momentos de extrema pasión no pierde nunca la conciencia de que no hay un único aspecto de la vida que pueda bastarle; lo que él apetece es la vida en toda su plenitud y libertad. Un sentimiento casi femenino de simpatía con cualquier clase de existencia, su fantasía, que la exalta recreándola, le permiten adentrarse con el sentimiento en todos los aspectos de la vida. En todas ellas capta la dicha inherente, su valor para la elevación de la existencia. Penetra

profundamente en toda la naturaleza afín a él, la idealiza, exalta su propio sentimiento de la existencia al experimentar estas relaciones en todo su significado y belleza sin que, no obstante, ninguna de ellas pueda atarle. Cada amor va acompañado por la conciencia secreta que no debe convertirse en traba. En cada amistad alza la cabeza demoniacamente el sentimiento de su propia superioridad. Y cuando llega la hora de la separación y de su culpa, su imaginación la hace sentir del modo más angustioso el dolor ajeno. Y tan poderosas son en él esta fuerza y esta alegría para penetrar en las relaciones de la vida, que no existe para él ninguna necesidad de una libertad del espíritu más allá de ellas, por encima de ellas. Tal es el rasgo de su ser que lo convierte en naturaleza, activo como ésta, unas veces para bien, otras para mal; en nada quiere remontarse sobre ella. Todo pasión, pero también todo inteligencia con conciencia de lo que necesita, guiando las circunstancias e imponiéndose a los hombres, forja dentro de sí toda clase de fuerza, pero no la fuerza moral abstracta que, luchando, se opone a las circunstancias y al mundo. Esto es lo que explica su admiración pura por la grandeza moral de un Schiller. Es tan pura, precisamente, porque él no necesita de semejante fuerza moral. Y esto hace explicable, a su vez, la admiración que Schiller sentía como artista por este hombre, que era naturaleza y obraba como la naturaleza misma.

En su juventud, quienes se acercaban a él sentían algo de incalculable, de demoniaco. Aquel hombre se convertía para ellos en un destino que se ingería en sus vidas. No eran sólo las mujeres las que experimentaban este sentimiento. Lo experimentó también Kestner cuando Goethe publicó de pronto su *Werther*, lo experimentó Wieland cuando se conoció aquella obra "infame y vil" de dioses y héroes, y Wieland y la joven generación se pronuncian contra él; lo conoció después Lavater, como había de conocerlo mucho más tarde Herder, quien en el sombrío patio de la casa rectoral que se alzaba detrás de la iglesia de Weimar se consumió en su antagonismo con el poderoso. Y el propio Goethe padecía profundamente en su vida y en sí mismo. Entre su poderosa organización poética se contaba como rasgo necesitar de fuertes emociones; eran como una partida normal en el presupuesto de sus gastos fisiológicos; no le quitaban el sueño. Pero esta misma organización hacía que fuese, espiritualmente, un hombre extraordinariamente capaz de sufrimiento. No debemos pensar que fuese un simple juego de su imaginación la idea del suicidio con que se torturó siendo joven. Una inquietud espantosa le agitaba a las veces. "Las gentes dicen de mí que llevo sobre la frente la maldición de Caín." Son, pues, dos las corrientes fundamentales que se traslucen a través de sus sueños juveniles y de sus primeras obras. No se apega a ningún sitio ni a ninguna relación. Constantemente irrumpe en él el demonio que busca la vida misma, no esta o aquella parte de ella. "En el momento de la asociación dichosa es cuando más se desconocen las almas creadas la una para la otra." Nace así, constantemente, en estrecha relación con ésta, la otra tendencia fundamental, la necesidad de un

lugar secreto en que encuentre la paz, el deseo de olvidar en un marco estrecho las infinitas exigencias que bullen dentro de él. Entonces, cualquier existencia modesta le parece envidiable, pues lo que apetece es un punto de quietud, que se manifiesta primero de un modo religioso y luego de un modo filosófico-naturalista. Esta nostalgia sólo se acallaba y satisfacía plenamente al entregarse al "Todo y Uno" que calma la inquietud de la voluntad inherente a toda existencia individual.

Una naturaleza como ésta tenía que encontrar necesariamente estrecha cualquier situación de vida. La casa paterna pesaba sobre él. Le oprimía, asimismo, aquella rutinaria sociedad cortesana de Leipzig. Y cuando en el ambiente de la joven generación intentaba liberarse de esta opresión por medio del osado ideal de una nueva humanidad fuerte y ante el poeta del superhombre se rendían las almas de la juventud, la estrechez personal de su existencia hacíase sentir de un modo todavía más doloroso. Lo estacionario, lo limitado de aquella atrasada ciudad en que vivía, la posición poco satisfactoria de abogado sin pleitos en la casa paterna, acabaron haciéndosele insoportables. Es en Weimar donde encuentra el ambiente de acción que su tendencia hacia lo amplio necesitaba, como amigo, consejero y ministro del Gran Duque, en la administración del país y en su intervención en la política de la Liga de los Príncipes, que versaba sobre las relaciones entre aquel Ducado y los otros estados alemanes y que, en último término, trascendía también a las relaciones europeas. Aquí es donde disfrutaba por vez primera de la noble e ilimitada libertad de movimientos que en aquel entonces sólo poseía, tanto en el bueno como en el mal sentido, el mundo cortesano. Adquiere aquí el sentido de la tierra natal, sobre la naturaleza del propio suelo. Y experimenta un amor que por primera vez infunde paz a su alma. De sus cartas trasciende ahora durante una larga temporada un sentimiento de dicha pura y completa. Pero también en este punto se produce con el tiempo una cierta restricción. ¡Cuán poco fue lo que se realizó de aquellas esperanzas suyas de ejercer una gran acción! Sus trabajos poéticos quedaron paralizados. El guía de la joven generación poética se vio desplazado por Schiller. Su fama casi pertenecía ya al pasado. Esto lo movió a extender una vez más el campo de su acción, de su personalidad y de sus goces. El viaje a Italia, la alianza con Schiller, un nuevo gran periodo creador dan a su existencia en Weimar posibilidades de acción a distancia. Desde esta pequeña residencia ducal Goethe domina ahora toda la literatura de su nación y, en su incansable actividad, le es dado ver cómo sus obras entran en la literatura universal.

Pero cualesquiera que sean las dimensiones que tome su vida, cualesquiera que sean los cambios que suscite en él el tránsito a una existencia activa, cualquiera que sea lo que ocurra en la marcha posterior de las cosas, la actitud de Goethe ante la vida sigue siendo, en el fondo, la misma. En los primeros diez años de su actuación oficial en Weimar sigue ocupando el lugar central de su

existencia su aspiración a ver claro en la vida, a aprovecharlo todo para formarse a sí mismo. En ninguna otra época de su vida es tan fino su oído para percibir los movimientos de su espíritu, tan fuerte su tendencia a la formación más alta de su ser, como lo atestiguan sus cartas a la señora von Stein. En la acción se desarrolla y aprende a conocerse su naturaleza. Disfruta la nueva riqueza de imágenes de vida que le proporcionan sobre todo sus viajes a las cortes. Observa los estados interiores que brotan de las nuevas relaciones y sólo cuando disfruta lo que ha vivido y medita acerca de su sentido con la mujer conocedora del mundo y de la vida que ahora llena toda su alma, adquiere su último y supremo valor para él. También en Italia capta todos y cada uno de los objetos con el sentimiento del goce que le infunde su contemplación, con la conciencia del estímulo que representa para él. Su propia formación y la expresión de su ser a través de la poesía siguen siendo también, aquí, el punto central de su existencia. Nada existe para él en este país fuera de lo que puede servir a estos fines. En la descripción de sí mismo condensa su existencia, tal como será ya a partir de fines de siglo. Adiestramiento y disfrute en las artes plásticas, actividad en los negocios, estudios de ciencias naturales: todo esto ocupaba un gran lugar en su vida. Pero todo ello enfocado en su relación con su tendencia hacia la formación universal y entregándose consecuentemente a la poesía como a su verdadera misión, sin perder de vista ni uno solo de los recursos de su oficio. Su lucha consigo mismo había terminado. Vivía ahora en la conciencia de su personalidad, ya completamente segura de su valor, en la entrega a amplias experiencias de vida, de que disfrutaba con satisfacción, en el trato con los grandes hombres de todos los tiempos, en la relación, proyectada más allá del tiempo, de su desarrollada existencia personal con las fuerzas externas.

2

De esta actitud surge ya muy temprano su constante reflexión sobre la vida. No era la curiosidad de un espectador. Necesitaba, en su infinita capacidad receptiva, ver claro en la vida, aprender a soportarla con sosegado espíritu; aprender a conllevarla en la plenitud de dicha y sentido que la vida encierra, tanto en sus limitaciones como en sus dolores. Fue formándose así en él una capa de reflexiones cada vez más amplias y más profundas acerca de su existencia. Por sus cartas vemos cómo va remontándose sobre la vida. Sobre todo las cartas a la señora von Stein son únicas como documento del modo como un hombre se siente a sí mismo, siente a otros hombres y siente el mundo y el destino. Cada parte del mundo que ve le dice algo acerca de la fuerza y del sentido de la vida. Cada hombre eminente es, para él, expresión de la naturaleza humana en una determinada encarnación. Cada vivencia es, para él, una enseñanza acerca de un rasgo de la vida misma. Percibe con una sensibilidad sin igual la relación de la naturaleza consigo misma en el cambio de las estaciones, en la claridad de la

aurora y en las sombras del ocaso. Atisba los movimientos que se producen en las simas ocultas de su alma y sabe interpretar, a base de ellos, la existencia humana y el desarrollo de los hombres. Tiene siempre presentes ciertas relaciones del carácter más general que discurren a través de nuestra existencia: tal, por ejemplo, la relación entre el movimiento incansable que hay en ella y la quietud y la firmeza; la relación entre la fuerza y el arbitrio de la individualidad y el todo que la informa y determina; la relación entre lo inmutable dentro de nosotros y el desarrollo, entre la originalidad de la personalidad y las infuencias de fuera. Finalmente, la relación que determina de un modo más profundo y más general el sentimiento de nuestra existencia: la relación entre la vida y la muerte, pues la limitación de nuestra existencia por la muerte es siempre decisiva para nuestro modo de comprender y de valorar la vida. Es significativo que esta relación, que en la poesía de Sófocles, Dante y Shakespeare proyecta su sombra trágica sobre toda la existencia, aparezca desplazada en Goethe, en cierto modo, al horizonte de su contemplación de la vida. Todas sus meditaciones sobre la vida fluyen de la vida misma, por eso abarcan a un tiempo mismo la conexión vivida y el valor de cada estado de vida, de cada personalidad y de cada relación de vida, su significación. Es una interpretación de la existencia por la existencia misma, independientemente de toda metafísica y de toda religión.

Este estrato de reflexiones acerca de la vida es el mantillo maternal del que brota su poesía. Y uno de los encantos inagotables de sus obras, presente con una fuerza especial en el *Wilhelm Meister, Las afinidades electivas* y *Poesía y Verdad*, estriba precisamente en el modo como se hallan informadas totalmente por esta sabiduría y este arte de la vida.

La personalidad, las relaciones tejidas en torno a ella, su formación, ocupan el lugar central del concepto de la vida de Goethe. Su modo de concebir las cosas humanas estuvo condicionado siempre por lo que él pudo lograr en sus experiencias personales de vida. Desde este punto de vista enfocaba también el pasado histórico; y, así, la vida parecíale la misma en todos los tiempos. Dondequiera descubría las mismas modificaciones de la naturaleza humana, los mismos extraños giros en el desarrollo de los caracteres, los mismos estados de alma vividos por él mismo. Esto hacía que todas las figuras, todas las experiencias del pasado adquiriesen un significado para él a través de algo encuadrado dentro de su propia experiencia. En el *Eterno Judío*, Cristo desciende por segunda vez sobre el mundo. Cuando lo vio por primera vez le pareció encontrarlo "lleno de maravilloso caos" y "lleno de espíritu del orden", tembloroso de anhelo, deseoso de liberarse de él y luego, una vez liberado, absorbido de nuevo por él. Ahora, al retornar al mundo, le parece verlo "revuelto todavía en aquella salsa, como se hallaba aún en aquella hora en que, a la clara luz del día, el espíritu de las sombras, el señor del viejo mundo, lo presentó resplandeciente bajo la luz del sol". Prometeo, Mahoma, Fausto le atraen, y el contenido anímico de estas figuras es, para él, una modificación intemporal de la

naturaleza humana. El *"guignol* político-moral" y los fragmentos afines a él no son exposiciones de un presente, sino de los innumerables trajines humanos. ¿Y quién no conoce la respuesta de Fausto a las palabras de su fámulo sobre la alegría de "situarse en el espíritu de los tiempos?" "Amigo mío, los tiempos del pasado son, para nosotros, un libro cerrado. Lo que llamáis espíritu de los tiempos no es, en el fondo, sino el espíritu mismo de las gentes en el que se reflejan los tiempos." *Götz de Berlichingen* y *Egmont* nos permiten mirar más a lo hondo del pensamiento histórico de Goethe. Ambas obras tratan el detalle de las situaciones históricas sobre que versan. Ponen de relieve con la mayor vivacidad un trozo de la vida del pasado. Pero Goethe traslada a sus héroes su propia vivencia, y las condiciones históricas que actúan sobre ellos se presentan con el espíritu de un espectador que se complace en reconocer también en los tiempos pasados los trajines de los hombres tal y como han sido siempre. El encanto imperecedero del *Götz de Berlichingen* reside precisamente en cómo los aventureros señalados por el viejo señor de la mano de hierro desfilan por delante del espectador como figuras de cuadros costumbristas, presentados con el sentimiento de aquella fuerza y aquella vitalidad alemanas rebosantes de que habían brotado y, por tanto, sustraídos a la necesidad de un conocimiento objetivo de su conexión consigo mismos y con las fuerzas históricas que se agitan en torno suyo. *Egmont* fue una obra escrita en el periodo de madurez del pensamiento histórico, y escenas como la del diálogo entre Guillermo de Orange y el héroe, la regente y Maquiavelo son, indudablemente, las imágenes históricas más profundas de Goethe; en ellas se contiene, evidentemente, el reflejo de sus experiencias en la vida de la corte y del Estado. El héroe, sin embargo, aparece plasmado libremente como una figura personal y humana, lo que le hace inverosímil en una proyección histórica y, en el fondo, una figura ahistórica. En torno a él se manifiesta demasiado poco el poder de aquellas ideas libres protestantes y burguesas que actuaron en la revolución de los Países Bajos. No se ve desbordarse a través de esta obra la gran vida histórica. En cambio, Schiller capta siempre en sus dramas el momento histórico-universal y esto es lo que hace de él el creador del nuevo drama histórico.

Fijémenos ahora en los trabajos históricos de Goethe. En ellos, se rebasa el método pragmático, con la profunda conciencia de que sólo la totalidad de las fuerzas del alma es capaz de captar el objeto histórico. Por eso Goethe se enfrenta con éste, no como historiador, sino como artista. Pero la historia concebida como ciencia presenta, además, otro aspecto; el objeto histórico sólo puede comprenderse dentro del todo en que se contiene; sus relaciones causales y su significación exigen que el historiador tenga presente en todo instante la conexión histórico-universal, que mantenga su objeto a distancia, como un mundo de por sí, ante el cual aspira a comportarse imparcialmente. Sólo así se le hacen visibles los movimientos históricos que llenan todas las partes de la historia. Pero frente a este criterio, consistente en desligar el mundo histórico de

quien lo contempla, Goethe se aferra a la relación natural entre el hombre y el objeto histórico. Transfiere directamente a éste toda su experiencia de la vida y lo convierte así en algo actual. Admira y se instruye. Y como la personalidad ocupa el lugar central en su concepción de la vida, es ella, sobre todo, la que busca en el pasado. Si en algún terreno puede ponerse de manifiesto el progreso del espíritu es en el conocimiento de la naturaleza, pero la historia de la teoría de los colores que traza Goethe sólo ve en su trayectoria "ascensos y descensos, movimientos de avance y retroceso, en línea recta o en espiral"; observa de un modo genial la relación cambiante entre el hombre y los objetos naturales, el poder de lo personal en la formación de las teorías, pero no tiene vista para captar la necesidad que determina las etapas del progreso en el conocimiento de la naturaleza. Y lo mismo ocurre en sus estudios de lo contemporáneo: su interés no versa sobre la gran conexión que condiciona el nuevo orden de cosas, que irrumpe y que no se le oculta; también en este caso va buscando las formas perennes de las relaciones de la vida, de los sentimientos que puede captar en los acontecimientos guerreros o civiles que se producen en torno suyo. La Revolución francesa no despierta en él gran entusiasmo en cuanto a la emancipación de la humanidad, ni la dominación extranjera de Napoleón un dolor profundo y sostenido por el derrumbamiento de cuanto existía en Alemania de políticamente estable. En cambio, un espíritu como el suyo tenía que poseer necesariamente una altísima capacidad para los estudios biográficos. Su obra *Poesía y Verdad* hace época en la historia de la percatación biográfica del hombre sobre sí mismo y su relación con el mundo. Sintetizando, podemos decir que, en el fondo, la visión histórica es, para Goethe, la proyección hacia el pasado de su reflexión sobre la vida, la captación de las formas permanentes de la humanidad y de sus relaciones y, en último resultado, una interpretación completamente universal de la vida misma. La captación de las formas constantemente recurrentes de la existencia individual y de su desarrollo absorbía de tal modo su alma, que la humanidad y su progreso, el Estado como valor propio y su poder eran, para él, abstracciones vacuas y simples espectros.

3

De esta capa de pensamientos brotan las poesías de Goethe. La vida y su interpretación constituyen su base, la personalidad su punto central. Así se determina la relación entre la vivencia y la poesía, decisiva para la obra poética de Goethe.

El mundo humano se da para el poeta al vivir en sí mismo su existencia humana y cuando trata de comprender el mundo humano que le viene de fuera. En la comprensión la mirada vidente del verdadero poeta se exalta hasta el infinito. En efecto, al comprender transfiere toda su experiencia interior a la existencia ajena y, al mismo tiempo, la extraña e inescrutable profundidad de

otra gran existencia o de otro poderoso destino le lleva más allá de los límites de su propio ser; así, el poeta comprende y plasma lo que personalmente jamás habría podido vivir. Las figuras de Coriolano, de César, de Antonio adquieren en la fantasía de Shakespeare una realidad comprensible y coherente que ningún historiador alcanzaría. También Goethe compartía este don, como lo demuestran las figuras de su Götz y de su Guillermo de Orange. Y afín a él era su talento genial para presentar los trajines del mundo, desde los osados juegos dramáticos de su juventud hasta la segunda parte del *Fausto*, o para describir un círculo de la existencia en figuras y relaciones típicas, como en *Herman y Dorotea* y en *La Hija natural*. Pero también aquí, especialmente en las narraciones, es característico de su método de creación el modo como sus exposiciones se hallan llenas de un sentimiento total de vida que brota de lo hondo de su alma: unas veces, como satisfacción vigorosa de vivir, otras veces como ironía superior, otras, como en el *Wilhelm Meister*, acompañando el curso de los acontecimientos al modo de la melodía de la vida misma. Sin embargo, lo que por su vigor es exclusivo de él, lo vemos cuando utiliza como vehículo, como símbolo de su vivencia personal, la leyenda, la historia o un suceso del día. En obras como el *Werther*, el *Prometeo*, el *Fausto*, el *Torcuato Tasso*, la *Ifigenia*, el tema le brinda siempre la posibilidad de exaltar su propia vivencia o se acentúa el efecto de figuras como las de Fausto o Mefistófeles cuando el poeta las contrapone con irónica complacencia a los tráfagos del mundo, pero lo que dice de profundo y de nuevo brota directamente de su experiencia íntima y corre por las venas de Werther, de Fausto, de Tasso y de tantos otros personajes de sus obras. No se trata, simplemente, de observar los procesos interiores y de exponer lo observado. Las experiencias que adquirimos por la observación de nosotros mismos se hallan siempre circunscritas dentro de estrechos límites, y por este camino incluso la introspección científica de la vida del alma aporta mucho menos de lo que suele admitirse. En efecto, al dirigir nuestra atención sobre nuestros propios estados, éstos desaparecen con harta frecuencia. El método del poeta que expresa su vivencia personal es algo completamente distinto. Este método se basa en la conexión estructural entre lo que se vive y la expresión de lo vivido. Lo vivido es absorbido aquí plena e íntegramente por su expresión. No hay reflexión que separe sus profundidades de su expresión por medio de la palabra. La expresión se encarga de hacer asequible así a la comprensión toda la modulación de la vida del alma, los suaves tránsitos que se dan en ella, la continuidad de su trayectoria. A esto se debe la aportación reveladora de lo lírico, tomando esta palabra en su sentido amplio. A esta misma relación entre lo vivido y la expresión se debe el que la música instrumental abra ante nosotros profundidades del alma que no se ofrecen a ninguna observación.[14] Pues bien, el don más genuino de Goethe consiste precisamente en que sabe dar expresión en su contenido pleno a su vivencia personal. Su fantasía verbal, tal como ha sido descrita, le brinda todos los recursos necesarios para ello. Al cobrar expresión

exhaustiva la vida incomparablemente rica y dinámica de su alma en la poesía lírica, en el drama y en la narración, surge su poesía de las almas, que nos enseña a captar de un modo más profundo, más puro y más verdadero todo lo que hay en el interior del hombre. Es éste un rasgo característico más en la significación peculiar de nuestro primer poeta, considerado en relación con la literatura europea, comparándolo con sus poetas más importantes y sus creaciones. Goethe es el primer lírico de todos los tiempos; su *Fausto* responde precisamente a esta orientación y sus poemas épicos o dramáticos más importantes están llenos del tono y el ritmo de esta vida del alma.

¡Y cuán amplia es la vivencia personal a que este espíritu universal da expresión!

Goethe vive desde el primer momento en la fuerte conciencia de sí mismo. Jamás llega a perderse de tal modo en los objetos que no se sienta al mismo tiempo a sí mismo y no sienta su relación con ellos. Cada papel que se conserva de su juventud es una imagen de un estado de ánimo, que nos lo revela a él mismo, movido por las agitaciones de su fuerza, en su situación determinada. Por eso sus poemas juveniles son también la expresión natural y libre de su sentimiento de la existencia en un momento dado. Y cuando lo vemos entregado, como en el *Viaje a Italia* o en sus trabajos de ciencias naturales o de historia, a grandes temas, los trata por regla general de tal modo que el lector vive su relación con ellos y siente la fuerza gozosa con que el autor se entrega a la objetividad de las cosas.

De las condiciones históricas brota su tendencia a elevar su personalidad a su supremo desarrollo. Esta tendencia a la exaltación de nuestra existencia recorría toda la literatura de la época. Habían pasado ya las luchas teológicas, a través de las que Lessing había debido remontarse hasta su ideal de vida. La nueva generación rompía las fronteras dentro de las cuales había tenido que captar todavía la vida y el mundo este gran hombre. Los camaradas de juventud de Goethe, con Herder a la cabeza, vivían libres de la carga de las tradiciones. Los impulsaba la voluntad de desplegar todas sus fuerzas en la acción y en el goce. El individuo quería experimentar por sí mismo lo que encerraba la vida, pensarlo, degustarlo en el placer y en el dolor, sin limitación alguna.

Y en esto radicaba, precisamente, lo que diferenciaba la poesía personal de Goethe de la de sus camaradas, de la de un Lenz o de un Klinger, y la destacaba por encima de ésta: la aspiración a ver colmada su existencia, a realizar todo lo humano en su persona y en su vida lo hacía insaciable en el afán de asimilarse contemplativamente, comprensivamente, viviéndolo, todo lo que lo rodeaba: fuerzas del espíritu, hombres destacados, grandes movimientos. Con aquella celeridad de espíritu que le era peculiar, captaba en los libros cuanto era adecuado a él; lo demás lo dejaba estar. Era, con Voltaire, el hombre más universal del siglo XVIII. Pero la universalidad de Voltaire nacía de la aplicación del razonamiento a todos los temas y a todos los problemas; la de Goethe, de su

talento para revivir, comprendiéndolo, todo lo humano. Y como toda comprensión tiene su base en el vivir, en Goethe lo comprendido se traducía siempre en una ampliación de su propia existencia. Él mismo nos dice en una ocasión que su estructura de vida moral y literaria tiene como base el hecho de que siempre se retrotraía de toda manifestación espiritual a algo primario, divino e indestructible. Comprendía cuando ponía lo extraño en relación con su propia vida y lo comprendido convertíase en un momento de su propio desarrollo. Tan rico era su ser, tan fuerte su necesidad de dar a su existencia una amplitud ilimitada y a sus opiniones un carácter de objetividad, que asimilaba también en su vivencia los movimientos religiosos, científicos y filosóficos de la época: el poder liberador de la Ilustración y la crítica de la Biblia, el sentimiento religioso del círculo de los hombres de Zinzendorf, de Jung-Stilling y de Lavater, el helenismo de Winckelmann, la renovación de Spinoza, la nueva comprensión de los pueblos de Herder, la teoría kantiana de la espontaneidad del espíritu humano, su reportarnos a la autognosis, su separación de lo indagable y lo no indagable, su articulación de la naturaleza orgánica con la obra de creación del artista, los nuevos descubrimientos de la investigación de la naturaleza y el concepto schilleriano de la educación estética del hombre para la vida activa. Era como un río, que, engrosado por nuevos afluentes, corre cada vez más ancho y poderoso. La propia formación y el conocimiento del mundo eran para este espíritu una y la misma cosa. Por eso, en último resultado, la grandeza singular de su poesía personal se debe a que en ella lo más personal se halla íntimamente unido a todo lo que, partiendo de los movimientos más generales, se incorpora a su ser como parte de él. Precisamente por eso, porque los fenómenos espirituales más importantes se convirtieron para él en vivencia propia, podían asociarse a su destino más personal y podían emocionar y conmover. Así y sólo así fue posible que surgiese el más grande poema creado después de Shakespeare, el *Fausto*.

Si concebimos la vivencia personal en este sentido amplio, no cabe duda de que es en ella donde debemos buscar la base de la poesía de Goethe. Su autobiografía lo expresa claramente. En ella vemos al poeta enfrentándose a un orden social en el que sólo había cabida para las vicisitudes del ánimo y las pasiones privadas. La miseria de este orden social se apunta con cierta cautela; vemos al mismo tiempo despuntar en las cabezas jóvenes la conciencia de que sólo los temas significativos, tratados de un modo fiel a la naturaleza, pueden servir de base a la verdadera poesía. “Pero, para encontrarlos veíame obligado a buscarlo todo dentro de mí mismo. Si exigía para mis poemas una verdadera base, un sentimiento o una reflexión, tenía que rebuscar dentro de mi pecho.” “Y así comenzó aquella tendencia de la que ya no podría desviarme en toda mi vida, y que me llevaba a convertir en una imagen, en una poesía, aquello que me llenaba de alegría o me atormentaba o preocupaba de algún modo, poniendo así en claro las cosas ante mí mismo, tanto para rectificar mis conceptos acerca de las cosas exteriores como para aquietarme a mí mismo en mi interior con respecto a

ellas. El don de conseguir esto a nadie le era, indudablemente, tan necesario como a mí, que por mi temperamento oscilaba constantemente de un extremo a otro. Por eso todo lo que se sabe de mí no son sino fragmentos de una gran confesión." Esta tendencia vióse luego fortalecida, como leemos en el libro noveno, por la psicología empírica que surgió por aquel entonces y por la poesía de Wieland. Ambas aconsejaban "penetrar en los rincones ocultos del corazón humano" y "el conocimiento de las pasiones que sentíamos en parte y en parte adivinábamos dentro de nuestro pecho y que, si antes fueron objeto de menosprecio, ahora tenían necesariamente que parecernos algo importante y digno". Es éste un pasaje de la mayor importancia. Nos revela cuan profundamente percibía el propio Goethe, al volver la mirada a su vida pasada, la fuerza de la situación histórica que le empujaba en brazos de la poesía personal. Es cierto que este pasaje no debe ser tomado completamente al pie de la letra. ¿Quién podría decir hasta qué punto cooperaba con la situación general el talento personal del poeta, la naturaleza de las regiones del Rin y del Meno, el aislamiento de la ciudad paterna con respecto a las luchas de aquella época en torno al poder político? No debe perderse de vista que junto a Goethe está Schiller, quien abraza el otro punto de vista contenido en la época, el de las luchas de poder entre los grandes Estados y, entretejido con ellas, el de una voluntad impetuosa de estructurar libremente la sociedad: el mundo de la acción. Y debemos tener presente asimismo el aplauso jubiloso que animó a Schiller en su camino. El camino de Goethe era más tranquilo; se adentraba en las profundidades últimas en las que se hundía también, por aquel tiempo, nuestra música y nuestra filosofía.

Esta tendencia fundamental que informa la poesía de Goethe pasa, sin embargo, por notables cambios. Hasta el final de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), todos sus poemas brotan de una fuente: su vivencia personal, su experiencia viva. Mientras trabaja en ellas expresa esta vivencia, y de ello son testimonio más claro todavía sus miradas retrospectivas ulteriores. El proceso poético es el mismo en la mayoría y en las más importantes de estas obras. Es poderosamente vivido un estado de ánimo con toda la situación exterior, con toda la trama de ideas, estados y figuras que lo rodean, y al brindársele al poeta, interiormente conmovido, un episodio exterior adecuado para servir de receptáculo a estas experiencias del corazón, surge en esta fusión el germen de una poesía que encierra ya todos los rasgos característicos, el tono total, las líneas del todo. Por eso puede afirmar que toda la poesía es para él una confesión, que por medio de ella se libra interiormente de los estados de ánimo que pesan sobre él. Así es como, en cada una de sus creaciones de esta clase, el propio Goethe aparece en medio de sus personajes: de modo semejante a como en la poesía *Ilmenau* se ve y se habla misteriosamente a sí mismo. Los motivos están tomados de su propia existencia. En sus cartas, en sus poemas, resuena un estado de ánimo con la situación que lo produjo; en sus obras más importantes

palpita una vida multiforme que se refiere casi siempre a un personaje que recibe su vida de la sangre del poeta. Esta actitud de la poesía de Goethe ante la vida va cambiando poco a poco, sobre todo a partir del momento en que, desde Weimar, domina en unión de Schiller toda la literatura alemana. Ahora, su vida se aquieta. La plenitud y la fuerza de la vivencia van cediendo y, en cambio, crece extraordinariamente la suma de las experiencias objetivas. Los ideales del futuro ceden el puesto a la síntesis de los rendimientos del pasado. La investigación de la naturaleza viene a reforzar la objetividad de su captación. Y aunque sus distintas situaciones sigan influyendo aún muy profundamente en su poesía, ésta descansa, sin embargo, en la suma de lo vivido, en el temple de espíritu ante el mundo que fluye de ella. Esta sabiduría de la vida que es la actitud ante ésta de un espíritu ya maduro, anima y espiritualiza a los grandes poemas épicos de la segunda mitad de su vida. La fuerza acumulada y permanente de la misma en su alma es el sujeto de su lírica didáctica y es ella la que convierte al segundo *Fausto* en réplica del mundo mismo.

4

Pero la vivencia, la experiencia de la vida, el ideal de vida aspiran, ya desde los primeros años, a consolidarse en una concepción del mundo, y ésta necesita de una fundamentación científica. Esta tendencia obedecía, entre otras cosas, al hecho de que nuestra poesía se formó en una época eminentemente científica. Lessing, Schiller, los románticos, todos ellos dieron una base científica a su modo de concebir el mundo. Y esta necesidad tenía que cobrar una fuerza enorme en el más poderoso temperamento imaginativo de los tiempos modernos. Al contemplar poéticamente el mundo, caía en contradicción con la ciencia existente en torno suyo. Veíase obligado a defender su modo de ser, y esto sólo podía hacerlo de un modo absoluto por medio de una concepción del mundo fundada científicamente. Nos sale así al paso un nuevo aspecto de las relaciones universales que condicionan la obra de Goethe.

La alemana es la última de las literaturas de Europa que se desarrolla, en medio de un formidable movimiento espiritual que abarca todos los países cultos. La ciencia moderna se constituye en el siglo XVII y echa en el siglo XVIII los cimientos para emancipar al hombre del peso de las tradiciones religiosas, para conocer y dominar la concatenación causal sujeta a leyes por las que se rige la naturaleza, para captar el mundo histórico-espiritual en su profunda conexión y para la formación de teorías capaces de dirigir la transformación de la sociedad. De este modo, la ciencia emancipa al hombre. Las clases cultas de esta época se sienten llenas de la aspiración a elevar la fuerza individual de la personalidad y a liberarla de las trabas que le imponía el viejo orden monárquico-aristocrático. Pues bien, nuestra gran poesía alemana surge bajo la influencia de este movimiento. Por eso su trayectoria y su carácter tenían que diferir radicalmente

de los de la poesía nacional de los otros pueblos modernos, anterior a ella, poesía que se hallaba informada por la era europea de la fantasía y que llega hasta los comienzos de la era científica. Cuando comenzó a despuntar nuestra poesía, la concepción de la realidad hallábase regida por la razón y el lenguaje determinado por una prosa que la ciencia había contribuido a plasmar. Nuestra literatura hubo de crearse sus medios de expresión lenta y pesadamente. Con Lessing, conquistó un nuevo y fuerte arte dramático realista, basado en la acción cerrada; con Klopstock, la energía poética y la fuerza de expresión capaz de conmover el alma hasta en sus últimas profundidades; con Wieland, gracia, el suave flujo épico y el lenguaje susceptible de expresar los leves cambios operados en la superficie de la vida. Pero, a pesar de su trabajoso avance, nuestra poesía le llevaba una ventaja a la de Italia, Inglaterra y Francia de los siglos XVI y XVII: su gran contenido. La había precedido un inmenso trabajo científico y filosófico y se halla vinculada del modo más íntimo con la obra de pensamiento de hombres como Winckelmann, Lessing, Möser, Herder y Kant. Estos hombres crearon una nueva concepción del mundo del espíritu. Y en la época de Goethe estos estudios encontraron una base en la asociación de las ideas astronómicas, geológicas y biológicas que, desde Buffon, situó al hombre dentro de la trama de la evolución del universo. Partiendo de Kant, a la par que en oposición resuelta frente a él, fue Herder quien en Alemania laboró en esta dirección.

Goethe acogió todo esto con una inmensa capacidad de asimilación. Se asimiló todo lo que podía acomodarse de algún modo a su propio ser. Lo potenció y unificó. Además, tuvo la dicha de poder acompañar, en su larga vida, el desarrollo del espíritu alemán hasta sus más altas realizaciones poéticas, filosóficas y científicas, cooperando a ellas, y de sintetizar dentro de sí sus diversos aspectos, como antes de él habían hecho dentro de límites más estrechos Sófocles, Miguel Ángel y Juan Sebastián Bach.

El modo como unificó estos diversos aspectos obedecía a su propio modo de captar. Pues todo lo que tenía de ilimitada su capacidad de asimilación, lo tenía de simple y de universal su método espiritual. La intuición, la fantasía, las dotes poéticas ocupaban el lugar central de las potencias de su alma. La base de su método consistía siempre en percibir la realidad, vivirla y comprenderla. Predominaba en él la actitud intuitiva que procede del todo a sus partes. Este método aparece en la ciencia como pensamiento "objetivo" y en la poesía como la exaltación de la realidad con arreglo a la ley inherente a ella. Goethe había sentido siempre poca inclinación, poco talento y poca confianza por la disgregación de la realidad viva y por las teorías que desarrollan sus contenidos parciales, por las pesadas argumentaciones de los filósofos y sus quintaesenciados pensamientos de pensamientos. Vivía siempre en la unidad de las cosas y en la estructura de sus partes para formar el todo.

La naturaleza era para él algo omniviviente, significaba para él aquella fuerza de creación que sentía en sí mismo como imaginación creadora. Y esto, que había

sido así desde la juventud, fue desarrollándose con el tiempo hasta cobrar conciencia metódica y forma científica. Pues, como su pensamiento objetivo y su actitud artística guardaban entre sí la más íntima afinidad, veía en todas partes y de múltiples modos a Dios, la naturaleza, a los hombres en ella y a la recreación del mundo divino como una conexión viva. Al principio, esta visión se hallaba como envuelta en un sentimiento difuso, místico, panteísta, para aclararse más tarde en sus estudios filosóficos y científico-naturales. Tenía unos veinte años cuando, volviendo enfermo de Leipzig, cayó en el círculo de la religiosidad de Zinzendorf, estudió a Paracelso, Helmont, los herejes de la *Historia de la Iglesia* de Arnold, entregándose así a un sistema gnóstico de la evolución del universo. Ya por aquel entonces le llenaba la visión de una vida universal fluyente, que pugnaba por desplegarse en la variedad. Y cuando más adelante, en Estrasburgo, va sobreponiéndose poco a poco a la forma religiosa dentro de la cual había concebido la vida universal y encontrado en ella paz para su espíritu inquieto, nos tropezamos en el *Prometeo*, en *Mahoma*, en el *Werther* y en el primer *Fausto*, bajo diversos tonos, con la misma visión de la fuerza viva que actúa en todas partes, visión que debe a su fantasía intuitiva y que del exterior, aun en el caso de Spinoza, sólo obtiene medios de esclarecimiento. Este genio de la imaginación veía poéticamente el mundo, ya desde su niñez. En las rocas, en el agua de las cascadas, en las plantas, sentía palpitar la vida, y todo movimiento y toda forma eran para él expresión de ella. Ya antes de que escribiese su primer verso le circundaba un mundo poético. Este mundo iba creciendo a medida que el muchacho cubría de versos montones y más montones de papel. ¡Qué encanto tan grande de animación de la naturaleza, de su propia visión de ella, de vivir todas las fuerzas que se agitan en el mundo, irradian las canciones de los años de Leipzig! Luego, a medida que iba saliendo del campo de la poesía de la Ilustración y se le revelaba la vida única del todo, desaparecían también el traje de pastor y los dioses de la poesía galante, que hasta entonces reinaban en medio de la naturaleza concebida poéticamente, y se dibujaba clara, pura y plena la conexión de la naturaleza, siempre nueva en los estados cambiantes del más agitado espíritu y, sin embargo, siempre la misma.

Pero la concepción del mundo de Goethe se hallaba informada de un modo más profundo todavía por su captación poética del mundo de los hombres. Era éste un modo de captar natural y necesario en un espíritu como el suyo, que partía de la interpretación libre y espontánea de la vida a base de la vida misma, y es aquí principalmente donde radica su influencia sobre todos los tiempos. Quien vuelva la mirada a su propia vida verá en los sucesos más importantes de ella estímulos o trabas para el desarrollo de su fuerza, de su alegría de vivir, del valor de su modo propio y peculiar de ser; así es, precisamente, como capta el significado que corresponde a cada uno de los momentos de la trayectoria de su vida. Es la visión espontánea del curso de su propia vida. Aquí radica la base de la representación poética de la vida. Nadie la ha llevado a cabo de un modo más

puro que Goethe, sin la menor ingerencia de premisas metafísicas o religiosas sobre los valores de la vida. Para él cada personalidad era la realización de un valor propio a través de la conexión causal. Shaftesbury y Herder le corroboran este sesgo. Y como lo vivía personalmente, influyó de modo inconsciente sobre su experiencia viva de la naturaleza. Se impone en cada una de sus experiencias acerca de su conexión. Por eso se le ofrece la naturaleza como la realización dentro de una conexión causal de una fuerza viva y de un sentido inherente a ella. Algo lleno de sentido opera y se "desvive" en ella. "¿No es acaso el núcleo de la naturaleza un corazón humano?"

Por eso se siente atraído desde su juventud por el panteísmo. El *Werther*, el *Prometeo*, el *Fausto*, proclaman "la interna vida sacra y ardiente de la naturaleza"; su ensayo sobre la naturaleza (1782),[15] cualesquiera que fuesen sus orígenes, expresa la concepción del mundo en que aparecen hermanados Shaftesbury, Herder y Goethe. La naturaleza se halla animada por una fuerza divina inherente a ella. Es una y la misma en todas partes. Obra como la artista más consumada por medio de su técnica propia. Y ahora aparece la fórmula del nuevo panteísmo. "Se ha desplegado para gozarse a sí misma. Y hace que broten constantemente nuevos gozadores, insaciable en el ansia de comunicarse." Este mismo punto de vista informa su glosa de Spinoza redactada en el invierno de 1784-1785 con motivo de la lectura del gran pensador. Es la filosofía de la afirmación del mundo, fundamentada por Giordano Bruno y formulada en nítidos conceptos por Spinoza, enfrentándose al desprecio del mundo predicado por la Edad Media.

Pero Goethe no necesitaba de las deducciones abstractas de estos pensadores para llegar a semejante conclusión; la suya era una actitud de intuición intelectual ante la naturaleza. Sólo reconocía autoridad al pensamiento cuando se trataba de un pensamiento sostenido por la percepción. Por eso tenía necesariamente que separar lo indagable de lo no indagable, como lo hace ya en el estudio sobre Spinoza. Para Goethe, la fuerza infinita misma es inasequible a la capacidad de captación del limitado espíritu del hombre; sus investigaciones versaban exclusivamente sobre las formas visibles en que tomaba cuerpo.

Desde sus años de estudiante, su imaginación, que trabajaba a través de los ojos y se volvía a lo visible, una imaginación "nacida para ver, destinada a contemplar", lo inclinaba a las investigaciones propias de las ciencias naturales. Aquí se abría ante su mirada la "técnica de la naturaleza", cuyo concepto había establecido su concepción del mundo. Esta técnica actúa en las leyes formativas de la continuidad, del ascenso, de la polaridad. Produce formas naturales típicas. Hace que éstas se desarrollen. De la presencia constante de estos principios naturales en su espíritu surgen sus famosos descubrimientos biológicos. Comprende, de una manera obvia, que las formas naturales brotan, en un proceso de desarrollo progresivo, de la fuerza divina inherente al mundo; su verdadero interés se proyecta, en realidad, sobre lo asequible a la intuición, sobre

las formas típicas en que la naturaleza despliega su contenido y sobre las leyes con arreglo a las cuales se realizan los tipos. Por el camino del pensamiento "objetivo" [orientado a los objetos] llega así a la visión del sentido del universo, puesto que este sentido se manifiesta en las formas estructurales de la vida. Por eso para él no existe un interior y un exterior en la naturaleza, una separación de lo que acaece y del sentido del acaecer, una distinción entre la naturaleza y el espíritu. Todo es uno, "un mar que nos inunda con sus figuras exaltadas".

Este modo de concebir la naturaleza le aclaró, en un gran *aperçu* que más tarde habría de seguir Schelling, la esencia de las artes plásticas. En ellas, la fantasía representa de un modo puro lo que hay de típico en las formas de la naturaleza, por donde continúa en la esfera de la conciencia la obra inconsciente de creación de la naturaleza. Del mismo modo se resuelve para él, aquí, el enigma de la posibilidad de un conocimiento, problema que por aquel entonces suscitaba debates interminables entre los filósofos. La acción de la naturaleza, que vive como un todo en diversas partes, se identifica con el método del pensamiento intuitivo, que procede mediante la relación de las partes con el todo. En la órbita a donde alcanza esta relación, la captación se identifica con el objeto captado.

Mientras que el pensamiento intuitivo de Goethe, basado siempre en el sentimiento de la unidad del universo, tenía que revelarse extraordinariamente fructífero y servir de acicate a los descubrimientos en el campo de las ciencias naturales orgánicas, era natural que las ciencias naturales matemáticas le resultasen perfectamente extrañas e inasequibles. En ellas, el entendimiento disuelve lo intuitivo de los fenómenos; construye relaciones matemáticas sobre un algo objetivo que no entra en niguna experiencia directa. El destino histórico de Goethe le llevaba a odiar y combatir la ciencia mecánica de la naturaleza, pero sin poder contener su progreso. La parte física de su teoría de los colores es insostenible; en cambio, su parte fisiológica sirve de punto de partida a la fundación de la óptica fisiológica por Juan Müller. Goethe, este genio de la mirada, disfrutaba personalmente en sus ensayos ópticos los fenómenos de la luz y del color, trataba con este elemento, el más puro de la terrenalidad, como el creyente trata con su Dios y de este modo afirmaba inconmoviblemente el derecho de la fuerza intuitiva y de la belleza poética del mundo frente a las abstracciones incoloras de la ciencia.

El mundo del espíritu y la acción de los hombres dentro de él es para Goethe, como el aspecto interno de la organización humana, inseparable de la naturaleza. Pero aquí ya no puede guiarle la simple intuición sensible. Tampoco llegó a utilizar ninguno de los intentos que se hacían en torno suyo para penetrar en la conexión del mundo espiritual, ni la psicología pragmática, ni la sistemática de Hegel, ni la nueva ciencia histórica. Dejaba que los hombres y las cosas actuasen sobre él y, obrando, se instruía acerca de sí mismo y del mundo. Y la objetividad de su visión sólo podía tener como fundamento la pureza, la libertad y la universalidad con que procedía. Así se le revela la variedad de las diversas

personalidades individualmente modeladas. A través de ellas se extienden formas naturales de la existencia humana: las generaciones, las edades de la vida, los tipos peculiares, las formas de desarrollo y decadencia. La sociedad se halla asimismo articulada por testamentos, profesiones y realizaciones políticas y se explaya en múltiples relaciones de vida. Ve por todas partes lo inmutable y necesario. Se destacan grandes estructuras, sobre las que descansa la trama del mundo espiritual. La naturaleza nos ha dotado de una gran riqueza y armonía de fuerzas; cada una de ellas, hasta los mismos instintos, tiene su valor propio; en cada individuo presentan una estructura especial. "Con arreglo a la ley que te ha traído a la vida tienes que ser necesariamente tú mismo, sin que te sea dado huir de ti." Sobre esta base, y por medio de una acción consecuente e incansable, puede el hombre modelar su personalidad. Ésta es el supremo valor propio del mundo. "Pueblo, siervos y conquistadores confiesan en todos los tiempos que la dicha suprema de los hijos de la tierra no es otra que la personalidad." Todo orden social tiene la misión de colocar a las personalidades en actividad libre, que corresponde al bien del todo. Es así como el socialismo estamental de los *Años de peregrinación* encuentra en las corporaciones libres el medio para dar una conexión estabilizadora a la incansable movilidad de la vida industrial moderna. Pero el hombre llega, en este juego de las fuerzas, a lograr desde dentro la seguridad y la quietud en medio de la acción en su entrega a la conexión del "Todo y Uno", al que aquélla se halla subordinada. Resumiendo: la misión del hombre consiste en obrar de un modo consecuente, audaz y optimista, en el sentido de este significado de la vida.

Pero incluso estas ligeras alusiones a una conexión son demasiado abstractas, demasiado duras y demasiado vacías para que a través de ellas pueda traslucirse la sabiduría de la vida de un Goethe. Cualquier intento que se haga para reducir a conceptos e incluso a un sistema los espíritus etéreos y flotantes de esta concepción de la vida apaga su vibrante luz y no deja más que tristes sombras. No es posible separar la doctrina del proceso del que brota, ni la norma de vida de aquél que la proclama. La multiplicidad significante con que aparecen ante el alma de Goethe los diversos aspectos de la vida —con múltiples e infinitos matices, como la vida misma— es su don de vidente, su sabiduría de la vida. Trasciende de la moral y de la actitud estética. Pues la moral separa de la totalidad de los fines de la vida una meta, una regla cuya realización se pretende que constituye nuestro valor. Y la actitud estética presupone ya la comprensión del sentido de la vida. Esta sabiduría es un arte de la vida, pero es algo más que esto. Irradia de ella una fuerza indescriptible para actos audaces y optimistas, la afirmación del sentido de esta existencia terrenal, la comprensión de la vida por la vida misma. Y Goethe se remonta a esta doctrina tanto junto a las tumbas de Mignon y de Otilia como bajo la clara luz del día.

De lo susceptible de ser investigado parten las líneas que van hasta lo inescrutable. Pues en este espíritu nada hay rígido ni delimitado. El hombre se

fija la misión de su vida en relación con una concepción de las últimas cosas, que le asegura la realización de aquélla. Aquí reside el origen de la religión y de cualquier clase de fe en las cosas últimas. Hay una línea nítida que separa de la interpretación de la vida y de la definición de la misión del hombre esta fe que rebasa los límites de toda experiencia. Esta fe, es por su origen y su valor, algo subjetivo, relativo; cambia al cambiar los años; más aún, difiere en la misma época y en el mismo hombre con la región del alma en la que se manifiesta. Goethe considerábase panteísta como artista, politeísta como naturalista y, como ser moral, inclinábase a creer en una personalidad divina. Pero como "al llegar a la vejez nos hacemos místicos", acaba moviéndose placentera y serenamente, con arreglo a su creencia optimista en una armonía entre nuestras necesidades y la índole del mundo, en los artículos de fe de una dirección de la vida humana desde arriba, de entelequias psíquicas y de inmortalidad de lo incansablemente activo.

Goethe significa hoy, para nosotros, esta comprensión de la vida por la vida misma y su gozosa afirmación. Y lo mismo que busca en la vida su sentido y significación, lo busca en el mundo. Enfoca todos los acontecimientos y todos los hechos en relación con este todo armónico. Su poesía nos reconcilia con el mundo y lo transfigura. En sus magníficas conversaciones se nos manifiesta con complacencia y humorismo patriarcales, que recuerdan a veces las *Charlas de sobremesa* de Lutero, una fe inconmovible y dichosa en la valiosa y significante conexión del mundo. Y partiendo de este punto central de su concepción del mundo se derraman hacia todas partes. Cuanto más envejece, más fuerte es su necesidad de someter nuevos y nuevos hechos al todo que ve vivo delante de sí; esta inmensa capacidad de intuición parece haber venido al mundo para someter a su contemplación todas las realidades que existen dentro de él, y su muerte no es sino la interrupción ordenada por la naturaleza de una operación organizada para seguir desarrollándose incesantemente en el mismo sentido. Su mirada es siempre nítida, verdadera y pura. También en esto se distingue enormemente de Voltaire, el que más llegó a dominar, antes de venir él, el espíritu europeo del siglo XVIII. De este ser extraordinario, que hoy se apoderaba de Newton para comprender la naturaleza y mañana echaba mano de Bolingbroke para revolucionar la historia, que parecía mirar a todas partes, percibir y utilizar todos los movimientos dentro de su órbita, como un Proteo que es siempre otro y jamás él mismo, pues sabe ocultar hábilmente en todo momento lo que él es detrás de algo que es más que él mismo, que penetra más hondamente con su mirada, que piensa de un modo más elevado y más noble; este Voltaire que habla consigo mismo no es el mismo Voltaire que habla con su público europeo. En cambio, a través de todo lo descubierto o concebido por Goethe a lo largo de su vida resplandece siempre ante nosotros la misma mirada pura e inescrutablemente profunda del poeta. Es en sus pensamientos más hondos el mismo que nos habla en la *Ifigenia*. Las enseñanzas que se desprenden de su

pensamiento basado en la experiencia de la vida, de su ciencia y de su poesía, son siempre coincidentes. Aún le rodeaban esas sencillas condiciones que hacen posible un desarrollo universal de la personalidad y una captación natural y serena de la existencia.

5

Esta conexión de un pensamiento que obra a través de la experiencia es lo que constituye la base de la poesía de Goethe. Es ella la que determina la génesis de sus temas poéticos, el desarrollo de sus fábulas y de sus caracteres y su forma interior, y sobre ella descansa el despliegue de su poesía.

La tendencia constante de su fantasía tenía que ser la de elevar a lo poético la realidad vivida. En los años de su juventud, su conversación estaba llena de metáforas e imágenes; dramatizaba "cuanto de alguna importancia ocurría en la vida": esta tendencia constante a plasmar en imágenes sus vivencias no hace más que acentuarse cuando recurre, para expresarlas, a símbolos histórico-universales o las incorpora a acontecimientos históricos o contemporáneos. Así surgieron, del entrelazamiento de sus destinos personales con los grandes movimientos existentes en torno a él, los motivos extraordinariamente fuertes de *Prometeo, Fausto, Werther, Wilhelm Meister, Ifigenia* y *Tasso*. Y esto era lo que condicionaba la forma interior de su poesía. La dura y angulosa materia prima de los acaecimientos aparece completamente fundida y purificada en el proceso plasmador de la fantasía. Éste no recoge más que lo necesario para la sencilla expresión de la vivencia y de su significado. Toda la pura facticidad queda consumida por la fábula, todo lo fortuito desaparece dentro de la síntesis de los caracteres. Y así, aparece ante nosotros la simple encarnación de algo anímico cargado de sentido. Su poesía hace salir a la luz de las profundidades de la conciencia del tiempo un mundo nuevo de procesos espirituales, que va desde la nueva obstinación titánica hasta la nueva compenetración íntima con la naturaleza. Goethe es el primer poeta moderno que no expresa los fenómenos espantosos de las pasiones, sino al hombre entero en sus relaciones con las fuerzas eternas que existen en torno a él, con sus sufrimientos callados por la vida y por los hombres; en esto, todos los poetas modernos son sus discípulos. Y la potente peculiaridad de su fantasía da a los hombres y a las cosas un relieve visible que no tiene, sin embargo, nada que ver con la acuciante realidad, sino que representa la más clara de las existencias en un remoto mundo ideal. Su genio verbal sin par, con aquella fuerza candorosa de expresión que tenía sus raíces en Franconia, su tierra, desarrollado por una práctica infinita, por la literatura de una época estética y por la gran poesía renaciente del pasado, conferíale los medios necesarios para poder expresar todos los matices de estos movimientos del alma. A esto hay que añadir una ventaja de un carácter muy especial: la práctica constante y múltiple en las artes plásticas y el más íntimo de

los tratos con sus obras. Ya desde muy pronto aspiraba Goethe a "observar con toda precisión el contorno exterior de los objetos". "El ojo era, sobre todo, el órgano por medio del cual yo captaba el mundo." Había vivido entre pintores y, siendo todavía casi un niño, "a cualquier parte que mirase, veía un cuadro". Luego, la pintura antigua lo incitó a ver pictóricamente las escenas de la vida; pictóricamente, en el sentido de transformar la imagen del mundo exterior con arreglo a las leyes del arte plástico, para lograr los efectos propios de éste. Su gran precursor moderno en este camino era Cervantes, quien debió recibir tanto en Italia como en su propia patria las influencias de los grandes pintores. Desde la escena del jardín en el primer *Fausto* hasta *Herman y Dorotea* y la transfiguración de Fausto, vemos cómo este don innato y desarrollado eleva todo el mundo exterior a un plano de belleza. ¡Y no digamos cómo se eleva también a él cuanto se refiere al alma! Su simpatía gozosa por todo lo que vive, su comprensión profunda y su respeto humano hacen que cada ser se destaque en su valor interior y, al mismo tiempo, en su contorno determinado. Finalmente, Goethe infunde a este mundo exterior e interior la belleza de la exposición, de la ordenación y del estilo. Este arte imprime a cada obra la forma que le corresponde, forma que en muchas ocasiones es totalmente nueva, como ocurre en el *Fausto*, en el *Wilhelm Meister* y en *Herman y Dorotea.* En ella, la quietud en los distintos estados se alía, como en su propio ser, con el progreso del todo. La índole de su fantasía coincide con la norma y el modelo de Lessing en la disolución del objeto en el movimiento y de la caracterización rígida en una movilidad interior, según la cual nuevas situaciones hacen que los hombres aparezcan como algo nuevo. Goethe no nos hace ver la unidad de la vida del alma a través de propiedades fijas, sino a través de una ley interior que articula sus momentos vitales como una melodía de su existencia. Goethe es el poeta de la belleza, como Rafael es su pintor y Mozart su músico.

Su desarrollo poético es como el crecimiento de una planta. Toma de la tierra lo que es homogéneo a él, se lo asimila conforme a la ley de su ser y las estaciones de la vida van pasando sobre él. Los poemas de su primera juventud movíanse libremente dentro de las formas de su época; sin embargo, la materia de su obra bucólica, *Los cómplices,* y de las ligeras canciones de sus tiempos de Leipzig está ya tomada de sus experiencias de la vida, y en cada uno de estos géneros sobrepasaba ya a sus predecesores alemanes. De este primer periodo se distingue claramente el segundo, que arranca de Estrasburgo y llega hasta los primeros años de la época de Weimar. Ahora, Goethe da su máxima expresión a la vaga tendencia de la nueva generación hacia la grandeza. Deja ya atrás los reyes y los vasallos de Shakespeare y de Corneille y elige como tema el hombre genial, que en el siglo XVIII adquiere la conciencia de su importancia: Prometeo o el artista creador; Mahoma o el genio religioso; Fausto o la ambición ilimitada de saber, de poder y de goce; Werther, en quien la fuerza extrema de la vida de los sentimientos se consume solitariamente en su antagonismo frente a la realidad.

Y este mundo poético nuevo se expresa en un estilo propio, que destaca y traba los aspectos más vigorosos y significativos de la vida. ¿Quién podría decir qué posibilidades de desarrollo se encerraban en esta pletórica naturaleza? Cuando por fin se decidió por Weimar, se inició aquí, poco a poco, un nuevo periodo de su poesía. Tuvo por comienzo una gran experiencia de vida que se presentó en el tránsito a la acción viril. Una actividad que quería abarcarlo todo y aspiraba a desbordarse sobre los límites de las relaciones establecidas, provocaba un cambio inquieto de estados de ánimo, un sentimiento de insuficiencia. Surge así de las decepciones del impulso de vida la más profunda vivencia humana, según la cual sólo una acción constante, pura y consecuente, inspirada en la limitación consciente de uno mismo, puede traer la libertad interior permanente del alma. Y como Goethe supo experimentar esto, entonces, con mayor fuerza, de un modo más consciente y más libre de prejuicios que ningún otro hombre de su tiempo, su mirada pudo penetrar en la historia del alma, con su silenciosa trayectoria interior. No era la historia del alma de un Lavater, limitada por el cristianismo, ni la superficial historia del alma de un Wieland, informada por el espíritu francés de la época. Esta historia tenía un carácter típico, como nacida de la pura experiencia de la vida. Había de ser el tema de su relato poético titulado *Los misterios*. La religiosidad de Lessing y Herder alcanza aquí su perfección máxima en la idea de que toda fe positiva es simplemente un símbolo de la experiencia íntima, y aquella misma vivencia que ocupa el lugar central en el *Natán* de Lessing se consuma aquí en Humanus, o el santo, o el sabio.

> Pues toda fuerza tiende a expandirse,
> A vivir y a obrar aquí y allá;
> La corriente del mundo, en cambio, ata
> Y arrastra al hombre en su dirección.
> En esta pugna interior y exterior,
> Habla al espíritu una voz difícilmente comprendida:
> Para librarse del poder que ata a todos los seres,
> El hombre sólo tiene un camino: superarse a sí mismo.

Estas mismas experiencias sirven de base a la *Ifigenia*, la representación del alma pura, a la que el dominio sobre sí misma infunde la fuerza necesaria para redimir. La renunciación abre luego el camino a la actuación en favor del todo. Su obra es la firmeza, la pureza, el miramiento, el amor, la quietud. Es ella la que traza sus límites a la vaga aspiración. En sus años maduros, Goethe va desplazando cada vez más el valor de la vida a este tipo de conducta constante y consecuente. A ello contribuía su actuación en la vida del Estado, la filosofía de Kant y de Fichte y sobre todo Schiller y su gran vida, en la que la poesía hace las veces de acción, puesto que la miseria política que le rodeaba le vedaba otra actuación. Añádase a esto que la amenaza que la Revolución representaba para todo lo existente empujaba también al mundo de la acción al poeta del alma, del amor y de la belleza. Así es como Goethe, al igual que Schiller, sólo reconoce en

todo goce, en todo saber, en toda interioridad la preparación para obrar al servicio del todo, y esto había de ser ejemplar para la marcha de toda nuestra nación. El *Fausto* y el *Wilhelm Meister* culminan con su entrada en el mundo de la acción. Goethe nos ofrece en su *Wilhelm Meister* una historia del desarrollo en estas fases típicas. La concepción del *Fausto* exigía que en él pasase a segundo plano la limitación por medio de la renuncia: esta existencia, al que ni el mismo final inculca la conciencia de sus limitaciones, transcurre a través de otras fases típicas; sin embargo, en esta obra se presenta con mayor fuerza que en ninguna otra la acción al servicio del todo como valor supremo de la vida.

Ambas obras exponen la vida como un desarrollo que, a lo largo de una serie de etapas, realiza un ideal. No destacan un aspecto especial ni una época delimitada de la vida, sino que pretenden abarcar al hombre en su totalidad: problema infinito y que jamás podrá resolverse en su plenitud. Goethe asocia aquí lo más personal con las relaciones supremas de nuestra existencia, opone el tráfago del mundo, con áspero goce de la vida y, al mismo tiempo, con madura actitud irónica, a las profundidades del alma, y gracias a ello la poesía europea se eleva en estas obras a una fase más alta, se logran nuevos y maravillosos recursos de impresión poética e irradia de ellas la influencia más poderosa sobre la nación, influencia que, en lo que se refiere al *Fausto*, trasciende además a la literatura universal. Luego, Goethe intenta una vez más, con su autobiografía, exponer un desarrollo a base de las disposiciones, que nos hace ver en sus manifestaciones externas, y de las influencias que el mundo ejerce sobre ellas.

Las figuras de Fausto y de Wilhelm Meister lo acompañan a lo largo de toda su vida y, sin embargo, quedan sin terminar, como la vida misma. El artista que había en Goethe necesita de una materia limitada para poder realizar en ella la belleza perfecta. Y tan universal era la experiencia viva de Goethe, tan versátil su espíritu, que convierte en mundos propios, con su significación aislada, como no había sabido hacerlo ningún otro artista antes de él, estados de espíritu de su vida, aspectos de la realidad del alma que parecen excluirse totalmente entre sí: el vigoroso anhelo erótico y la plenitud de belleza de las *Elegías romanas*, las profundidades del alma de *Pandora* y de la *Trilogía de la pasión* y la actitud contemplativa del *Diván oriental-occidental*.

Sería imposible deslindar otros periodos de su desarrollo poético. A medida que avanzaba, interferían en él varias series de procesos que lo determinaban y cada una de las cuales arrancaba de una época distinta. El estudio de las leyes formativas del mundo orgánico contribuyó a simplificar su representación poética de la naturaleza, y surgieron formas poéticas peculiares como las poesías didácticas. Al procurar aplicar estas leyes formativas y estas formas permanentes a la vida humana, vio cómo el tropel abigarrado de los fenómenos iba ordenándose en tipos fundamentales del hombre, de sus relaciones y de la sociedad. En relación con esto, fue ganando mayor autoridad sobre su espíritu el arte griego, con su tendencia a la plasmación de tipos. He aquí las premisas para

una poesía objetiva que transfigura en belleza la verdad de la vida. Goethe es el primero que eleva conscientemente la poesía a órgano de una comprensión objetiva del mundo. Tan depurado se hallaba su espíritu gracias a su ocupación científica constante con la naturaleza, tan identificado con su acción, que en su *Herman y Dorotea* logra presentar en creación involuntaria lo que se desarrolla con sujeción a leyes, y además tal y como se transparenta a través de figuras y destinos que, sin embargo, sólo se presentan así una vez como figuras y destinos únicos, individuales. La poesía objetiva, que había correspondido a Homero, según la concepción de la época, como un regalo de la naturaleza, fue realizada por Goethe con base en la captación científica de la realidad, que lo había preparado para captar de un modo espontáneo, sin reflexión, las cosas en su pureza. Leonardo y Durero aspiraron a lo mismo en su terreno antes que él, con lo que sirven de modelos a toda futura representación superior de la forma humana. Y cuando el inmenso fenómeno de la Revolución francesa se fue acercando cada vez más a la vida alemana, Goethe utilizó la misma forma típica para plasmar en algunos personajes representativos la ordenación de la sociedad francesa en una gran trilogía de la que sólo llegó a terminar la primera parte, *La hija natural*, poniendo de manifiesto en ella los factores que debían conducir necesariamente a su ruina. En su espíritu predomina cada vez más la reflexión. En las *Afinidades electivas* vemos cómo se combina con un raro encanto el estudio casi teórico del problema del matrimonio con la más profunda participación cordial, todo ello expuesto en un orden simétrico y a través de las relaciones ponderadas de caracteres típicos, que producen directamente un efecto musical. Va desviándose cada vez más de la exposición típica a la simbólica, pues para el viejo Goethe el momento, con su energía sentimental, desaparece dentro de la trabazón de los largos recuerdos: la vida misma busca el modo de representarse y sólo puede lograrlo por medio de la expresión simbólica. En su lírica, el momento aparece como lleno y saturado de las cosas pasadas. Sólo una expresión abundosa podía servir de vehículo a una plenitud acuciante como ésta. Y cada vez se siente dominado con más fuerza por la serena actitud contemplativa, para la que sólo le brinda formas nuevas en el *Diván oriental-occidental* de la literatura universal, que sigue atentamente. Su obra de creación termina con una última expresión de su sabiduría de la vida en los poemas y máximas filosóficas, en las que se sintetizan misteriosamente, con el estilo sublime de la vejez, las disonancias y las armonías de la vida, y donde presenta las cosas en forma más potente, más grave y solemne, como la que parecen tener las montañas al cerrar la noche, y con un esfuerzo final y conmovedor del anciano encaminado a terminar para la posteridad lo interminable: el *Wilhelm Meister* y el *Fausto*.

6

La tierra nutricia de que brota la poesía de Goethe es su lírica.

La lírica, la forma poética de la interioridad, constituye con la música el campo más genuino del pueblo alemán. Nuestra lengua dispone de una abundante variedad de medios sintácticos para exteriorizar el sentir, el apetecer y el querer, y de una riqueza extraordinaria de palabras para expresar los matices de la vida del ánimo. Esta interioridad y sus medios de expresión han ido desarrollándose lentamente e imponiéndose poco a poco en la lírica. En los hombres alemanes de los siglos XVI y XVII imperan los vínculos impuestos por órdenes basados en la divinidad. La religiosidad protestante retraslada estos vínculos a la profundidad unitaria de la conciencia. Así se forma el carácter sereno y firme de las personalidades destacadas de esta época. La cultura científica secular del siglo XVII viene a infundirle luego un nuevo tipo de firmeza. Este nuevo carácter se manifiesta en la lírica de poetas como Paul Gerhardt, Gryphius y Fleming. El cambio de vida da expresión a los distintos aspectos de su ser, pero el hombre que así se expresa es siempre en lo religioso, en lo metafísico, en lo moral, la misma entidad firme. Poco a poco, estos vínculos van desatándose, nuestra lírica recorre las formas estilísticas del Siglo de las Luces, de Klopstock, de la primavera lírica de los años siguientes. A través de estos cambios se desarrolló Goethe. Lo firme, lo compacto, lo indisoluble que venía imponiéndose como una trama de vínculos religioso-morales, como razón, como religiosidad que aspira a la alegría y, sin embargo, teme entregarse a ella y, finalmente, como la asociación incipiente aún de lo tradicional con una nueva libertad, no se disuelve por entero hasta llegar a Goethe. En su alma vibra una energía musical que responde a cada impresión del mundo con una melodía propia. Y la vida de esta alma tiene un tono tan puro, tan vivaz, tan rico y tan sensible, que parece expresar en toda su extensión y de un modo completamente objetivo la relación con el universo. Cada uno de sus poemas tiene un alma propia, la cual ha sabido crearse en la forma un cuerpo etéreo, que sólo aparece así una vez y luego desaparece. Goethe da a la "legalidad" de los movimientos del alma la expresión más simple y más amplia. Las edades de la vida hablan de ésta cada cual con su propio lenguaje, con su rítmica especial de los movimientos del alma. Parece como si las relaciones típicas de la vida apareciesen aquí sentidas por vez primera en todo su valor. Y aunque cada poema sólo comunica los rasgos de la naturaleza que pueden vivirse en un determinado estado de ánimo, es como si antes de ahora ningún hombre hubiese vivido en una afinidad tan íntima con la naturaleza.

Esta lírica informa toda la poesía de Goethe. Y sobre todo, los personajes que presenta parecen como redimidos de aquella rigidez de los hombres representados en la poesía alemana anterior a él. Viven dentro de una nueva libertad y dentro de una nueva movilidad interior. Lo que hay de firme en ellos reside en una ley de desarrollo inmanente a la existencia individual, en una norma de trayectoria. Todo lo sustancial se disuelve aquí en la melodía de la vida.

Veamos ahora cómo, partiendo de aquí, podemos penetrar en su arte de representar a los hombres.

El problema primordial sigue siendo definir lo que el poeta toma de la vida como materia para la construcción de sus caracteres, método que la historia de la literatura ha desarrollado y perfeccionado del modo más sutil desde hace algún tiempo. Claro está que, al hacerlo, no siempre ha tenido una conciencia clara de los límites dentro de los cuales debe moverse este método. Pues la vida de un hombre se halla tan maravillosamente entretejida con los destinos de muchos otros hombres que de pronto se enfrentan a él con una fuerza plástica para volver a perderse casi siempre luego en el torbellino del mundo o que sólo tienen con él un contacto fugaz, acaso simplemente a través de la manifestación de un hombre indiferente, en la noticia de un periódico atiborrado de hechos; se halla tan entretejida con todas estas vivencias vistas, oídas en su relato o leídas, que parece imposible, dentro de una atmósfera tan llena de gérmenes de motivos y caracteres y fábulas, poner la vida de un poeta, con base en los datos de que disponemos, en una relación segura con las creaciones de su fantasía. Mefistófeles, Margarita, el tema de las *Afinidades electivas* puede haber brotado en Goethe al soplo de fugaces encuentros en la vida que no significasen nada apenas para la organización de su vida propia. Presentaban precisamente aquella estructura que ponía a su imaginación en trance de una suave actividad creadora.

El otro problema que se nos plantea consiste en poner de relieve aquellos aspectos de la experiencia de la vida que informan el proceso de la creación de caracteres con base en la materia que la vida ofrece. Goethe sacaba de su propio interior, de sus dolores y de sus luchas, los "motivos" de sus obras. La lucha, que constituye el resorte animador de toda obra poética narrativa tanto como de la vida misma, brota en él en el propio interior del hombre, y desde que su vida toma un nuevo giro en Weimar hay algo que es lo más característico de él: también la solución de esta lucha se desarrolla casi siempre en el interior mismo del hombre. La profunda mirada de amor proyectada sobre la conexión de la naturaleza en que el hombre se ve inserto con su destino, permite a cada cual, según Goethe, reconciliarse con la vida, y si él mismo, ciego, no sabe agarrarse a ella, ahí está en el espíritu del poeta. Eso es lo que tiene de tirteica su poesía y de lo que Goethe gustaba de enorgullecerse frente a los "poetas de lazareto".

A la luz de este punto podemos comprender también los límites de la poesía de Goethe, sin los cuales no habría llegado a tener aquel poder maravilloso. Unos ensalzan y envidian a Goethe como un favorito de la fortuna, otros se remiten a su conocida frase de cuán pocos fueron los días de su vida en que se sintió plenamente feliz; quién le censura que no muestre en sus poemas la menor simpatía por los verdaderos sufrimientos, y quién lo considera como un hombre en cuyo corazón encuentran eco todos los dolores. Goethe lleva a la poesía las luchas que vivió, y que vivió con una profundidad que atestiguan lo mismo sus cartas que sus poemas. Cuando dice en un pasaje que quiere que su Ifigenia se

exprese como si ningún tejedor de medias pasase hambre en Apolda, sus palabras deben interpretarse en el sentido de que se proponía aislar su poesía de los dolores más elementales, que brotan de la lucha elemental por la existencia, por el poder, de la pugna de las voluntades dentro de la sociedad: las luchas que nacen del interior del hombre, que se libran en su interior y mueren en él, ésas sí las vivió y las llevó a la poesía. No podía tampoco hacerlo de otro modo, y él mismo se defendió una vez diciendo que jamás había hecho poesía sobre nada que no hubiese vivido.

Esto se halla relacionado, además, con las características peculiares de su método poético. Shakespeare construye sobre los motivos y sentimientos dominantes un personaje y sus actos; Goethe, en cambio, yuxtapone diferentes partes vivientes. La imaginación tiene sus límites hasta en los más grandes poetas. El peligro de uno de estos dos métodos reside en lo artificial, en que la obra puede parecerse a un preparado o a una máquina; el peligro del otro método reside en la incoherencia. A las figuras de uno les falta el redondeamiento de la vida; con frecuencia, parecen hechas solamente de músculos, huesos y tendones; las del otro son de una tierna veracidad, pero entre sus estados interiores y los actos necesarios para que pueda seguir moviéndose la poesía no existe siempre una plausible conexión, aunque no adolezcan tampoco de esa discrepancia insoportable que se acusa entre los sentimientos y los actos de los personajes de un Rousseau.

Werther, Prometeo, Mahoma, Fausto, son también en cuanto a su forma externa figuras sintéticas, síntesis formadas predominantemente por "momentos" líricos en el más amplio sentido; carecen de la guía coherente de la acción, pero en cambio revelan una vida interior con fuerza impresionista. El *Fausto* representa el punto culminante de esta forma artística. Cualquier nota fugaz de Goethe, sus poemas líricos revelan su talento maravilloso para expresar los estados individuales, con su fondo de hechos, del modo más suave y para plasmarlos en imágenes. Con el *Fausto* plasma lo que le agita en el gran tropo de una acción que le permite expresar bajo un hermoso disfraz las más profundas vivencias. Las expone de un modo puro y sin mácula, como la naturaleza misma; nadie ha sido nunca más veraz. Visto a través de esta exposición de sí mismo, Goethe se convierte en el ideal personificado de su tiempo, y el Fausto es el símbolo amplio en que deja que se trasluzca su vida entera. Con el *Tasso* y con *Ifigenia* crea luego una forma nueva y completamente distinta de drama de las almas. Esta forma había sido preparada ya por las *Hermanas* y por *Stella*. Unas almas influyen sobre las otras y lo que sucede al exterior no es más que envoltura y ropaje. El proceso interior se expone con tal constancia, que casi podemos seguirlo de hora en hora. Discurre entre pocos personajes, en breve tiempo y sin ningún cambio considerable de lugar. Se rehuye todo brillo teatral, todo dramatismo externo, para concentrar todo el interés en la vida interior.

De este modo, los poemas de Goethe nos hacen remontarnos siempre al

grande hombre que nos habla a través de ellas. Cada una de sus obras apunta a la personalidad que está presente en todas. Esta personalidad nos enseña a dejar que actúen sobre nosotros los hombres y las cosas espontáneamente, de un modo puro e independiente de su relación con nuestras personas, a comprender la vida por la vida misma en toda su armonía y plenitud, a gozar de su valor, oponiendo a cada golpe, a cada pérdida, nuevos actos consecuentes y optimistas. Su capacidad para superar, para olvidar, para renovarse no sólo se comunica a nosotros en sus obras, sino que trasciende de todo lo que nos aporta un testimonio de esta vida. Y ningún denuesto que, apartándonos de las cartas y los esfuerzos biográficos, nos encamine a los poemas, será capaz de invertir esta relación y rebajar la vida, el temperamento y el desarrollo de Goethe presentándolos como medios para comprender sus obras. Pues lo que este hombre se proponía como último resultado a través de la labor de su vida es también lo que le ha sobrevivido, lo que nos hace sentirnos atraídos hacia él y lo que en definitiva retiene nuestra mirada.

[1] Dilthey emplea indistintamente los términos *Einbildungskraft* —imaginación— y *Phantasie*. Croce reserva a este último un valor peyorativo. [E.]

[2] *Vid.* para los valores, *Mundo histórico*, p. 56 y pp. 263 ss. [E.]

[3] Aquí tenemos justificado el título del libro *Vida y poesía (Das Erlebnis* —vivencia— *und die Dichtung). Vid.* "Lo típico" en *La imaginación del poeta* (publicado en *Psicología y teoría del conocimiento)* y, en general, la significación de la conexión psíquica de vida en las creaciones de la fantasía, en ese mismo ensayo. Además *Mundo histórico*, pp. 153 ss. y pp. 252 ss. [E.]

[4] Repásese "La imaginación del poeta", publicada por nosotros en *Psicología y teoría del conocimiento*. [E.]

[5] Aplicación concreta que hace Dilthey de su "Psicología descriptiva y analítica". Nada de hipótesis explicativas —de esto padecen los excelentes trabajos de Taine— pero tampoco abandonarse a las nociones psicológicas corrientes, como hacen casi todos, sabiéndolo o no. Lo mismo se puede decir con respecto a otros problemas concretos de otras ciencias del espíritu, el Derecho, la Economía, etcétera. [E.]

[6] También en este punto insiste Dilthey en otros lugares y hasta con el mismo ejemplo de las hojas en primavera. [E.]

[7] *Lebensbezüge*, urdimbre de la vida, nexos vitales o "referencias" vitales, una especie de intencionalidad profunda. [E.]

[8] Siempre esta insistencia de Dilthey en la presencia de los tres modos de actitud, aunque sea uno de ellos el que oriente el conjunto. [E.]

[9] La "técnica de la naturaleza" y la "técnica del arte", en su sentido profundo, son similares porque representan el trabajo de la misma fuerza creadora. De aquí que el arte puede convertirse en órgano del conocimiento filosófico (la "intuición intelectual" de Schelling y también la "hermenéutica" de Dilthey, pues el proceso de comprensión es el mismo de la creación, atenuado). [E.]

[10] Ya esto justifica expresamente el hecho de haber incluido nosotros dentro del título común, *Vida y poesía*, un estudio sobre Schiller, en el que la vivencia toma un aspecto tan intelectual que el mismo Dilthey lo contrapone a Goethe. [E.]

[11] He aquí justificada, nuevamente, toda la composición de nuestro libro. La "unidad interior" a que alude Dilthey en su prólogo (*vid.* apéndices), abarca también a Schiller y a Jean Paul, En ese prólogo nos remite Dilthey a lo que dice en el ensayo sobre Goethe y la imaginación. [E.]

[12] Véase la sección dedicada a Shakespeare en sus "Contribuciones al estudio de la individualidad" (*Psicología y teoría del conocimiento,* p. 379). [E.]

[13] *Vid.* Dilthey, *Von Deutscher Dichtung und Musik.* [E.]

[14] Aquí vemos el recelo constante de Dilthey frente a la introspección y las ventajas que ofrece la "expresión", sobre todo la musical, como revelación. Pero no hay que confundir esto con las dos supuestas etapas de fundación *psicológica y hermenéutica*. [E.]

[15] *Vid.* para todo esto el estudio de Dilthey sobre Goethe y Spinoza, en el volumen *De Leibniz a Goethe*. [E.]

SCHILLER

INTRODUCCIÓN

LAS OBRAS de Schiller son representadas en todos los teatros. Su público lo forman todas las naciones europeas. Los temas tratados por él reaparecen continuamente bajo nuevas formas. Y, sin embargo, hay en estas obras algo de extraño. Nos brindan algo que no esperamos en obras dramáticas. Echamos de menos en ellas algo que todos los dramas nos ofrecen. Este autor parece chocar con todas las normas habituales de la dramaturgia de su época. Quisiera situar a los espectadores de estas obras en la posición en que puedan disfrutar sin entorpecimiento de todo lo grande que hay en ellas. Llegará el día en que un espíritu más afín pueda hacer compañía a Schiller.

En ningún poeta es tan necesario como en éste prepararse al disfrute de sus obras mediante la comprensión histórica de ellas. Entre esta poesía y el lector o el espectador se interpone una crítica basada en teorías estéticas que responden a tendencias modernas y unilaterales. La desventurada reflexión estética, este pecado original de la literatura alemana, entorpece la frescura de la captación. Al mismo tiempo, debe reconocerse imparcialmente que en esta poesía se asocian las grandes cualidades con poderosos errores. Además, las grandes cualidades difieren tanto de lo que un espectador moderno espera ver en la escena, que la exposición de lo que aquí se nos ofrece constituye una preparación muy provechosa para su disfrute. En esto, le pasa a Schiller algo parecido a lo que les pasa a Dante o a Calderón.

El método que, partiendo del estado de las fuentes, nos permite llegar a comprender a Schiller y su organización poética consiste en indagar aquellos rasgos que en todos los momentos de su obra brotan de ésta, compararlos con los testimonios del poeta acerca de sí mismo y, finalmente, intentar de un modo cauteloso enlazarlos interiormente y trazar una interpretación psicológica de ellos.

El momento más grandioso en la historia de nuestra literatura es aquel en que Goethe y Schiller coinciden en Jena, en 1794, y sostienen aquella conversación que inicia su amistad. Procedían de regiones completamente distintas y sus caminos se encontraban. La carta de Schiller que lleva la fecha del 23 de agosto del mismo año lo expresa cumplidamente. Son como dos ríos que, después de recibir muchas aguas, confluyen y se juntan.

Fue ésta la gran combinación que infundió unidad a la historia del espíritu alemán. La amistad forjada entre Goethe y Schiller y su sistemática cooperación marca el comienzo de la tendencia a instaurar un reino de la cultura espiritual, a fundar una especie de imperio. A través de Schiller se enlazan con esta cultura

del espíritu la filosofía trascendental y la historia; con Goethe se entrelazan la filosofía de la naturaleza y la escuela romántica. Y en los momentos en que la Revolución francesa parecía inundarlo todo, estas fuerzas irradiaban ya dentro de un círculo reducido una acción que contrarrestaba los efectos de aquélla; no era una restauración: la gran corriente, impulsada por Rousseau y por la teoría política y orientada hacia la plasmación de la vida y de la sociedad en torno a la idea de la persona libre, tomaba aquí, en Alemania, un rumbo distinto al que había tomado en Francia. El sistema natural habíase traducido en consecuencias completamente distintas en los diversos países, según el carácter de las condiciones religiosas bajo las cuales se había desarrollado. En Italia y España lo había ahogado el jesuitismo; en Inglaterra, el sistema natural tuvo que supeditarse también al estado de espíritu creado en este país, ya antes de la Reforma, por el giro moral y activamente eficiente de la piedad, que veía en ésta la premisa de la acción en pro del reino protestante de Dios. La fe protestante había pactado aquí con el gobierno del pueblo soberano por el pueblo mismo una alianza por virtud de la cual todo individuo se sentía, aun en su sumisión a los vínculos religiosos o precisamente por efecto de ellos, como una fuerza libre llamada a actuar y a influir. Al caer por tierra el ropaje de esta religiosidad, el puritano se convirtió en el latitudinario y éste en el deísta.

En Francia habíase operado por virtud de las medidas implantadas por Luis XIV una ruptura con la cual las prácticas y los hábitos religiosos imperantes se separaban por entero de las fuerzas seculares que aspiraban a gobernar al hombre, a la sociedad y al Estado; consecuencia de esto era que el sistema natural se atuviese a la igualdad de los individuos sin preocuparse de su contenido religioso-moral, y al desarrollarse el absolutismo, haciendo perder su valor social primitivo a las diferencias históricamente dadas, desapareció también el fondo ético-religioso de las grandes escuelas cartesianas en la ciencia y en la literatura, y la concepción mecanicista se asoció con el espíritu deletéreo propio de una sociedad ociosa; tales fueron los factores que contribuyeron a hacer triunfar planes abstractos encaminados a una cooperación igual de todos los hombres en el gobierno de la sociedad.

En Alemania, el sistema natural, bajo la influencia de Lutero y Melanchthon y dentro de las condiciones propias de la multiplicidad de Estados del régimen de las ciudades en que vivía el país, se orientó en otro sentido distinto, en lo tocante a la estructuración de la vida y de la sociedad. La cabeza sistemática más fecunda del mundo medieval fue un alemán, Albert von Bollstädt, y el místico más importante de la época, Eckhart. A esta corriente corresponde en el campo de la poesía aquella representación de los contenidos ideales, hasta en su urdimbre profunda e inconsciente, por obra de Wolfram y Walther, en la cual se destacaba ya, al propio tiempo, la peculiar superioridad del espíritu alemán. Fue esta contextura espiritual del pueblo alemán la que hizo posible que surgiese el genio religioso de un Lutero, en el cual el proceso religioso absorbe y plasma ya la

totalidad de la persona humana, en todas sus palpitaciones elementales y naturales. Melanchthon convierte el contenido ideal del mundo antiguo, en aquello en que coincide con el del mundo cristiano, en eje de toda la enseñanza superior. La más bella expresión de este idealismo religioso, que abarca toda la gama espiritual de la naturaleza humana, la tenemos en Bach y Händel; también ellos crearon tipos imperecederos de interioridad ideal en que se compendian con una vida libre todos los movimientos y manifestaciones del alma. El reflejo de esta contextura espiritual en el mundo de la ciencia nos lo ofrece la gran época astronómica del siglo XVI, desde Copérnico y Kepler hasta Galileo y en la cual son los alemanes los que marchan a la cabeza. Su reflejo en la filosofía lo tenemos en la teoría leibniziana de las mónadas como espejo del mundo según su respectiva posición y de la armonía del universo, la cual, respondiendo a un principio teleológico absolutamente interior, les asigna el lugar que han de ocupar en un universo lleno de belleza. En esta línea surgieron un Herder, quien capta el espíritu de los pueblos partiendo de la poesía, y un Winckelmann, que descubre en Platón el órgano para la comprensión del arte antiguo. Goethe y Schiller no son, pues, sino la culminación de una larga trayectoria nacional. Y lo decisivo fue que, gracias a su unión, se dio la posibilidad de que la contextura espiritual de Winckelmann, Herder, Goethe y Schiller y de los filósofos trascendentales echase los cimientos para la cultura nacional de todo un siglo.

Esta obra jamás habría podido llegar a realizarse si la época de Rousseau no hubiese sentido y comprendido profundamente la incapacidad de la sociedad existente para satisfacer al hombre. Este estado de ánimo, que se extendió arrolladoramente por Alemania, fue la atmósfera en que se desenvolvió la juventud de Goethe y la de Schiller. El conflicto entre los postulados naturales del hombre y las normas convencionales es, enfocado desde distintos puntos de vista, el tema sobre que versan el *Götz von Berlichingen*, el *Werther, Los bandidos* y *Cábala y amor*. Lo que infunde energía a sus aspiraciones interiores es el hecho de haber surgido en una época en que la rebelión contra lo existente llevaba implícitos los estímulos más poderosos para una nueva estructuración de la vida. Estos poetas vivían rodeados por condiciones sociales en las que la nación pasaba del imperio de los vínculos económicos al régimen de libertad de los tiempos modernos, del despotismo a la participación de las clases burguesas en el gobierno, del predominio de la nobleza y de la corte a la preponderancia de la burguesía. Ante las luchas así empeñadas se alzaban los lejanos objetivos del progreso.

Schiller vivió con más hondura que nadie este movimiento, que fue el que lo empujó y alentó. Procedía de un medio pobre y experimentó en su propia persona la opresión de la autocracia patriarcal; pero, en el establecimiento militar en que se educó, este poder de los príncipes tropezaba ya con la resistencia de hombres como Schubart y Moser, y el espíritu de rebeldía se extendió a Schiller y a sus compañeros. Hay temperamentos que sólo saben marchar erguidos sobre

la tierra, pues sin esto la vida no tendría para ellos ningún valor. En cada línea de Schiller se percibe desde el primer momento esta actitud del hombre erecto, erguido, que se alza como una llama. Esta imperiosa majestad de su alma trasciende ya en sus relaciones con Streicher, en su fuga, en sus relaciones con Körner. Este hombre sentíase, por ello mismo, como una potencia creadora; todo lo que era materia quedaba por debajo de él: la plasmaba con arreglo a su voluntad y la llenaba del contenido de su alma.

Surgió así una lírica peculiar, en la que nos habla un hombre de poderosa voluntad; no hay en ella nada de aquella urdimbre espontánea de los sentimientos que infunde un encanto especial a los versos de Goethe y que percibimos incluso en los de Herder y Lenz; el movimiento del alma que habla en ella se contiene en una gran intención, perfectamente consciente y dominada por la idea. Por eso impera en esta lírica una unidad que llega hasta la monotonía. Por eso la impresión fundamental de su ser es la de la grandeza. Ninguno de nuestros escritores se acerca tanto como él, en su médula, a ese poder unitario de la voluntad que caracteriza a los temperamentos de acción. Por eso hay que reconocer en él a uno de los primeros dramaturgos de todos los tiempos. Precisamente por esa cualidad fundamental que consiste en infundir el aliento de un alma grande a la marcha sencilla, grácil, impetuosa y, sin embargo, unitaria de la acción. Y, además, porque sabía cuál es el estado de ánimo de los héroes. Y de esta forma de su espíritu brotaba, al mismo tiempo que el contenido de sus pensamientos, la tendencia hacia la voluntad, hacia la realización.

Se nos revela aquí el rasgo en que confluyen sus dotes intelectuales y el temple espiritual de su tiempo y que imprime el sello a su personalidad. Es una necesidad primordial de su alma la de extenderse a través de grandes fines objetivos, por medio de un contenido que trasciende a su propia persona. En esto se diferencia del Goethe de los años de juventud. Había en ello, indudablemente, mucho de disposición congenita, estimulada además por el contraste entre el aliento de la grandeza y los condiciones mezquinas y hasta atormentadoras en que el poeta comenzó a desenvolverse —así parecen indicarlo su poema *Resignación* y sus primeras manifestaciones sobre Goethe—, pero hay que tener en cuenta, además, que Schiller no se formó, como Goethe, en la época turbulenta e impetuosa en que preponderaba la vida de los sentimientos subjetivos, sino una década más tarde, arrastrado ya por una época orientada hacia la libertad social y política. Hay siempre en él algo que descuella por sobre su destino personal. Algo que, con la más delicada susceptibilidad, va modelando la vida mediante la resignación y la renuncia a la plenitud de la vida y el disfrute personales. En una ocasión escribía a Schlegel que no podía dejar entrar en el círculo de su vida a nadie en quien no tuviese confianza plena. Esto le sirvió de norma para forjarse el tipo de dicha que le caracterizaba. Kant dice en algún sitio que la meta de la vida, considerada ésta personalmente, es “el contento”. Pero a esto hay que añadir ese gozo positivo e invariable que nace de la presencia

constante de grandes pensamientos y del sentimiento del poder espiritual. “Es usted el más feliz de los hombres —escribe Humboldt desde Roma, en su última carta a Schiller—. Ha abrazado usted lo más sublime y posee la fuerza necesaria para retenerlo. Sólo hay que pedir al destino que le conceda larga vida, pues la energía y la juventud son inseparables de usted.” A esto contestó Schiller: “Su radio de acción no puede dispensarle ni el mío limitarme hasta el punto de impedirnos coincidir, como coincidimos siempre, en lo noble y en lo auténtico. Pues a fin de cuentas somos los dos idealistas y nos avergonzaríamos de que nadie nos echase en cara que son las cosas las que nos forman a nosotros y no nosotros a las cosas. Las ideas profundas y fundamentales de la filosofía ideal constituyen un tesoro eterno, y aunque sólo sea por ellas debe uno sentirse feliz de haber vivido en esta época”.

De aquí el rasgo fundamental de su poesía, que es el de ser el poeta del ideal. La forma de su vida personal es la ampliación del alma mediante un contenido que trasciende de la persona y que se incorpora a la trabazón de la voluntad de ésta. Y este contenido es el ideal. Este idealismo identificaba a Schiller con lo que era el eje de su época, es decir, con la marcha gozosa y progresiva hacia la realización de la dignidad, la libertad y la belleza humanas, que su tiempo creía tocar ya con los manos.

Así se explica la posición concreta que Schiller adopta en cada caso ante las fuerzas que mueven a su época. Como un temperamento activo, a quien el contenido espiritual mueve a la acción, toma posición ante cada una de las grandes fuerzas de su tiempo, se vale de ellas, actúa por medio de ellas. Infunde al drama, con la poesía, el contenido más poderoso que se pueda imaginar: la pugna de los caracteres heroicos a través de la historia. Convierte la lírica en símbolo y expresión del más alto contenido ideológico de su época y crea un lenguaje imperecedero de imágenes para la filosofía trascendental. No ve en la historia, como los hombres de su tiempo, una trabazón pragmática, sino el juego de acciones y reacciones de las grandes fuerzas ideales y se adueña de la época en que han laborado las fuerzas espirituales, cuya forma última es la filosofía trascendental. Y descubre en ésta, con la mirada infalible del genio, el punto decisivo que esta filosofía brinda al artista y al ciudadano del mundo: el espíritu humano constituye un poder unitario que, partiendo de su propia profundidad, plasma la materia de lo real, el poder que la construye en el pensamiento, la anima con la facultad estética y le imprime en la acción la forma del ideal y de la libertad.

1

Los años de juventud de Schiller, en que el poeta va remontándose a este modo de pensar, recorren rápidamente el camino hacia esta soberanía de las grandes ideas sobre el espíritu. Schiller nació en 1759, para llegar en 1789, después de sus

años de estudio y peregrinaje, a la plenitud interior y exterior de vida. Se establece en Jena como profesor de Historia (11 de mayo de 1789). Un año después se casa y su vida transcurre desde entonces en profunda quietud, repartida entre las ciudades de Jena y Weimar.

Lo que imprime su carácter a este periodo de desarrollo de nuestro poeta es el hecho de que coincide con una época de tremenda revolución moral.

El siglo XVII tuvo que liberarse de todas las premisas anteriores a que venía sujetándose el conocimiento de la naturaleza. Fue necesario reconstruir este conocimiento sobre bases totalmente nuevas. Bruno, Descartes, Galileo y Bacon vivieron dentro de sí esta época de revolución intelectual. Cuando ya el hombre hubo llegado a su mayoría de edad y el conocimiento de la naturaleza hubo erigido su arrogante edificio, cuando ya el análisis y la experimentación se abrieron paso hasta el hombre mismo, se produjo en Europa una segunda fermentación revolucionaria en torno a las premisas morales anteriores que condicionaban los fundamentos de la sociedad, del Estado y de la Iglesia. El hombre estaba ya bastante analizado; ahora entraban en conmoción la vida misma, la sociedad, el modo como el hombre se encontraba atado a ella. El hombre se puso a inquirir las condiciones con arreglo a las cuales podía alcanzar la dicha, la perfección y la libertad de su existencia, a las cuales tenía derecho según el sistema natural y para las cuales se hallaba capacitado según la filosofía analítica del hombre. Todas las premisas, todas las condiciones previas sobre que descansaba el estado tradicional de la sociedad, la vida familiar, la comunidad de trabajo, el Estado y la Iglesia, fueron puestas en tela de juicio y socavadas, no sólo por un interés intelectual, sino con vistas a la transformación de la convivencia de los hombres. En medio de las especulaciones teóricas sobre estos problemas, a la zaga de Turgot, Helvetius, Hume y Adam Smith y junto a ellos, apareció la figura de Rousseau. En Alemania, este movimiento tuvo su expresión en el periodo del *Sturm und Drang*. Arrastrado por él, Schiller se vio situado ante una inmensa problemática moral. *Los bandidos* constituyen la expresión más acabada de este estado revolucionario de espíritu del poeta: su ideal es la anarquía. Partiendo de Rousseau, esta obra desemboca en el postulado de la destrucción de todas las trabas sociales y busca en la libertad de los bosques el símbolo poético de este ideal: es como la realización del estado de naturaleza de Rousseau en medio de la civilización. Esto envuelve diversos problemas, que tratan y desarrollan los otros dramas. Y como los más importantes de estos problemas sólo se plantean y resuelven dentro del mundo histórico del Estado, Schiller abraza el camino de la historia.

Ahora bien, este gran movimiento aparecía impulsado por la filosofía. Todos los grandes cambios de los siglos XVII y XVIII se operan bajo la influencia del sistema natural. Los primeros análisis de la economía, el derecho, la religión y el Estado son obra de filósofos. La nueva pugna del sentimiento vital del hombre por romper todos los diques puestos a la humanidad se desarrollaba en última

instancia sobre fundamentos filosóficos. La superioridad de Schiller sobre las demás figuras del *Sturm und Drang* se debía a que vivió desde el primer momento en el mundo de las ideas filosóficas. Humboldt escribe en las líneas de recuerdo que encabezan su correspondencia: "Este genio poético se hallaba enlazado del modo más íntimo con el pensamiento en todas sus cumbres y profundidades; se destaca de un modo muy peculiar sobre el fondo de una intelectualidad que pugna por indagarlo todo, por analizarlo todo, por asociarlo todo articuladamente en una gran unidad. En esto reside la característica verdaderamente peculiar de Schiller." "Lo que a cualquier observador llamaba la atención como la característica más saliente de Schiller era que el pensamiento constituía el elemento de su vida, en el sentido más alto y más acusado tal vez que en ningún otro." Y esta capacidad natural vióse impulsada por el movimiento de agitación filosófica con que Schiller y sus compañeros de estudios se encontraron en la academia de sanidad militar en que cursaban. En la filosofía popular de Abel, nutrida en las doctrinas de los escoceses y abrazada con entusiasmo por la academia, encontramos los tópicos característicos de la primera época filosófica de Schiller: la dicha, la perfección, el amor como motor fundamental del universo moral. Otro filósofo que influyó en él, en esta época, fue Ferguson (*Principios de filosofía moral*, traducidos por Garve en 1772). Con las ideas de Shaftesbury no entró en contacto hasta más tarde.

Estos elementos se combinan en Schiller, gracias a su sentimiento de la belleza divina del mundo, para llegar a una fórmula panteísta congruente con ellos. Es la fe primitiva de los poetas y los pensadores germánicos que reaparece también aquí; el poderoso sentimiento de la infinitud de la vida, del valor de todas y cada una de las formas y figuras que se mueven en ella y, por tanto, de la divinidad del universo. Este sentimiento de vida se expresa plásticamente en el modo específico como se combinan el monoteísmo y los figuras de los dioses en los tiempos antiguos y luego en la combinación de aquél con la presencia de Dios en el mundo, en los tiempos modernos. La expresión de esto, en Schiller, son sus poemas líricos; en ellos, podía convertirse en poesía un contenido de pensamientos porque en él se manifestaba la actitud viva de una personalidad fuerte y de poderosa voluntad; por eso el poeta sabía crear un círculo de imágenes para expresarse por medio de ellas. Era como si restituyese a su sentido primitivo las imágenes de la vitalidad universal y del esplendor de belleza del mundo contenidas en la mitología. Schiller captó desde el primer momento, igualmente lo que había de poético y de figurado en la concepción astronómica del mundo de los tiempos modernos: la teoría de la armonía del universo infinito. Recogió de la tradición influida por Shaftesbury la idea fundamental de la unidad de la gravitación, como la fuerza física fundamental del universo, con la simpatía, la devoción o el amor, como la fuerza básica moral, y la convirtió en una especie de nuevo mito filosófico. En el poema que figura en la *Antología* con el título de "El secreto de la reminiscencia" emplea el símbolo filosófico de que ya

se había valido Platón en el *Banquete* para expresar las afinidades electivas en la pasión amorosa:

> ¿Se hallaban ya nuestros dos seres entrelazados?
> ¿Era eso lo que hacía palpitar nuestros corazones?
> ¿Acaso nos hallábamos ya, bajo el brillo de soles extinguidos,
> En los días de delicias ya muy lejanas,
> Fundidos los dos en uno?

Y recogió también el símbolo del carácter divino de la naturaleza humana procedente de Bruno y desarrollado por Leibniz, según el cual la mónada humana es un espejo de Dios, concepción esbozada ya en la teoría del microcosmos y el macrocosmos; también se le convirtió en mito filosófico. Algo semejante a esto hicieron asimismo Platón, Dante y Giordano Bruno al convertir las teorías religiosas y metafísicas existentes en su tiempo en un círculo coherente de símbolos. Sabemos que los mitos filosóficos de Platón formaban una unidad plasmada con base en lo existente; pues bien, algo parecido a esto podría afirmarse y probarse también con respecto a Schiller.

En los poemas de su primera época, que encontramos reunidos en la *Antología*, predomina, como en el monólogo de Franz Moor, un estado de espíritu en que el derecho congénito del hombre a la dicha y al libre desenvolvimiento de sus impulsos más altos de vida se retrotrae unas veces, con gran entusiasmo, al orden de la naturaleza y otras veces se hace valer titánicamente frente al orden del mundo. La expresión más alta de la primera tendencia es el poema titulado "Amistad", la de la segunda los poemas que llevan por título "Libertad de espíritu de la pasión" y "Resignación". En el primer poema se desarrolla, partiendo de aquel estado de espíritu, la imagen congruente de una divinidad demoniaca para la que la abnegación y las lágrimas constituyen un gozoso sacrificio. El otro poema expresa con un estado de espíritu más blando la espantosa contradicción entre el ideal cristiano y la naturaleza viva del hombre:

> Heme aquí ya sobre un puente de espanto,
> ¡Oh, venerable madre de los espíritus, Eternidad!
> Recibe mis cartas credenciales para la dicha,
> Que te devuelvo hoy intactas, sin haberlas abierto:
> Mi carrera ha terminado sin conocer felicidad alguna.
>
> Dos rosas florecen para quien sabe encontrarlas:
> Se llaman esperanza y goce.
> A quien se le haya marchitado una
> No apetezca la otra, su hermana.
>
> Goce quien no pueda creer... La doctrina
> Es eterna como el mundo. Quien pueda creer, absténgase.
> La Historia universal es el Juicio Final.
> Tú has esperado; ya tienes tu pago.
> Tu fe es la dicha que te estaba atribuida.
> Pregunta a tus sabios, te dirán

Que lo que se rechaza del minuto
No lo restituye ninguna eternidad.

La misma contradicción con el ideal cristiano se contiene en el poema titulado "La lucha":

No, no seguiré debatiéndome en esta lucha,
En la gigantesca lucha del deber.
Si no sabes atenuar el impulso de la llama del corazón,
No exijas, ¡oh, virtud!, ese sacrificio.
He jurado, sí, lo he jurado,
Dominarme a mí mismo;
He ahí tu corona de triunfo, renuncio a ella para siempre.
Recógela y, ¡déjame pecar!

Se explica que Schiller se debatiese largo tiempo, por aquel entonces, con la idea de una epopeya dedicada a Juliano. Simultáneamente, el odio "juliano" de Goethe contra el cristianismo.

El ideal positivo de la vida en su trabazón con el universo divino aparece expresado luego en tres poemas filosóficos: "Los dioses de Grecia" (1787 o 1788), el "Canto a la alegría" y "Los artistas". En los dos primeros con una unidad mayor que en el tercero. Este fue esbozado el 9 de noviembre de 1788, y pasó luego por una larga reelaboración. Ahora, ha asignado a la antigua fe en los dioses el lugar que le corresponde y fundamenta en una especie de filosofía de la historia el estado de sus propios sentimientos ante el presente. Por la belleza nos remontamos a la verdad y a la libertad. Es la misma inspiración que se percibe en el *Don Carlos*.

Cuán bello, ¡oh, hombre!, te alzas al declinar el siglo,
Empuñando el ramo de palma
Con noble y orgullosa hombría,
Los sentidos despiertos, el espíritu pleno,
Con dulce gravedad y callada energía,
Como el hijo maduro de los tiempos,
Libre por la razón y fuerte por la ley...

Este poema se acerca ya a una gran imagen coherente. El movimiento de la historia coincide aquí con el que describe el espíritu del poeta. Este proceso histórico, a través del arte, hacia el ideal y la libertad, es la ley que preside la obra de creación en su propio espíritu. Por eso no expone una doctrina ni traza una poesía didáctica, sino que expresa el ideal de su época ampliado por la conciencia histórica. Expresa la función del artista que él mismo alberga y que llena por completo su alma. Así realiza un progreso permanente en el camino de la cultura humana. Schiller exalta por vez primera, en proporciones inmensas, la conciencia del arte.

Este poema, "Los artistas", marca el momento culminante de toda la época juvenil de Schiller; en él se contienen ya las ideas fundamentales de lo que será

su estética. El arte es el órgano de la humanización y prepara, por tanto, el advenimiento de la verdad y la libertad. De aquí el enfoque histórico-universal del arte, considerado como el órgano llamado a animar el universo. Predominan en él la apariencia, la figura, la forma. Schiller no llegará a superar ni siquiera a alcanzar jamás, después, esta riqueza de una vida del espíritu pletórica de todas las fuerzas de su tiempo, la participación interior en el progreso de la humanidad, la universalidad de los intereses. Este poema demuestra que Schiller había llegado ya a penetrar en sus ideas fundamentales, impulsado por su propia naturaleza, antes de abordar el estudio de Kant. Revela la misma independencia respecto a Kant que Goethe respecto a Spinoza.

Dos problemas se plantean ante él, al llegar a este punto. Uno era el de llegar a esclarecer científicamente su conciencia de artista, estableciendo definitivamente de este modo la nueva y arrogante posición del poeta. Otro, el de expresarse en obras como el artista de este tipo.

2

Los años de peregrinaje y desarrollo de Schiller han llegado a su fin. El año de su establecimiento en Jena y de su matrimonio señala el final de este rápido y turbulento drama. Ha alcanzado ya la meta que cuadra a su temperamento: condiciones personales de vida que le aseguran una tranquilidad interior gracias a la cual la vida puede ahora discurrir libremente en torno a las grandes ideas y a su realización artística.

El 11 de mayo de 1789, al filo de los treinta años, toma posesión de su cargo de profesor en Jena y el 28 de febrero de 1790 se casa. Por fin, contaba con las condiciones necesarias para adquirir aquella formación concienzuda y fundamental que la premura de la vida le había negado hasta entonces. Para un espíritu como el suyo, espíritu de artista en el más amplio sentido de la palabra, que no sabía asimilarse una materia sin moldearla, esto significaba otra cosa: podía, por fin, adueñarse de las grandes potencias de la época, por una parte de la historia, fundamento de la política y, por otra, de la filosofía trascendental. Los días discurrían ahora, para él, serenos y luminosos. Un gran porvenir parecía estarle reservado. Pero la trayectoria de su vida hubo de mezclar una buena dosis de amargura hasta en esta dicha serena. Allí precisamente, teniendo a Goethe continuamente al alcance de sus ojos, había de sentir con fuerza redoblada cuán dura era para con él la vida. La profunda sinceridad que tenía para consigo mismo lo obligaba a decirse que el tiempo perdido ya no puede recobrarse nunca. Aún se vio varios años encadenado al trabajo para poder comer. A comienzos de marzo de 1789 escribía a Körner: "¡Cómo tengo que luchar, minuto a minuto! Para mí, el tiempo perdido ya no puede recuperarse. Después de los treinta años, no es posible cambiar la formación de un hombre; además, aunque pudiera, tampoco podría hacerlo en los próximos tres o cuatro años, pues aún tendré que

sacrificar cuatro años por lo menos a mi destino. Pero me siento todavía animoso y creo en una revolución venturosa para el porvenir." Un año después de su matrimonio, en las navidades de 1790, se le declaró aquella espantosa enfermedad del pulmón de la que ya no se repondría jamás. Era la última y más fatal consecuencia de las batallas por él reñidas, de las noches pasadas en vela, de su existencia imprudente y generosa de idealista.

El 12 de septiembre de 1788, poco después de que Goethe regresase de su viaje a Italia, Schiller y él habían coincidido en Rudolstadt, en la casa de Frau von Lengefeld. Eran ya, por aquel entonces, indiscutiblemente, los dos primeros escritores de la nación. Estaban ya tan cerca, geográficamente, el uno del otro, que no podían rehuirse. Pero sus caminos, procedentes de regiones completamente opuestas, no habían llegado aún al punto en que pudieran tocarse. Goethe había tenido como punto de partida el desarrollo y la formación de la propia persona. Su poesía había sido como la irradiación de esta gran personalidad. Lo que le rodeaba se lo había anexionado como una fuerza individual, intentó apropiárselo como tal. Con los años, había ido inclinándose cada vez más a pensar que nuestra perfección personal se halla condicionada por la profundización en grandes problemas ajenos a nosotros y por el trabajo consagrado a algo que no somos nosotros mismos. Había descubierto en la naturaleza el objeto imperecedero a tono con él. Y había derivado de ella un puro concepto de forma típica para su poesía. Schiller, por el contrario, había tenido como punto de partida, como hombre y como poeta, la vida impersonal en las grandes ideas de la humanidad. Sentíase, al igual que su marqués de Posa, como un ciudadano de la comunidad humana universal, en marcha progresiva hacia la libertad. Sentíase unido, en medio de la más grande quietud de la vida, por un vínculo de comunidad con todo lo progresivo, por un nexo de simpatía inmediata con el público alemán. Llenó el teatro con el estrépito de sus dramas. Poemas como el titulado "Los dioses de Grecia" difundían por doquier el gran contenido de sus ideas y su ímpetu. Era sencillamente imposible que dos hombres así se comprendiesen íntimamente en este punto de sus caminos respectivos; se repelieron. Goethe, venturoso y poderoso, no se molestó en recatarlo y esto dio, transitoriamente, un sabor amargo a los sentimientos que el encuentro dejó en Schiller.

CONDICIONES. GENIO Y DESARROLLO

La poesía, en su más alto sentido, consiste en la creación de un mundo nuevo en la fantasía, en el que se descubre el sentido del mundo real al transfigurarlo por medio de un estilo; y esto explica la verosimilitud de este mundo, formado con arreglo a las leyes que radican en la naturaleza humana: edificación del mundo partiendo de las categorías existentes dentro de nosotros. Para que esto se produjese era necesario antes encontrar satisfacción en una concepción del

mundo real. Pero Schiller no la consiguió con la exaltación fantástica de un orden aristocrático, sino mediante la captación de lo que podía proclamarse como los valores supremos de toda la humanidad, prescindiendo del orden social imperante. Y ello exigía que se pusiera de relieve en grandes rasgos de alcance humano universal aquello que en una apreciación objetiva del mundo se destacaba como lo más vigoroso entre lo digno de ser vivido. Y esto presuponía, a su vez, un trabajo sobre sí mismo y una concepción de la vida que estabilizase las pautas para enjuiciar los valores de ella y su sentido. Carácter y peripecia, destino y urdimbre de la vida a través de los caracteres: todo expresa el sentido de la vida misma. Y esto exigía, además, una fantasía capaz de desarrollar, como basado en una conexión propia, este mundo aparte, que no era, ni con mucho, el mundo real.

Como poeta en sentido estricto, Schiller no se hallaba por debajo de Goethe. Emprendió la obra de expresar lo que en la historia se nos ofrece como los valores supremos de la vida, como las máximas vivencias, como la más honda revelación del sentido misterioso de la naturaleza y del destino. En cada una de estas creaciones se nos presenta entero y completo. Supo elevar este mundo a las leyes que rigen su acaecer y su sentido. Y fue Kant quien le infundió la gran confianza para ello. El hombre concibe el mundo al construirlo a través de sus formas inductivas y de sus categorías y, para poder comprenderlo, necesita poner en pie la autonomía de su voluntad: esta idea fundamental de Kant reclamaba de la poesía la creación de una "legalidad" y de un "sentido", a tono con un concepto supremo del valor que entrañaba un renacimiento del mundo en el espíritu y en la forma. Por eso en cada obra de Schiller pisamos un mundo propio del poeta. Desde la primera palabra hasta la última. Era necesario, para ello, un alma grande, a la altura de los supremos valores de la vida y de los misterios del destino. Un hombre que hubiese purificado su grandeza humana hasta el punto de poder convertirla en vaso sagrado de los más altos valores de la existencia y de los grandes misterios de la vida. Un hombre que proyectase sobre todo el máximo de una fuerza así consagrada. Una llama que no escatimase su materia sensible sino que se consumiese en la creación de un mundo llamado a expresar esto. Un hombre grande, un filósofo, un historiador y un poeta.

Y aún más que esto. El aliento de la historia es lo heroico. La concepción de la vida de este hombre tenía que saber expresar el valor puro y simple de la grandeza. Este hombre tenía que ser capaz de sentir, en innata congenialidad con todos los grandes hombres de la historia en el transcurso de la existencia del género humano, la superioridad de la voluntad de poder, la grandeza innata del alma por encima de todos los valores de la vida. Tenía que apreciar más una vida grande, pero corta, que una vida larga, pero mediocre. Tenía que comprender que toda grandeza entrega al destino su parte mortal. Tenía que ser así, para sentir así. Y esta grandeza se le revela lo mismo en el amor de la mujer que en el poder del rey, en el ansia de libertad o en el afán heroico de lucha. Tenía que

vibrar en él esa vigorosa estructura germánica del alma que habla en su mito, en sus leyendas heroicas y en su historia. La elevación consciente por medio del pensamiento...

1

El talento humano poderoso y universal. Schiller era, en lo externo, un hombre sencillo, sin pretensiones: un hombre cuyo trabajo interior no lleva aparejada la conciencia de lo que es, que se olvida de sí mismo ante los problemas a que vive entregado, que marcha con la cabeza baja y como vuelto hacia dentro de sí. Era la expresión de un espíritu y de un carácter de una gran sencillez, de una sobria veracidad: vuelto de espaldas a su propia vida y a su propia individualidad, con la vista puesta en el mundo objetivo y, principalmente, en el mundo interior. A través de la sencillez de su persona se percibía una grandeza heroica. Lo fortuito, lo personal, parecía no existir para él. Vivía entregado a los grandes problemas y a las ideas, como si fuese ésta la única atmósfera en que su espíritu podía respirar. Si lo vulgar brota de los sentidos, de los propios intereses y sobre todo y en última instancia del embrollo en los intereses de las personas, lo que más caracteriza la perfección de Schiller, tal como Goethe nos lo pinta, es precisamente el hecho de que todo esto quedaba muy por debajo de él y era como si no existiese. Y si lo heroico descansa sobre un vigor de los altos intereses que permite a un carácter devorar sus energías vitales sin cálculo ni especulación, sobre una fuerza natural, que es la de la voluntad encaminada a grandes cosas, el carácter de Schiller era un carácter heroico, a pesar de toda su modestia y sencillez. Así se nos revela en la madurez de su existencia, en el retrato que Thorwaldsen nos traza de él: sencillo, retraído dentro de sí mismo, envuelto entre las sombras de una dulce melancolía, heroico.

Hay grandes caracteres cuya grandeza no reside en el poder extraordinario de un talento concreto, sino en la combinación de las capacidades más importantes que se reúnen en la naturaleza humana. Esta clase de caracteres encierran diversas posibilidades de llegar a destacarse, pero la naturaleza les confiere sobre todo una posibilidad que es la más alta y la más bella de todas: la de llegar a adquirir una personalidad completa capaz de asumir ante las cosas de este mundo una actitud sana y de plena madurez. Éste era, en efecto, el caso de Schiller. En él se aunaban los talentos propios de un gran orador, de un estadista y de un poeta. Y en cualquier profesión adecuada a él habría llegado a adquirir una grande y extraordinaria personalidad. En la afortunada distribución de sus dotes estribaba sobre todo aquella capacidad de humanidad plena que le permitía adoptar una actitud clara, inteligente, firme y sana ante todas las modalidades de la realidad: aquella inteligencia nítida y penetrante, extraordinariamente dotada para dominar, dividir, comprender, clasificar grandes masas de material; todas sus ideas aparecen animadas por un calor de sentimiento capaz de remontarse en

todo momento a la fuerza afectiva y entusiasta que da la participación del espíritu conmovido: detrás de estas ideas encendidas en el calor del entusiasmo vibra una voluntad tensa que penetra la vida toda, primero de un modo impetuoso y luego serenamente, y dentro de la meticulosa economía de este carácter, cada día ocupa su puesto fijo en la realización de lo que le estaba reservado, como si intuyese la brevedad del tiempo de que podía disponer.

A esta naturaleza, dotada para la realización de grandes hechos a la clara luz de un pensamiento consciente y obedeciendo a finalidades conscientes, se asocia una imaginación de un vigor extraordinario. Entendemos por imaginación o fantasía realizaciones espirituales de carácter complejo: un hecho intuitivo puede retenerse y valorarse en la simple imaginación sin que se halle presente en los sentidos ni tenga una representación externa. En esto la fantasía se parece al recuerdo, y sólo el fortalecimiento sensible de las imágenes y su movilidad para ser empleadas libremente prepara la actividad de la imaginación en sentido estricto. La obra del historiador requiere en este punto la misma organización espiritual que la del poeta: la imaginación específicamente poética implica una libre estructuración de las imágenes orientada hacia la satisfacción del ánimo y un complemento de ellas mediante otros elementos imaginativos. Mientras que toda actividad práctica es inventiva en posibilidades basadas en circunstancias actuales, la capacidad inventiva del poeta se halla vinculada solamente a posibilidades que se dan, de un modo general, en el ámbito de lo real. Una naturaleza imaginativa realiza esta transmutación de lo dado de un modo involuntario, sin reflexión, permanentemente. En una cabeza del talento universal la de Schiller, de tal capacidad de pensamiento abstracto y de voluntad proyectada hacia un fin, esa trasmutación se limita, por decirlo así, a los actos de productividad consciente y cobra de este modo el carácter de un esfuerzo mucho mayor, un mayor carácter sistemático y congruente. Schiller poseía una asombrosa capacidad para articular interiormente y actualizar cohesiones extraordinariamente complejas dispersas en el espacio y en el tiempo. Cualesquiera que sean los defectos de que adolezca su modo de escribir la historia, a este vigor de su imaginación debe, desde luego, el libre fluir de su relato dentro de su cabeza, después de dominar el material. A lo que parece, no necesitaba utilizar, cuando escribía, ninguna clase de libros ni de datos. Y ha podido llevar a cabo, con base en un plan presente ante su espíritu en todas sus partes, una acción tan compleja como la del *Don Carlos*.

Si concibiéramos estas dotes enderezadas predominantemente a la conciencia de las ideas, Schiller habría sido filósofo. Si las concibiéramos orientadas hacia la acción externa, habría sido estadista y orador. Pero en Schiller latía la inspiración hacia grandes sentimientos. Éstos lo llevaron, por encima de su persona, al reino de las ideas y al mundo político. Una gran inteligencia y una poderosa voluntad, que por su mero impulso obra como fuerza encaminada a un fin, cobran su carácter específico, sin embargo, de esta necesidad interior de su ánimo de

llenarse con grandes temas y elevarse de este modo. A tono con ello, su imaginación tendía a lo amplio, a lo abarcador, sólo encontraba satisfacción en la invención de grandes tensiones, de fuertes acciones. La voluntad imprimía a esta imaginación la tendencia hacia lo antagónico; aspiraba ella a lo magnífico, su fantasía era fecunda en la invención de acciones amplias, fuertes, sorprendentes.

El intelecto de Schiller presenta desde el primer momento una característica que lo distingue. No permanece absorbido por la observación y la recopilación despreocupadas de hechos. El empirismo, la inducción, la acumulación de hechos para arrancar de ellos conclusiones irrebatibles son demasiado preliminares, demasiado extensas para este espíritu acuciado por el afán de la gran práctica y de la gran plasmación. Vuela de las observaciones a las conclusiones y por doquier se halla dispuesto en seguida a agrupar, a clasificar, a contraponer. Todo esto le sirve simplemente para dominar la materia, para poder transmutarla en fuerza y en acción.

2

La voluntad de grandeza. La impresión que Schiller causaba en todos los periodos de su vida y en la que Goethe y Humboldt resumen en última instancia sus experiencias de él no era, primordialmente, la de la genialidad poética, sino la de una indiscutible grandeza espiritual, en la que ningún hombre de su época podía parangonarse con él. Su vida atestigua una voluntad a cuyo imperio se sometían sin esfuerzo alguno y como por naturaleza los movimientos de los sentidos, la comodidad, los pequeños placeres y alegrías de la vida. Acortó conscientemente la duración de su existencia para vivir de un modo grande. Era un hombre tan compacto y tan imponente que su temperamento no admitía la menor posibilidad de entrar en relaciones íntimas con la corte de Weimar. No podía resignarse en momento alguno a pensar que sacrificaba algo de su grandeza, ni podía sentir la menor condescendencia ante el acostumbrado afán de placeres del príncipe ni ante las formas de la sumisión. Y todo esto sin que trascendiese al exterior, sin querer darse tono con ello jamás. No soportaba nada que fuese vulgar, ni en su alma ni en lo que le rodeaba. Sólo podía respirar en la soledad o en coloquio con unos cuantos hombres afines espiritualmente a él y humanamente seguros o, finalmente, dentro del círculo de su familia, bien delimitado según los tradiciones suabas. Nada lo caracteriza mejor, en este respecto, que la dura repulsa que hubo de dirigir a Guillermo Schlegel al decirle que no podía soportar cerca de sí a nadie de quien no pudiera fiarse. Estos rasgos, que se destacan en la personalidad formada, van dibujándose ya en el joven turbulento anhelante de conocer el mundo, que necesitaba crearse una existencia y que, por el momento, no podía ser voluble en la selección de lo que lo rodeaba. Depositaba en un pequeño medio circundante, en circunstancias equívocas, toda la grandeza y el entusiasmo juvenil de su alma y lo transfiguraba

para poder soportarlo. En medio del primer impulso de su vida, persigue con una plena soberanía frente a sus pasiones la gran meta que la naturaleza le había señalado. Aquel impulso turbulento y ajeno a toda cautela con que en Mannheim se echó en brazos del teatro con la conciencia de la misión dramática de su vida, el rápido desengaño que la situación reinante en el mundo del teatro le causó, la negativa a aceptar la propuesta de relacionarse de nuevo con el teatro, en Mannheim, aun en condiciones más favorables, la voluntad resuelta a abandonar todas las relaciones equívocas, aunque pudiesen estimular e instruir al poeta, para formarse a sí mismo solamente dentro de relaciones de vida puras y firmes, en un medio restringido, modestamente, con muchos sacrificios, esclareciéndose y purificándose, entregándose a la obra de captar con el pensamiento y de plasmar poéticamente los grandes contenidos de la vida, el rumbo sencillo y augusto de su vida: todo ello acredita ya las mismas cualidades fundamentales que más tarde habrán de plasmarse de un modo tan pujante en la acabada personalidad.

Esta forma de vida es, en primer lugar, afín a la forma de su poesía en un rasgo importante. Este dramaturgo innato tiene necesariamente que infundir a sus héroes la capacidad de despreciar la vida y denotará siempre, por su parte, la característica cruel de dejar la escena regada de cadáveres, de sacrificar la juventud, de presentar el holocausto de la belleza y de la juventud como una parte esencial de la trayectoria de la vida, simpatizando profundamente con su suerte, pero al mismo tiempo movido por un sentimiento de necesidad. No puede rehuir jamás el camino tendido a través de violentas crisis y grandes dolores. Es cruel como la naturaleza misma. Estos caminos de la muerte sólo puede recorrerlos un poeta que no se sienta blando ante sí mismo, para el que la frase de "la vida no es el supremo bien" constituye una experiencia íntima, una vivencia. Schiller es el más trágico de nuestros poetas, porque fue en su juventud duro consigo mismo, porque más tarde sólo consideró su cuerpo y su vida como material para una gran acción y, finalmente, porque produjo sus supremas obras habiéndose encontrado durante largos años en la solemne vecindad de la muerte, teniendo ante sus ojos solamente el problema misterioso de su propio destino. Este hombre vivió rodeado de amorosos cuidados, siempre cauteloso, en renuncia y precaución, pero implacable para consigo mismo en una cosa: en la tensión de todas sus fuerzas para la obra suprema que se proponía realizar.

Hay un segundo rasgo fundamental en el que se enlazan el carácter que se manifiesta a través de su vida y la naturaleza de su genialidad poética: Schiller no creaba partiendo de una profundidad inconsciente, no buscaba símbolos para vivencias. La materia de su creación poética no se la daban ni su existencia poética ni los destinos privados que lo rodeaban. Por dos veces intentó exaltar estos destinos respondiendo a la necesidad de grandeza inherente a él, esforzándose en concebir histórica, social y políticamente las relaciones burguesas y en encuadrarlas dentro de puntos de vista universales. No tuvo más

remedio que llegar a la conclusión de que la contradicción así creada entre la materia y el modo de tratarla era irreductible: a partir de entonces, permaneció ya toda la vida en la región de las acciones históricas y políticas que dejan margen para desarrollar el carácter y el destino hasta lo sublime. Su método consistía, pues, en entregarse a las grandes objetividades del mundo histórico que trascendían por entero de su propia vida privada. Modelaba la materia que le brindaba la historia por un procedimiento de imaginación que consistía en infundir a aquella materia el gran rasgo de su propia alma, las ideas hasta las que se había ido elevando. Es esto lo más que puede exigirse de la imaginación: ampliar y exaltar las posibilidades de la vida que se dan dentro de nosotros mismos y que se hallan siempre condicionadas dentro de los límites de la existencia burguesa, hasta llegar a una región en que el hombre adquiere el poder de determinar creadoramente la trayectoria de la vida histórica. Hay que trasponer en un movimiento completamente libre, situado sobre las experiencias personales, como corresponde a los grandes sucesos, las posibilidades de trayectoria espiritual que se dan dentro de nosotros mismos. Siguiendo este camino fue como Schiller llegó a convertirse en el creador del moderno drama histórico.

Este modo de entender las grandes objetividades se unía, además, en Schiller a una tendencia progresiva hacia los ideales del porvenir. Schiller es, por su fe en el progreso y en la solidaridad de los hombres, hijo del siglo XVIII. Y no se crea que concebía ya estos conceptos en el simple sentido del Siglo de los Luces: no; aspiraba ya, con Rousseau, a una potenciación de la cultura. Ésta debía basarse en la naturaleza y realizarse en un estado racional. Schiller coincide con Kant en apreciar que el libre estado racional constituye la obra suprema de la historia. Y va más allá que ambos en el ideal de una humanidad en la que se reconcilien lo sensible y lo espiritual y en la energía con que aspira a ver realizado por fin este ideal mediante la cooperación de la vida, el arte y la filosofía. Aquí es donde reside para él el centro de todo. El progreso por el que él labora no es el progreso del saber o el del orden social. Ve en el saber el cimiento y en el libre estado racional el remate del edificio: por eso precisamente es, con Goethe, el representante del espíritu alemán de esta época, porque para él el saber no es otra cosa que la condición para la creación de una humanidad bella, y ésta la premisa de todo progreso político ulterior. Es en la entraña de esta humanidad donde arraigan las ideas que hacen comprensible toda objetividad. Son las ideas las que el espíritu, cuando se comprende a sí mismo, capta como su entraña más profunda y a través de las cuales comprende el pasado y plasma el porvenir. El hombre, el escritor, el poeta tienen su centro en este ideal de la humanidad; el escritor sólo alcanza la altura necesaria para laborar por ella y el poeta la fuerza precisa para representarla cuando se logra plasmar en la vida esta humanidad. Y si Schiller representa entre los poetas esa potencia gigantesca de pensamiento es, exclusivamente, porque supo buscar en las reconditeces de nuestro ser las ideas

que están siempre en la razón, pero que en la humanidad sólo prosperan mediante el lento trabajo del espíritu; y si Schiller representa entre los poetas esa poderosa fuerza de pensamiento es porque todos sus poemas irradian la presencia constante de esas ideas en su espíritu: se yergue inconmovible porque sus ideales se fundan en conceptos de validez universal. Pero por lo mismo que sus ideas arraigan en el ánimo, por eso arrastraron a toda su época dentro del espíritu alemán; eran, entre las potencias propulsoras de la época, una de las más vigorosas.

3

La lucha con la vida. El círculo de experiencia de Schiller y el carácter especial de sus experiencias. Esta voluntad indomable de grandeza chocó en la academia militar con la arbitrariedad del peor de los déspotas de aquella Alemania tan rica en despotismo. Y fue esto precisamente lo que impulsó el desarrollo de todos los recursos de esa voluntad. Su vida fue la lucha cotidiana de su alma sedienta de libertad y de gloria contra las reglas del servicio y el capricho del déspota. Su obra poética es, en *Los bandidos*, expresión de esta inmensa conciencia de libertad y de su conflicto trágico, en el *Fiesco*, en *Cábala y amor*, el reflejo del antagonismo entre la conciencia de la libertad y lo convencional. Su fuga fue obra de la necesidad y si se tienen en cuenta sus pocos años y su irreflexión, se ve que la llevó a cabo con bastante habilidad. Se manifiestan ya aquí, y habrán de manifestarse también más tarde, en su vida y en sus obras, una tendencia peculiar a combinar recursos de valor desigual para alcanzar la meta propuesta, un lujo en el empleo de estos medios, como suele ocurrir en la conducta de los hombres dotados de una fuerte voluntad.

Aquel joven vivía entre las garras del león wurtembergués como un hombre al margen de la sociedad, despertando en todas partes sospechas, impotente, sin dinero, sin relaciones. En escribir no había que pensar, por aquel entonces, con vistas a la publicación; Goethe quitaba las ilusiones a cualquiera. Pensó en seguir la carrera de medicina. Se propuso estudiar leyes. Todos, recursos desesperados. En el periodo que va desde entonces a 1794 se creó una situación a tono con sus necesidades; se hizo novio de una muchacha de familia noble; se atrajo el interés de toda la nación, se puso a la cabeza de la revista más prestigiosa del país, vivía en contacto con los grandes espíritus de la época. Y se disponía a establecer su relación con Goethe, gracias a la cual había de convertirse en uno de los dos emperadores de la literatura alemana.

Fue consiguiendo lo que se proponía en largos y rápidos pasos. En Mannheim se derrumbó ante él el mundo del teatro. Luego, ingresó en el círculo de Dresde... De pronto, se decide. En Weimar... ingresa en el círculo de las primeras personalidades de Alemania, pero sin dejarse impresionar ni por un momento. Sabe lo que quiere de cada una de ellas. Pero, sobre todo, su genio

necesita conocer a estos semidioses, medirse interiormente con ellos. Cree crearse de este modo relaciones capaces de sostenerle y no advierte cuán superiores son Wieland y Herder a los jóvenes escritores. Una cosa saca, al menos, de ello. Sabe ahora lo que es. Son superiores a él en conocimientos, pero no en inteligencia ni en voluntad. Por fin, se encuentra en Jena. Su naturaleza interior se siente aquí, por fin, escuchada. Sufre nuevamente, es cierto, una ilusión, pero encuentra, sin embargo, espacio para él, buena voluntad, deseo de utilizar sus capacidades. Disfruta de la rara dicha de una mujer buena y pura. Su círculo de vida se cierra desde ahora. Y nada revela mejor su grandeza que el hecho de que no se sienta atraído por los honores externos, ni siquiera por la legítima aspiración de mayores recursos materiales: su trabajo y su vida se erigen sobre una dura firmeza.

Si miramos hacia atrás, vemos que lo que hay de antitético en sus obras es la expresión de esta voluntad y de sus resistencias. Este hombre ha aprendido a captar las relaciones fundamentales históricas o políticas: en la historia se manifiestan grandes antagonismos, basados siempre en ideas. Su manifestación son las grandes personalidades. En lo religioso, en lo político, en lo social: siempre la misma relación. Y por todas partes, el triunfo de lo progresivo, como lo confirma ya el hecho de que él mismo se abriese paso.

Pero ya en el puerto, la experiencia más aterradora: el enemigo más espantoso repta hacia él imperceptiblemente, como las pardas mujeres hacia Fausto. La enfermedad, la muerte. Un nuevo combate se abre ante esta voluntad. Y un nuevo y el más profundo antagonismo lo domina, a partir de entonces: el hombre heroico y el destino, que lo sojuzga todo.

Precisamente porque Schiller, en estas luchas, se vio frente a frente con lo último sin disponer de más recursos que su voluntad de hierro y la habilidad con que sabía captar a los hombres, fue por lo que llegó a adquirir su conocimiento de la vida y de los hombres. Aprendió a conocer las grandes crisis de la vida; la vida no aparecía aquí como un proceso tranquilo de crecimiento, como el libre juego de las circunstancias de la vida, sino que el poeta advertía por sí mismo cómo de la concurrencia de los hombres se desencadena, sin que ellos mismos lo quieran, algo que echa por tierra a uno de ellos. Aprendió a ver los actos humanos como determinados por complicados motivos. En cuanto a las mujeres, distinguía, según su actitud ante ellas, las coquetas y las inocentes; su habilidad lo ponía a la altura de las primeras y lo hacía, por tanto, sentirse atraído hacia ellas. En Frau von Kalb tropieza con un carácter descollante... La última palabra de la sabiduría se halló en el corazón sencillo de la mujer genuina. Respecto a los hombres... Schiller orientó su vida hacia la amistad varonil. Encontró en Körner por vez primera una personalidad libremente formada y de un sentir ideal situado por encima de todo lo pequeño y lo mezquino.

Lo fundamental era la purificación interior de su propio ser por medio de la experiencia. La suprema experiencia de la vida que el hombre puede adquirir

consiste en llegar a conocerse a sí mismo: sus verdaderas y permanentes necesidades, la calibración de los bienes de la vida que a él le corresponde, sus dotes, la clase de misión que tiene que cumplir en el mundo, pues bien mirada la cosa, hasta el hombre más insignificante tiene una misión que cumplir. No hay tampoco experiencia más difícil que ésta. En la satisfacción de nuestros anhelos es como aprendemos a conocernos a nosotros mismos. Sólo estados experimentamos en nosotros; las profundidades se manifiestan únicamente en la acción. La verdadera naturaleza de Schiller consistía siempre en la voluntad de grandeza, en el desdén por todo lo pequeño, en el ansia infinita por el ideal, saltando por encima de la realidad existente. Todas sus cartas nos revelan lo que él mismo señala como sentimental. El nervio de su ser era lo que Lessing y Fichte captaron partiendo de la necesidad del hombre moderno: la infatigable aspiración. Pero al verse lanzado a la libertad como sobre la playa triste de una miseria solitaria, intenta recobrar la juventud perdida. Opone a todas las apariencias de la vida la fe del hombre inexperto. Y tiene que experimentar íntimamente que a esta alma grande sólo le satisface lo que está a la altura de ella. Conocía harto bien, según su confesión a Goethe, amoríos de teatro: una dama del gran mundo, un poco echada a perder en la atmósfera de Osián, no de la mejor fama precisamente, pero…

Un hombre como éste podía encontrar su propia satisfacción en la filosofía, la historia, en la creación literaria, en la poesía misma. Tal vez el mejor servicio de amistad que Humboldt le prestó fue el de ayudarle a adquirir una clara conciencia de su carácter moderno y de su vocación para el teatro. Humboldt veía claramente el predominio del espíritu moderno (sentimental) en el arte, la intelectualidad como carácter suyo. Añádanse a esto las experiencias sobre técnica, etc. Las experiencias van siempre unidas a la reflexión acerca de ellas. Shakespeare y Montaigne. Eurípides. Pero otra cosa es cuando el pensamiento científico ha comenzado a calar con la reflexión en todos los aspectos de la vida. La reflexión infundió a la enseñanza un espíritu doctrinario. Schiller entró ya en contacto con la filosofía cuando estudiaba en el Gimnasio.[1] Ya en esta época se generaliza la reflexión, los debates con los amigos giran en torno a teorías generales. La experiencia se convierte así en una contrastación de teorías y las teorías son corroboradas, corregidas o refutadas por las experiencias.

El pensamiento abstracto penetra de este modo en la médula más íntima de la vida, convirtiéndose en la conciencia formadora de las necesidades, etc. Pero este movimiento del pensamiento abstracto ha llegado al punto en que lo que le preocupa es buscar una solución de validez universal para estos problemas. En esto consiste precisamente el carácter de la Ilustración, en pretender resolver estos problemas por medio de la inteligencia. Y aunque Rousseau remita esta solución al sentimiento, etc., no por ello se renuncia a la aspiración de que tenga una vigencia universal. Cuando se produce el movimiento del *Sturm und Drang* la poesía contribuye a captar la vida de modo directo…

4

Acción universal de escritor. La construcción dentro de su espíritu de un mundo objetivo determinado por las ideas y vivido afectivamente. Este talento extraordinario se vio constreñido por la situación de Alemania a moverse dentro de los cauces de una carrera de escritor. Era el derrotero de vida reservado en aquella época a las personas de gran talento procedentes del campo burgués: Goethe demuestra cómo solamente en esta carrera era posible —fuera de Prusia — llegar a tener una actuación de gran estilo. Schiller es, con Federico el Grande, Rousseau y Kant, el más grande de los auténticos hijos del siglo XVIII que aspiraban a transformar el mundo por medio de las nuevas ideas. Había leído a Rousseau bajo la impresión inextinguible del antagonismo entre la tiranía y el impulso de libertad, entre estrechez histórica y humanidad, apresando el pensamiento central de su vida: colaborar en la realización de una humanidad libre. Vivía dentro de la conexión europea en un sentido muy distinto que Goethe. Se hallaba vinculado a la vida pública con una fuerza muy distinta. En la Suabia de su tiempo corre la fuerte veta política que ha caracterizado siempre a los suabos en el sur y el centro de Alemania, la tierra de donde salieron los Hohenstaufen y los Hohenzollern. Tenía un olfato extraordinario para adivinar lo que habría de suceder.

Dar eficacia a las ideas en el mundo mediante los recursos del lenguaje: tal es el rasgo común que caracteriza toda su actuación. Llamo ideas a aquellos conceptos que surgen de la conciencia pensante acerca de la conexión de las cosas y que determinan la vida. En este sentido, podemos decir que Schiller era el poeta de las ideas. Y como estas ideas no pueden tener eficacia más que colmando el ánimo, el conjunto de estas ideas constituye el ideal. De este modo, podemos definir también a Schiller como el poeta del ideal. Y vemos de nuevo cómo un poeta que consideraba como misión de su vida el realizar las ideas, la encarnación del ideal, proclama el espíritu más genuino del siglo XVIII.

Que en sus dramas se proponía dar efectividad a sus ideas nos lo dice él mismo, a propósito del *Don Carlos*. En las cartas acerca de esta obra expresa que "ha querido llevar al terreno del arte las verdades más sagradas, que hasta ahora eran patrimonio exclusivo de la ciencia". Y aunque esta transgresión de linderos pudiera ser censurable desde el punto de vista estético, "no se perderán, gracias a ello, para quien de buena fe quiera encontrarlas, algunas ideas no del todo secundarias, decantadas aquí". Luego, generaliza y enfoca la relación con mayor pureza. En este sentido actúan las consecuencias de la Revolución; de ellas se deriva la enseñanza de que el hombre necesita desarrollarse personalmente hasta la pura humanidad antes de hallarse en condiciones de actuar dentro del Estado. De aquí también la frase de que el artista debe lanzar silenciosamente el ideal al tiempo infinito. En realidad, el desarrollo literario preparó el desarrollo político en Inglaterra y Francia. En este sentido, Schiller se adelanta

proféticamente a su tiempo. De esto arranca el prólogo al *Wallenstein*. En las grandes épocas políticas, el arte debe volar muy alto. El régimen de Estado creado en la Guerra de los Treinta Años y en la paz de Westfalia se desintegra; Schiller aspira a crearlo de nueva planta. Su tono es siempre profético. Mientras asciende la estrella de Napoleón, describe la acción revolucionaria y el regicidio antes de la Revolución, grandes movimientos de liberación de los pueblos antes de 1813, y a Wallenstein.

5

Su ideal de la misión de la poesía. Schiller resolvió, en su periodo filosófico, el problema de determinar desde el punto de vista trascendental recientemente logrado la posición del arte dentro de la conexión interna de la conciencia humana. Se propone fijar, en la marcha de la conciencia sensible a la conciencia moral, el punto en el que brota necesariamente el arte. Después de que la filosofía trascendental descubre el punto de unidad de las diversas *Críticas* de Kant en la facultad sintética del hombre, basada en la unidad trascendental de su ser, a Schiller, Schelling, Hegel y otros se les plantea el problema común de descubrir la conexión interna de las grandes realizaciones de la conciencia humana.[2] No es Schiller el único que marcha por este camino, y la pretensión de construir a base de las últimas condiciones de la naturaleza humana no es su error peculiar, sino el de toda esta época de fermentación. Pero en ello se revela también el rasgo más íntimo de este espíritu plasmador, consciente de su capacidad creadora.

Lo que en Kant aparecía disociado como sensibilidad que adquiere receptivamente en las sensaciones la materia de la realidad y como juego de los apetitos, aparece compendiado aquí como el impulso sensible. Este impulso sitúa al hombre dentro de los límites de su tiempo y lo convierte en materia, es decir, en lo real que llena el tiempo de forma cambiante y que es limitado en sí. Lo que es en Kant facultad sintética y disposición moral se convierte en Schiller, unitariamente, en impulso formador. Y si antes la unificación de las *Críticas* sólo era posible mediante un concepto oscuro y problemático, mediante el juego vacuo de una especulación remontada sobre los límites de la experiencia, ahora, con este nuevo concepto, pisamos terreno firme tanto histórica como psicológicamente. Desde un punto de vista histórico, es el platonismo el que aquí impera. Lo que rige ahora es la superación, que ya germina en Kant, del dualismo metafísico de materia y forma y de este modo, la fusión del punto de vista trascendental con el sencido de la forma y la plasticidad del espíritu griego. En las *Cartas sobre la educación estética* (carta 12), leemos: “Aunque el impulso sensible es el único que despierta y desarrolla las disposiciones del hombre, también es él el único que hace imposible el perfeccionamiento de los mismos.

Sujeta con lazos indisolubles el espíritu ansioso de volar al mundo de los sentidos y retiene a la abstracción dentro de los límites del presente, retirándola de su libérrimo deambular en lo infinito". Los conceptos de la unidad de la persona, de la armonía, de la forma, de la aspiración infinita, se unen así para formar una unidad que sólo se distingue de la razón de Platón y de Aristóteles por el concepto moderno de la aspiración humana, es decir, por la capacidad de desarrollo.

Toda la plasticidad de este concepto, que destaca el ideal y la forma, le permite convertirse en tema poético de los poemas líricos de Schiller y facilitar a su filosofía la explicación de la poesía. En efecto, Schiller no supedita un impulso al otro, al modo kantiano, sino que los coordina entre sí; la humanidad plena debe consistir en la facultad de adquirir conciencia de la propia libertad y, al mismo tiempo, sentir su existencia, de sentirse como materia y saberse como espíritu. Todo objeto que provoca este estado estético se convierte para el hombre en "símbolo de su determinación realizada", en representación de lo infinito. Si para la filosofía de la identidad esta complexión estética constituye lo absoluto, para Schiller es simplemente un eslabón en la cadena de desarrollo de la conciencia. "El ánimo pasa, por tanto, de la sensación al pensamiento a través de un estado intermedio en el que actúan al mismo tiempo los sentidos y la razón." Libertad estética, infinitud colmada, alta serenidad y libertad del espíritu, unidas al vigor y la energía: en esto consiste la emoción artística; el secreto del arte del maestro consiste en cancelar la materia por medio de la forma. Este estado es, según Schiller, el necesario eslabón intermedio entre el hombre sensible y el hombre racional. El espíritu deposita en él su independencia en lo mutable y su infinitud en lo sensible. Este modo de ser del hombre se manifiesta en el gozo por el adorno, la danza, la música, en el embellecimiento de cuanto le rodea, en la idealización del amor, en el tránsito del estado dinámico (un profundo concepto de Schiller) al estado racional, en la creación de la armonía de la sociedad. "No hay más camino para convertir al hombre sensible en hombre racional que hacer de él previamente un hombre estético."

Estos conceptos se convierten, en manos de Goethe, en el medio para dar una cohesión de unidad a su *Fausto*, para construir *a posteriori* un desarrollo de Fausto y convertir a éste en representante del hombre y hasta de la humanidad misma. Precisamente en la articulación de los fragmentos del *Fausto*, que representan estados singulares, con este espíritu humano-universal, reside una parte de la fuerza de esta obra y de su carácter insondable. El desposorio con Elena se convierte ahora en una fase necesaria del desarrollo de Fausto, de la que arranca su actividad en favor de lo universal; la aspiración infinita que latía en él se realiza así, en esta frase suprema. Y estas ideas son también las que infunden su última unidad al *Wilhelm Meister*.

Partiendo de los mismos conceptos, reconoce Schiller —y es él el primero que la reconoce—la importancia de la función del artista en la sociedad humana.

Arranca de aquí una exaltación inmensa de la conciencia del artista acerca de sí mismo. La poesía de Goethe y el pensamiento de Schiller se convirtieron para la humanidad en un todo inseparable; el mundo pareció aprender por primera vez lo que para él representa el arte. De aquí ha surgido todo lo que acerca de esto nos dicen los románticos, Schelling y Hegel, que corre de unas naciones a otras y exalta hasta el infinito el orgullo del artista creador.

Finalmente, estos pensamientos nos dan la clave para comprender la subsiguiente y grande obra creadora del propio Schiller; ellos son los que animan y sostienen a su *Wallenstein*.

6

El imperio de lo consciente y de lo querido como fuerza y límite de su obra de creación poética. Al aparecer Schiller, Alemania estaba llena de apasionados debates filosóficos. Circunstancias extraordinariamente favorables permitieron a Goethe expresar a través de la vivencia y de la experiencia de la vida su nuevo modo de ver la vida, de penetrar en su sentido, de sentir los valores contenidos en ella. Schiller, en cambio, se desarrolló en medio de circunstancias que constreñían su vigoroso impulso de expresar poéticamente el significado de la vida. El cavilador espíritu suabo que alentaba dentro de él y en torno a él conducía a soluciones abstractas, intelectuales, del problema de la vida. Dominaba el pensamiento sistemático. Nadie se había dado cuenta de que este problema era insoluble por el camino de la teoría. La doctrina eclesiástica era muy poderosa. Junto a ella y asociada no pocas veces con ella reinaba en las escuelas, bajo diversas combinaciones, la Ilustración, inspirada por Leibniz. En el establecimiento de enseñanza en que se formó Schiller los estudios de medicina se encargaban de aproximar las doctrinas materialistas que irradiaban de Francia. En la enseñanza se adoptaba el punto de vista leibniziano. Por eso es obligado buscar en estas influencias los orígenes de la labor filosófica interior de Schiller. En realidad, una cabeza con la inteligencia caviladora y poderosa de Schiller sólo podía crear un drama bajo la gran tensión de su espíritu, ávido de enfrentarse con los misterios de la vida. En efecto, el drama surge siempre en conexión con una labor de este tipo. Esta pugna de la inteligencia con el mundo veíase extraordinariamente estimulada en Schiller, sin duda alguna, por los debates sostenidos en torno a él. Pero fue un gran perjuicio para su desarrollo poético el que estas teorías abstractas se interpusieran entre él y el mundo. El alto desarrollo del pensamiento científico, el hábito de manejar conceptos abstractos, destruían la estructuración interior espontánea de las experiencias en las que se irá plasmando la intuición poética de los valores de la vida. Producíase así un doble efecto: una exaltación extraordinaria del contenido ideológico en sus poemas y del manejo de conceptos abstractos en la labor del poeta, que consiste en expresar experiencias de vida.

Por otra parte, la presión de las circunstancias entorpecía el desarrollo natural de la poderosa organización espiritual del poeta. No le había sido posible que las experiencias de la vida influyesen en su fantasía dentro de una atmósfera de sana libertad. No podía percibir de un modo tierno y puro, como suele hacerlo la naturaleza, lo que ésta tenía que decirle. Aquí es donde radica la más profunda tendencia que informa todo el desarrollo de Schiller. En *Los bandidos* y la *Antología* inicia un nuevo modo de valorar la vida: un modo heroico, guerrero, movido por la conciencia de la propia fuerza del hombre y de su necesidad de libertad, que se enfrenta con el mundo entero. Y acaba en *La novia de Messina* con una interpretación conmovedora de la vida. Aquí lo tenemos al lado de Goethe y de su *Fausto*. Fue esto lo que imprimió a la poesía alemana lo que tiene de peculiar en el desarrollo moderno y lo que, al mismo tiempo, la une misteriosamente, sin que ella misma lo advierta, con el drama griego. Pero no había llegado aún el momento de dejar a un lado las teorías filosóficas para comenzar completamente de nuevo. Había que debatirse con ellas para resolver el problema planteado. Schiller les dirigió las preguntas importantes, pero, por mucho que le aclararan la vida, las abstracciones lo acuciaban por doquier.

Se trata de destruir esa falsa imagen de Schiller en la que el entusiasmo de unos y la antipatía de otros han exagerado rasgos exactos de por sí, la imagen plana y abstracta de un idealismo moral de índole monótona y extraordinariamente aburrida. Goethe decía que Schiller era un curioso grande hombre. Y el mismo Schiller se nos confiesa cuando vuelve la vista al pasado (3 de julio de 1785): "Sentía las audaces disposiciones de mis fuerzas, las intenciones fracasadas, tal vez grandes, que la naturaleza tenía conmigo."

Dábase cuenta de que estas disposiciones habían sido entorpecidas por el absurdo método de su educación, por los caprichos de su destino y, sobre todo, por la desdichadísima dilapidación de sus fuerzas. Por el momento nos limitaremos a consignar que Schiller, que contaba por entonces 25 años, sentía en todo su ser una falta de armonía que se revela al lector de sus cartas y de sus obras. En su organización espiritual se manifiesta poco de esa conexión interior en que estamos habituados a ver los visiones poéticas de la vida circundante, el sentimiento de la naturaleza, la transfiguración de otras personas a través de la imaginación, la agilidad poética en el modo de tratar la vida, lo poético. Su sentido de la naturaleza parece menor que el de la mayoría de los hombres fácilmente dotados para la poesía. Este poeta jamás parece dejarse llevar por la vida. El presente, ese poderoso dios de los poetas, no parece apoderarse plenamente de él jamás; hasta en sus momentos humanamente poéticos más altos se halla presente en él el presentimiento y la voluntad del porvenir, sin dejarse adormecer por ningún presente. Como rara excepción se trasluce en sus poemas líricos de vez en cuando la expresión directa y sencilla del sentimiento. Necesita grandes temas o grandes ideas para que su imaginación se ponga en movimiento. Su propia vida no es más que el receptáculo que encierra y modela

algo grande que trasciende de sí mismo. En esta organización jamás ha existido o se ha roto la sencilla y directa conexión entre la vivencia y la poesía.[3] En esto se halla por debajo de muchos poetas corrientes. Pero en ello estriba, al mismo tiempo, un germen de la grandeza que lo distingue esencialmente de la mayor parte de los poetas. Un hombre como él, de poderosa imaginación que, sin embargo, no convierte en poesía ni sus vivencias ni sus deseos, tiene por fuerza que ocupar, como Dante, una posición muy propia y aparte en el círculo de los poetas. Lo inconsciente y lo demoniaco en la creación poética pasa en él muy a segundo término detrás del poder de la voluntad y de la inteligencia, las cuales dan alas a su imaginación. Dotado de un grado intermedio de imaginación, no habría pasado de ser un poeta didáctico como Haller, en el que se inspira su lírica juvenil. Pero su poderosa fantasía supo crearse formas propias en la lírica y en el drama, en los que las grandes ideas y las objetividades históricas abarcadas con una fuerza única vuelan unidas por la fuerza de ánimo que vibra en aquellas ideas y en aquellos temas. Y esta condición de las fuerzas interiores de Schiller no se fue destacando en el curso de su desarrollo, sino que se hace valer desde el primer momento en sus obras juveniles. Más aún, es precisamente esta circunstancia la que asigna su puesto completamente nuevo e impresionante en la literatura al poeta que a los 21 años escribe *Los bandidos*. A todo lo creado por Goethe proyecta su pasión política y social: es una poesía que concibe el mundo objetivo partiendo de grandes ideas gobernantes, que extrae de ellas su pasión y produce con ellas sus figuras. Y cuanto más tiempo vive, con mayor pureza se desprende de su propia vida este entusiasmo de las ideas, con el cual hace remontarse a la gran realidad histórica a términos de expresión, conexión y plasmación patética.

Así se comprende la notable confesión que Schiller hace a Goethe, poco después de trabar conocimiento con él (31 de agosto de 1794). Descubre en su poesía una lucha entre su inteligencia y su imaginación, entre su espíritu filosófico o científico y su fuerza poética. Encuentra que en su época de juventud el poeta que había en él echaba a perder su filosofía y el espíritu filosófico su fuerza poética. “Si soy capaz de dominar estas dos fuerzas lo suficiente para poder trazar a cada una de ellas sus límites por medio de mi libertad, aún me aguarda una hermosa suerte.” Si completamos esta descripción con conceptos psicológicos genéricos del mismo tipo, remontándonos a la voluntad indomable y, sin embargo, intelectiva, que se albergaba en esta poderosa naturaleza, podemos decir, expresándonos en el lenguaje de Schiller: todo en él es actividad propia, energía espontánea y, como se manifiesta a través de la inteligencia, en este espíritu todo pasa a través de la reflexión, a través de actos conscientes y queridos, y hasta la fuerza creadora de la fantasía, cuyas formas más puras y genuinas sólo prosperan en la divina inconsciencia del crear, aparece aquí dirigida, sometida al impulso de la voluntad, puesta al servicio de un trabajo regular, desglosada de aquella misteriosa conexión de vida, goce, sufrimiento y

poesía.

7

Fuerza y límites de su lírica de ideas. El imperio del pensamiento científico dentro del espíritu moderno hizo brotar, antes de llegar a Schiller, una larga serie de poetas didácticos. Entre ellos se destaca como el más vigoroso de todos Haller, cuya influencia sobre Schiller es evidente. Pero Schiller no se halló jamás expuesto al peligro de extraviarse por los campos de la poesía didáctica: lo salvaban su sentido infalible para lo eficaz y la impresión fresca de los éxitos de Lessing y Goethe. Fue él quien creó la forma de la lírica en la que encuentra su expresión el dominio de las ideas dentro del espíritu. A su lado destaca Goethe, con una lírica de pensamientos de tipo distinto. Schiller influía por entonces en muchos poetas cultos, como Tiedge. De él arranca, fundamentalmente, la que había de llegar a ser la forma suprema de la lírica de ideas, en Alemania: Hölderlin. Y desde Rückert hasta los modernos tenemos en ella una parte integrante del presente.

Dos formas fundamentales de la lírica. La forma de la oda y el himno se han conservado a través de los antiguos. Klopstock renueva estas formas y encuentra en esta obra un número grande de seguidores. Esta renovación se llevó a cabo, en parte, con la métrica antigua y en parte con la forma rimada. Estuvo informada por el poder de la música en el espíritu alemán de aquella época. La música exaltó el sentimiento del ritmo y la armonía; se desplazó al lenguaje y al verso el conjunto de los efectos sensibles cuyo sentimiento más vivo se había desarrollado en la música. La infinitud del sentimiento, inherente a los grandes temas y a las grandes ideas, encontraba ahora medios de expresión en un lenguaje musical que antes de Klopstock no se sospechaba siquiera que existiese. Esta forma, desarrollada ya en *El lago de Zurich* de Klopstock y en sus odas religiosas, es la que ahora nutre Schiller con el contenido de un alma grande llena de ideas.

En el primer periodo de Schiller, en las "Canciones a Laura" y en los "Poemas a la amistad", transfigura y exalta la realidad mediante la voluntad de belleza y de grandeza que lo domina. Leibniz y Shaftesbury le enseñan a ver la armonía reinante en el universo. Así se le presenta la naturaleza, y también su nostalgia de amor y de amistad le parece como la expresión de un rasgo fundamental de simpatía que une entre sí a las almas. En Leibniz se inspiran fielmente las sublimes palabras en las que Hegel verá expresada más tarde, en la *Fenomenología*, su propia concepción del mundo:

> El gran maestro de los mundos carecía de amigos,
> Sentía falta de algo y creó, por ello, los espíritus,
> Espejo santo de su santidad.
> Si el Supremo Ser no encontraba nada igual,

Del cáliz del reino total de las almas
Le rebosa ahora la espuma de lo infinito.

En la teoría newtoniana de la ley de la atracción que domina la naturaleza física encuentra Schiller el punto de partida para expresar en un mito la fuerza unitaria que hace surgir esta armonía universal tanto en el orden espiritual como en el orden físico. Esta fuerza es el amor o la simpatía. Ya Hume había comparado a la atracción la fuerza que une con arreglo a una ley las ideas o representaciones, y Ferguson empleaba este símil para designar la fuerza fundamental que inspira en el mundo social la aproximación de los seres. Y como para Leibniz las fuerzas y las leyes del mundo físico y del mundo espiritual eran las mismas y tenían su expresión en la armonía del universo, con ello se daban ya los elementos para que surgiese este mito:

El reino de los espíritus y la máquina del universo
Marchan hacia su meta movidos por una sola rueda.

Ella mueve a los astros en su trayectoria laberíntica en torno al corazón del gran espacio cósmico y es, al mismo tiempo, el lazo que traba el sistema de los espíritus. Pero lo que infunde fuerza poética a este mito es la nueva vivencia, que a partir de Rousseau determina toda la vida sentimental de la época. Es la afinidad electiva en el amor y en la amistad. Es el sentimiento entusiasta de la unicidad, que hace que se unan, respondiendo a una predeterminación, dos individuos diferentes. Esta generación, bajo el influjo de esta idea, ve en el amor y en la amistad algo completamente nuevo, algo que jamás hasta entonces había vivido el hombre. Este sentimiento es el que sirve de base a los amores de Fernando y Luisa en *Cábala y amor*, lo mismo que a los de Julia y St. Preux, y él es también el que inspira las "Canciones a Laura" y los "Poemas a la amistad". Este sentimiento, al incorporarse al mito de la fuerza universalmente dominadora del amor, se amplía hasta convertirse en la idea que encuentra su expresión, entre las "Canciones a Laura", en el "Secreto de la reminiscencia". Es una idea que había sido utilizada frecuentemente desde el *Banquete* de Platón. Los amantes formaban una unidad en un mundo divino y el ansia que los empuja el uno hacia el otro es el ansia de quienes se reconocen y el impulso insaciable de volver a unirse. Surge así una metafísica del amor y de la amistad que eleva estos sentimientos al rango de potencias naturales gigantescas que todo lo devoran, y Schiller ensalza esta fuerza natural en una especie de fuerza salvaje de sentimiento y de lenguaje. Dejemos que los biógrafos discutan hasta qué punto pudo haber suscitado en el poeta estos sentimientos la viuda del capitán Vischer, mujer de 30 años, que poco después cayó en descrédito con motivo de una loca aventura: lo cierto es que esta fuerza inmensa es la realidad decisiva para comprender al poeta, que acaba de salir, por aquel entonces, de la severa academia militar sin trato ninguno con mujeres, cualquiera que fuese la medida en que esta realidad se hallase transfigurada por sus ideas.

Antes de abandonar Stuttgart, Schiller había empezado a publicar una conversación entre varios personajes, en la que el materialismo cobra una expresión apasionada. Llamaba al representante del materialismo Wollmar, que es en la novela de Rousseau el nombre del esposo de Julia, portavoz del materialismo en esta obra. Pero el Wollmar de Rousseau se queda plenamente aplacado, como el autor del *Sistema de la naturaleza* o como Diderot, al sacar las consecuencias de la concepción mecánica de la naturaleza: en el espíritu de Schiller, esta pérdida de los ideales iba acompañada de una profunda melancolía. Los estudios fisiológicos, las experiencias del joven médico causaron a Schiller una profunda impresión, cuyas huellas jamás llegaron a borrarse del todo. El sistema idealista, que postulaba en él el poeta, y el materialismo, que se presentaba ante él como consecuencia obligada de un estudio sereno del hombre, pugnaban dentro de él, y esta pugna se manifiesta asimismo en los poemas de su juventud. Al atribuir a su Franz y a su Spiegelberg el materialismo como fondo de su carácter, se destaca al mismo tiempo un rasgo que se manifiesta también a través de estos poemas: el olor de la descomposición, la conciencia de la total caducidad de todos los fenómenos espirituales entraña para él la carencia de valor de los mismos. Esto inspira a sus criminales la indiferencia ante la vida de los demás. A él mismo le infunde esto una profunda melancolía ante la vida. Como dice la *Fantasía de amor:* "Jamás devuelve la tumba". O como dice a Laura la Melancolía: todas las flores, toda la belleza femenina exhalan para él un perfume cadavérico. El cáliz del que trasciende el aroma del placer está envenenado; hasta el rayo del éter que es el genio se alimenta exclusivamente de la luz fugaz que derrama la lámpara de la vida. Y de aquí se deriva para él el sentimiento auténticamente trágico de que la más hermosa de las suertes es que la flor perezca en el apogeo de su belleza y que el telón caiga sobre la escena más bella de la vida, "y la casa sigue escuchando, silenciosa". Uno de los más imponentes poemas de Schiller, el titulado "Resignación", escrito en 1786, expresa en una imagen grandiosa el juicio que este poeta tenía necesariamente que emitir ante cualquier clase de renuncia, con arreglo a esta concepción sensualista fruto del entendimiento. Las promesas de la religión son estériles ante el genio de la naturaleza, que actúa necesariamente y que es cruel en su necesidad. La fe que renuncia sólo encuentra en sí misma la dicha que le está asignada. Su pesimismo se basa por entonces en aquel fuerte sentimiento que más tarde habrá de expresar impresionantemente Schopenhauer: el carácter finito del goce de los sentidos se convierte en vivencia cuando muere en el goce mismo. Su carácter heroico, puesto constantemente en la más fuerte tensión por su destino, experimentaba entonces con mucha fuerza esta tensión de la lucha y del trabajo que llenaba su vida. Y se siente insaciable en su pintura de los límites de la enfermedad y la muerte. Una larga procesión de muerte parece recorrer los poemas de su juventud. La fantasía macabra no es sólo cruelmente veraz en la pintura de las estampas de la muerte, sino que tiene la excéntrica energía interior

y honrada de su apasionada visión, que es una de las características fundamentales de su poesía juvenil. No en vano apetecía él mismo, por aquellos años, haber muerto de niño. "No sabes hasta qué punto se siente yerma y desazonada mi alma. Ni sabrás nunca qué es lo que mina las energías de mi espíritu." Y en otro poema fúnebre, escrito poco después, dice con el espíritu de Hamlet cuán digno de encomio es el bienaventurado que escapa a las calumnias de los curas, a la ramera justicia y al guiñol de la fortuna:

> A ese tragicómico alboroto,
> A esa presuntuosa lotería,
> A ese indolente y afanoso hormiguero,
> A ese descanso trabajoso.

Y pinta la muerte en el campo de batalla lo mismo que la muerte en el cadalso.

8

El imperio de la acción en sus dramas. Su técnica dramática. En Schiller se halla muy desarrollada la peculiar combinación de lo intelectivo con la imaginación creadora. Forja en su cabeza una acción coherente que agota hasta el último detalle de cada escena. Luego escribe con toda sobriedad, preocupado solamente por el nexo inteligible de las escenas y los personajes en el encadenamiento de la acción, un argumento minucioso, como si estuviese destinado al *régisseur*. Se concentra por completo en la trabazón, la cual muestra hasta el último momento una energía ascensional. La fantasía puesta en juego para ello se asemeja a la fantasía de los grandes historiadores en el hecho de que la invención de las escenas fuertemente impresionantes que se desarrollan inconteniblemente hasta desembocar en un final de intenso efecto se halla articulada con el más riguroso nexo causal. El centro de gravedad reside en los virajes, en los retardos, en las aceleraciones de la acción ascendente. La capacidad inventiva del poeta se concentra en la invención de estos virajes. Cada una de las escenas tiene que responder a una doble exigencia: ser un eslabón necesario en el nexo causal y desarrollar de por sí un fuerte contenido de pasión. La primera le da una fuerza histórica, la segunda una fuerza poética. A través de la primera se convierte en un eslabón necesario, a través de la segunda en un todo independiente, en el que el poeta no se recata para dar al carácter el giro que necesita darle para ello. Estas exigencias se satisfacen gracias al hecho de que sirve de base un antagonismo necesario del que puede sacarse, histórica, ideal y sentimentalmente, el máximo rendimiento. Y esta técnica no es fruto de cavilaciones, sino el producto más peculiar de su ser, determinado por la situación histórica. Este poeta creció en la lucha, en medio del antagonismo de las grandes fuerzas históricas. Con tal vigor, que su estilo es antitético y su filosofía se mueve también en antítesis y en su

combinación por medio de ideas filosóficas. Fijemos su oposición con Goethe: estos giros en el sentido de la condicionalidad antitética de la vida. La fábrica de Schiller es constructiva, basada en una antítesis tanto ideal como históricamente perfilada con nitidez.

La inventiva reside, pues, en la invención de giros o virajes de la acción que corresponden a estas exigencias. Esto es también el eje de las fábulas antiguas, pero aquí los virajes sirven directa y plenamente para dar lugar al lenguaje pletórico de sentimiento y de pasión. En Schiller, los giros de la acción tienden a expresar el contenido concreto de la realidad por él representada, *la dialéctica contenida en su antítesis*. Esto se da tanto en *Cábala y amor*, dentro del mundo burgués, como en el *Don Carlos*, y es evidente, por tanto, que en cierto sentido cada uno de sus dramas, incluso *Cábala y amor*, es eminentemente histórico. Aparecen aquí por vez primera ideas históricas a través de su representación: el esquema de Humboldt y Ranke. El rasgo fundamental de su fantasía no es, por consiguiente, el nexo interno de las pasiones, la ilusión, la culpa, sino el contenido. Por eso no pueden valorar exactamente a Schiller quienes invocan a Shakespeare como modelo.

Es ahora cuando empieza la elaboración, que con la escenificación queda vinculada por el contenido y la intelegibilidad. Este método tenía que conducir también, forzosamente, a desenvolver la marcha de la acción, de escena en escena. Y esto le imponía el enorme trabajo de ir elaborando las distintas escenas dentro de este marco. Tumbado en el suelo: exacta figura de un trabajo penoso y riguroso. En cada escena, el problema de llevar la acción un paso adelante y, al mismo tiempo, encadenar a ella la atención del espectador. Y en cada una, según su concepción, una pugna entre dos caracteres o de uno solo consigo mismo, y nunca el despliegue psicológico como en Shakespeare... Y esta lucha manifestada en palabras, que tiene siempre como base una antítesis de tipo ideal, se traduce en una *forma retórica*. Pero toma de Lessing lo súbito de los virajes; intenta infundirles por medio de la atmósfera local, etc., una mayor fuerza histórica. Concentra la acción en las grandes escenas, en las que aparece patente ante el espectador. Así, en *Cábala y amor*, final del segundo acto, en el *Don Carlos* en la escena entre éste y el marqués de Posa, en *María Estuardo* en la escena entre ésta e Isabel: concentra en el último acto más efectos trágicos. Y en todos los cambios de estilo esa fuerza de la palabra que es la que mejor caracteriza la verdadera grandeza de Schiller.

Schiller queda tan lejos porque sus medios de expresión trascienden conscientemente de la realidad en todos los puntos. *Su principio estilístico se deriva de la misión que su drama se propone*. Se trata de describir el círculo de la existencia humana y de expresarlo en su significado; se representan en él los tipos eternos de lo humano; se trata de hacer ver la relación del hombre con las potencias que gobiernan su vida. Para lograr esto, el poeta rebasa completamente la realidad vulgar. Schiller expresó muchas veces la idea de que sus propósitos

podrían realizarse tal vez en la ópera. Esto aparece expuesto del modo más claro en el prólogo a la *Novia de Messina*. Dos cosas se contienen en su postulado. *El arte debe ser veraz y no tiene más meta que la verdad.* A esta voluntad pura de conseguir la más pura verdad sacrifica todos los grandes efectos que llevaba aparejada la poesía social y política de su juventud. Pero la verdad que él busca no es "la interpretación corriente de las cosas", sino el sentido eterno que se realiza en las figuras cambiantes de la vida humana. Pretende exponer en toda su pureza el sentido de la vida, tal y como se revela en la experiencia de ésta. La intención de todo poeta anterior a él es limitada, si se la compara con la que él se asigna. Lo que ellos nos aportan es algo fortuito, comparado con la profunda conciencia de la misión de la poesía que vive en él. Y la solución de este problema exige poner de manifiesto, expresar de un modo consciente lo que de un modo suelto y como fortuito se destaca en la imagen empírica de la vida. El drama de Shakespeare surte efectos en cuanto hace ver de fuera hacia adentro...: sólo en los grandes momentos un monólogo, etc. El drama naturalista repudia el monólogo, etc. Schiller se entrega a las últimas consecuencias del punto de vista opuesto. Así como el monólogo nos eleva a la conciencia y a la expresión por medio del lenguaje, el diálogo tiende a expresar también todo el interior de los personajes. Y cuando los sentimientos, cuando el amor por los hijos, por la mujer, por la patria, que obran hasta en el alma del hombre más sencillo, sin ser conscientes ni poder siquiera expresarse, tratan de expresarse, es necesario poner en juego toda la música del lenguaje para darles expresión.

Y ahora es el sentido mismo de la vida el que aparece ante el alma del poeta, determinado por su voluntad de grandeza, por su idealismo de la personalidad. Deja tras sí el hombre que... y también las tragedias de la conciencia, etc. Es el conflicto eterno de los hombres llenos de potencia de vida con el destino, la pugna de la humanidad..., la relación con lo trágico. Éste es el mensaje que nos transmite: sabe sacar rendimiento a todo su vigor de ideas para crearse un drama propio.

Schiller recurre a todos los medios para alcanzar esta meta casi sobrehumana. Recurre en la *Doncella de Orléans* y en el *Guillermo Tell* al lenguaje homérico y en la *Novia de Messina* al coro. Crea las grandes escenas. Concentra en una gran escena lo que quiere decir en todo el drama y rodea esta escena de todos los medios para reforzarla: prepara al espectador para ella; expectación, esplendor del medio ambiente, en otros casos importancia del personaje, en todos el empuje de la potencia ideológica o histórica del momento.

EL DRAMA HISTÓRICO

LAS OBRAS ANTERIORES AL WALLENSTEIN

El espíritu de Schiller se educó desde la juventud en la visión histórica, que forma la mitad de su grandeza. Su ideal de la libertad se halla también informado muy de cerca por esa visión. Su visión histórica se formó al contacto de las nuevas ideas del siglo XVIII y del periodo del *Sturm und Drang* con la realidad del despotismo de los príncipes suabos, dominadores y tercos, que por aquel entonces había llegado a su apogeo en la persona del duque Carlos. La academia en que fue educado se hallaba en la inmediata vecindad del nuevo palacio, levantado por aquel entonces y que expresa, con su mayestática amplitud y su esplendorosa construcción, la ambiciosa voluntad de poder de estos príncipes suabos. Y, a pocos pasos de él el viejo palacio. Las tres potentes torres de los esquinas se yerguen como testigos de una violenta época guerrera; flanquean el castillo, dando al maravilloso edificio del Renacimiento, con su alegre belleza, la impresión de algo inexpugnable.

Los bandidos nacieron de aquella tremenda opresión de la disciplina militar que pesaba sobre él. Bajo ella se rebelaba el sentimiento de fuerza de los muchachos suabos. No conocían el mundo. Rousseau. Así va exaltándose este sentimiento de fuerza, este impulso indomable de independencia y libertad hasta convertirse en la quimera de una vida sustraída a toda ley en medio de los bosques de Bohemia. ¡Cuán frecuentemente estas palabras y fantasías... ! Surge así la imagen de un hombre lleno de vigor que hace frente a toda opresión. Todo lo demás está condicionado por esto, reflexión, de las íntimas imposibilidades que así se crean, nexo trágico. El drama surge tan pronto como el poeta descubre como marco para él el problema de la lucha entre dos hermanos, tratado en los *Gemelos* de Klinger.

Fue formándose así el drama como nexo interno de la acción recíproca de estos caracteres hasta llegar al final trágico con el simple fondo de ciertas condiciones sociales. Este drama era afín, por tanto, a las tragedias de carácter, de pasión y de conciencia de Shakespeare. Su médula es el contraste entre una inteligencia poderosa y sin escrúpulos que sabe utilizar la realidad y una fuerza ardiente que, llevada por su ideal de adolescente, vuela por encima de ella. Es como en el *Rey Lear* o como en *Ricardo III*. Los sucesos se desarrollan tomando como punto de partida la energía interior de los personajes, se desarrollan, por tanto, psicológicamente con arreglo al carácter, la pasión, la culpa y la destrucción interior. A Shakespeare hay que añadir la fundamentación de los caracteres en una concepción del mundo, el materialismo, Rousseau, etcétera.

La forma es también la de Shakespeare. La capacidad para tratar las escenas como un todo. La trabazón parece adquirir color plástico y calor por el cambio en el castillo de los condes y en los bosques. Las escenas teatralmente más importantes, las del bosque y la torre. Los puntos culminantes como en Shakespeare: los diálogos, las escenas de conciencia. Brilla ya aquí el talento para desarrollar plenamente todo lo que va implícito en la acción. Todo aparece tan

verosímil como lo permite la materia. Carlos no se hace bandido antes del drama, sino en el transcurso de él. Todos los problemas se resuelven honradamente y en su integridad. En ninguno de los dramas posteriores de Schiller encontramos esta firmeza del poeta, pues no en vano se trata de un tema puramente caracterológico. Pero, por otra parte, tratado sin conocimiento alguno del mundo, simplemente por la fuerza del propio corazón.

Si *Los bandidos* es el drama más impresionante de Schiller, por la expresión elemental de la opresión que sentía cada cual, *La molinera* fue el más impresionante por la trabazón tan esbelta, tan rápida y tan rigurosamente encadenada de la fábula en que se basa.

Los bandidos, La molinera y el *Don Carlos* coinciden en que los tres aparecen construidos sobre la gran antítesis de los tiempos: de una parte, el convencionalismo cortesano, la hipocresía y la inmortalidad de buen tono, la sensualidad, la ambición de poder y la inteligencia; de otra parte, el idealismo que anhela una nueva forma de vida. Este contraste cobra la expresión más dramáticamente simple y esbelta a través de una fábula libremente urdida.

Se dice que Schiller forjó el plan durante un arresto de catorce días en Stuttgart. El fondo del drama lo forman las experiencias de aquella ciudad: el régimen patriarcal corruptor de las almas, cortesanos serviles y sin conciencia, queridas y menoscabo de la moral familiar, perversos instintos celestinos de las madres, el grito de la miseria ahogado entre el redoblar de los tambores, la estrecha, pero moralmente sólida vida burguesa, la nueva generación. Todo esto tema de conversación de la época, objeto de discusión política. A las condiciones de la vida reinantes en torno a él hay que añadir el modo como la literatura del tiempo trataba estos espantosos abusos de los cortes. Wagner: arrepentimiento después del hecho. Schiller leyó la *Infanticida* de este autor. Los dramas de Lenz, Klinger, Gemmingen. La mayoría de las novelas de la época trataba preferentemente estos problemas. Fuerza de síntesis de Schiller, como en un espejo ustorio…

Cábala y amor es el documento más formidable de un estado de la sociedad alemana, provocado por la maligna dominación de clase de la nobleza cortesana. Esta sociedad veía en los burgueses un tipo inferior de gentes. Domina a través del poder del príncipe, abusa de este poder y —lo peor de todo— abre entre los individuos de la misma nación un abismo como entre una raza superior y otra inferior; las costumbres, los conceptos, los sentimientos del mundo burgués, suscitan el desprecio. La espantosa frase del simplista cortesano Kalb acerca de la gente fina, para la que no existe el juramento, y el pueblo burgués, que se ata con él.

Dos muchachos criados en el ambiente de una residencia real, en la que las costumbres se hallan relajadas por la vecindad de la corte. No se nos explica cómo es posible que Fernando mantenga su espíritu tan ideal a pesar de conocer

desde el primer momento la tenebrosa historia de cómo su padre ha llegado a ser ministro, lo mismo que no se nos explica cómo los dos muchachos del *Romeo y Julia* de Keller, criados en un medio de relajamiento, conservan su corazón tan puro: es la fuerza eternamente nueva de transfiguración de la vida en las almas juveniles aptas para ello. La premisa de todo, el que Fernando esté iniciado en este pasado de su padre, se explica perfectamente por el hecho de que los hijos suelen, en general, saber bastante de lo que pasa en la casa de sus progenitores. Es éste el único supuesto. Hace falta, en la casa del músico, una madre lo suficientemente necia y ávida para hacer posible a la hija su secreto ante el padre. Hacen falta el crimen del ministro y las transgresiones de Wurm, que ponen a éste en manos del ministro —y, además, estos hombres y su situación social—; eso y solamente eso, para que los amores que nacen entre estos dos muchachos inocentes, ideales, embebidos en la nueva moral y en los derechos del corazón, transcurran como transcurren. No es necesario que ninguna otra contingencia se añada a esta acción. Ésta es la consecuencia necesaria de las premisas dadas, pues de éstas se deriva asimismo el hecho de que el enamorado, medio niño todavía, viva en la obediencia y dominado por oscuros sentimientos de respeto filial hacia el mismo padre cuya vida ha podido entrever con espanto. Y del mismo modo se explica lo que en sus afanes hay de inseguro a medias, de moceril, unido, sin embargo, a su ideal.

Los dos o tres primeros dramas de Schiller tienen cada uno de ellos su propio ambiente y su propio lenguaje también. En todos ellos aparece como héroe un joven apasionado, en el que se personifica el contraste entre lo convencional y la verdadera naturaleza humana. Este joven se halla animado por las ideas de Rousseau y por su sentimiento de fuerza, por su confianza en la gran naturaleza del hombre, por su fe en la opción individual del amor, su convicción de la corrupción de la sociedad. Este mismo carácter reaparece luego en el *Don Carlos*. En estos tres dramas se refleja, al mismo tiempo, la naturaleza del propio Schiller, la tendencia heroica hacia las grandes pasiones. Y en frente, los personajes que representan y aprovechan la sociedad tal y como es. El segundo rasgo fundamental consiste, en efecto, en que esta sociedad convencional sólo tiene representantes hipócritas. De aquí la estructura que presentan estos tres dramas. Los representantes de los dos campos se comportan en ellos como figuras y contrafiguras. Los representantes del idealismo son seres juveniles, turbulentos, convencidos en general de la maldad de este mundo, pero carentes en lo particular de la experiencia necesaria para orientarse en cada caso; los otros, en cambio, han vivido dentro de este mundo y son, por tanto, expertos en la intriga o llenos de experiencia, como Franz, por su falsa posición ante el mundo (fealdad, hijo sin cariño). En estas condiciones, tiene que sucumbir necesariamente el idealismo. La acción consiste, por tanto, en asaltos y en reacciones. Son dos ruedas que engranan. Por una parte, intriga —la

continuación provoca la tensión, tanto más fuerte cuanto más violenta es la lucha—, por otra, interés de la participación del corazón en pro del ideal, interés por la acción inteligente, supremo interés por los destinos de la idea.

En cambio, el interés por el desarrollo psicológico de los personajes aparece aquí más en segundo término que en Shakespeare. El destino de las personas no se deriva de su culpa, sino de la correlación de fuerzas. En Franz, el Presidente y Fiesco, la culpa se venga en los remordimientos de conciencia, en Don Carlos en la completa desolación interior de Felipe, que protege al rey de los remordimientos de conciencia, pero que lo entrega, carente de familia, en brazos de los sacerdotes. Tipo de ingerencia de la historia externa.

El *Fiesco* se sale, con su acción, del marco de estos tres dramas, pues su protagonista fluctúa entre los dos campos, el de Doria y el de los republicanos. Las conspiraciones son tema siempre propicio: intriga, tensión, etcétera. El drama sitúa el proceso en parte en el conflicto externo y en parte en el proceso interior, dentro de Fiesco. En él se revela ya la inseguridad interior, etc. Ninguna atmósfera histórica.

Don Carlos es el primer drama de Schiller en que sentimos soplar el viento de la nueva tragedia histórica. Lo humano es inventado, pero el contraste entre los dos puntos de vista que actúan en el plano político-religioso aparece expuesto con gran fidelidad.

Schiller escribió el *Don Carlos* antes de haber abordado el estudio de la historia y la filosofía, pero supo captar en él, con la garra del genio, la más fuerte antítesis dramática del mundo moderno: el papado y las monarquías católicas vinculadas a él en su lucha contra la Reforma y el proceso con ello relacionado de la aparición de la libertad en Alemania, Inglaterra, los Países Bajos y Suecia, en una palabra, en los pueblos nórdico-protestantes. Por aquel entonces, Schiller no concebía aún esta antítesis desligada del antagonismo entre el hombre libre y las normas de lo convencional. La gran historia se halla inseparablemente fundida, para él, con Shaftesbury y Rousseau, aunque su naturaleza, consagrada a los grandes contenidos universales, tiene ya conciencia de la diversidad de aquellos dos elementos. El meollo del drama está en una naturaleza reformadora. Hemos podido comprobar que lo que dice Posa se decía en los Países Bajos más de lo que se cree. Esta figura tiene mayor realidad histórica de lo que generalmente se supone. Schiller, ahondando en la reflexión, procura encontrar también un fundamento general humano para la figura de Felipe, enemigo de la cultura. Pero no se destacan aún caracteres históricos.

Su desarrollo radicará, pues, en la captación de la interioridad de la historia: drama histórico.

Es una de las misiones más gigantescas que jamás un poeta... Schiller levantó esta carga enorme, superior a las fuerzas humanas. Se trataba de combinar con la

fuerza primitiva la más profunda inteligencia histórica, proyectada reflexivamente sobre la materia de la historia. La capacidad poética de Goethe fracasó a la hora de darle remate, ésta fue su tragedia. La salud de Schiller se hizo añicos contra un esfuerzo sobrehumano. Toda obra humana grandiosa entraña la tragedia de que no llega nunca a una adecuada coronación. Así ocurrió también con Kant y con Hegel. Hubieron de limitarse para poder terminar. Un tipo especial de tragedia: la del pensamiento filosófico. La vida es demasiado breve y su llama demasiado débil para alcanzar lo verdaderamente grande. El espíritu germánico tiene que rendir en su totalidad lo que...[4]

Para poder cumplir esta misión tenían que contribuir al estudio de la historia, la interpretación filosófica de ésta, la concepción de lo histórico dentro del mundo mismo, la fuerza poética. Pero aun así, dentro de su limitación, Schiller hizo lo más duro y lo más difícil en favor de la dramática alemana. Kleist y Grillparzer pudieron proceder con fuerzas más enteras y con más ingenuas creaciones porque tenían ante sí la estructura de un drama histórico. Kottwitz habría sido imposible sin los generales de Schiller; el Gran Elector habría sido imposible sin el campamento de Wallenstein; el príncipe de Homburgo no habría podido darse sin Max, etcétera.

La evolución de Schiller pasó a través de estas concepciones:

1) El drama de la antítesis histórica, en el que la figura y la contrafigura son representantes de potencias históricas —ésta es la verdadera gran invención— *María Estuardo, Guillermo Tell.*

2) La situación histórica del héroe, la constelación del mundo, que se convierte para él en destino, puesto que no es capaz de superarla. Wallenstein, la tragedia ruso-polaca, los hermanos enemigos. Aquí, de un modo más profundo y difícil, porque el conflicto es al mismo tiempo histórico y, sin embargo, situado en el interior del protagonista.

El desarrollo se opera en el momento en que un drama adquiere forma interior. Tan pronto como ésta se perfila en cierto modo, la misma experiencia se encarga de trazar el límite en determinados puntos. El genio es, en primer lugar, la energía necesaria para desarrollar un nuevo modo de ver, etc., remontándose precisamente así por encima de sí mismo. Como la nueva tarea requiere nuevos medios, etc., surge así el estilo.

Schiller empieza haciendo valer sus grandes capacidades, la acción impetuosa, la línea pasional que conduce al desastre. Reconoce que Goethe es la forma pura. Un trabajo inmenso para salvarse de su propia voluntad: poesía ingenua y sentimental. La gran hazaña de liberarse del espíritu griego. La nueva meta de la poesía: el hombre moral, el orden del universo, etc. El problema de la forma de la tragedia moderna, que en la esfera del conocimiento científico...: un problema que no ha sido resuelto hasta hoy.

La pintura representa la realidad exterior y sólo de un modo indirecto la realidad interior y su proyección en el tono y el gesto. El drama es el arte regio,

que representa todas las manifestaciones del mundo interior sobre el fondo del mundo exterior. Es, por tanto, la representación de la vida tal como aparece desde un punto de vista humano, es decir, como las acciones de los hombres proyectadas sobre el fondo de la sociedad y la naturaleza. La pintura proyecta sobre la superficie muda e inmóvil del lienzo la realidad exterior tridimensional, con sus proporciones espaciales, una realidad que se halla constantemente en movimiento y actúa simultáneamente sobre todos los sentidos. El drama tiene que representar un complejo de realidad interior y exterior dentro de los estrechos límites de un escenario y compendiado en unas cuantas horas. Y la solución de este problema ofrece las máximas dificultades técnicas en el drama histórico. Cuanto más lejos tengan que llegar los efectos de la acción en el campo de las manifestaciones exteriores de voluntad, más tienen que extenderse en el espacio y en el tiempo. Las acciones históricas desarróllanse en un espacio grande y requieren la amplitud del tiempo.

El drama histórico de Schiller presenta mayores resistencias que ningún otro al dominio técnico de estas dificultades. En efecto, este drama no se contenta con la representación de las relaciones de voluntad de grandes personalidades, sino que aspira a exponer las fuerzas históricas de carácter impersonal que marcan el rumbo de la historia, los recursos de poder, las ideas actuantes, los estados populares básicos.

El "Wallenstein"

El drama histórico, nacido de la conciencia de la historia, adquiere la justificación de su nacimiento y de sus leyes por la relación entre la ciencia de la historia y la realidad histórica.

Si existiese una imagen de la realidad histórica en conocimientos históricos seguros, no quedaría margen alguno para la poesía histórica. ¡Si no existiese la mentira de los hombres! Pero los personajes que se mueven en el escenario del mundo intentan conseguir todos y cada uno de sus fines; cada comunicación suya acerca de los móviles, las vivencias, los hechos es para ellos una parte de los medios con que cuentan. Por eso la acción política de un poder sobre otro cae bajo el punto de vista de la guerra, que no es, en realidad, más que el instrumento más importante de que se dispone para imponer la voluntad de un Estado. El punto de vista de la veracidad no tiene la menor cabida aquí. Es natural que el genio político tienda a transferir este método a toda clase de transacciones, entre unos partidos y otros, entre el ministro y el rey, entre el funcionario y el público. En la medida en que las cartas tienen algo que ver con las intenciones constituyen, por tanto, una fuente poco segura. Tampoco pueden merecer entero crédito las memorias, aun con la mejor voluntad de ser verídicas por parte de quienes las redactan, teniendo en cuenta aquellos hábitos y la consiguiente inseguridad del recuerdo. Las actas deben utilizarse únicamente

como representación de los negocios, pero no con vistas simplemente a los móviles, acerca de los cuales, por lo demás, rara vez nos informan. El espectador sólo ve ante sí estas figuras en el teatro del mundo tal y como ellas propenden a presentarse. De donde se deduce que las personalidades y las relaciones que mantienen entre sí en sus negocios no pueden ser vistas nunca más que bajo una luz subjetiva. La sede de la verdad histórica hay que buscarla en las condiciones económicas, en los cambios de régimen político, en las relaciones de poder entre los Estados, en el antagonismo de las tendencias y en la actitud que, en general, adoptan ante estas fuerzas las personalidades dirigentes. El temple ético espiritual de una época no puede captarse objetivamente por medio de ningún procedimiento metódico, sino solamente mediante la fuerza de la visión espiritual, que encierra siempre algo subjetivo. Tales son las causas que imponen ciertos límites a la historiografía objetiva. El historiador se convierte en artista cuando emprende la obra de exponer la conexión de los estados ético espirituales, el carácter de los hombres de una época, las grandes personalidades en el meollo de su carácter y sus más íntimas relaciones. El poeta intenta lograr lo mismo siguiendo otro método más intuitivo. Pone de relieve la conexión de una realidad que explica de un modo impresionante un gran acontecimiento histórico. El poeta no puede trocar jamás su papel con el del historiador, pues él es siempre un vidente. Sin embargo, la actitud de los poetas ante los temas históricos ha variado radicalmente a través del tiempo. Y al llegar aquí nos encontramos en uno de los puntos más notables, que se refiere a los efectos ejercidos sobre la poesía por la ciencia progresiva del siglo XVIII.

Los mitos, las fábulas, las leyendas son el primer terreno en que el gran drama encuentra los símbolos que le son necesarios. Fue primero una actuación religiosa, nacida del impulso de tener ante sí la vivencia religiosa de un modo efectivamente visible y palpable. Luego, se pasó a la representación de un contenido grande y libre a través de estos símbolos. Hasta Goethe, Grillparzer y Wagner, encerraba siempre la más libre configuración, inasequible a la ciencia histórica, de grandes sucesos cuya larga distancia con respecto al espectador consentía los efectos más puros. Desde los más antiguos vestigios de la tragedia griega, aparecen al lado de ellos sucesos localizados en el tiempo. Tampoco para representar estos sucesos necesitaba el drama una orientación histórica. Más tarde, la poesía se apoderó de los temas históricos, rivalizando así con la historiografía. La tragedia romana, sobre todo, constituía una parte importante de la poesía en aquella época en que italianos, franceses y gentes de los Países Bajos encontraban los ideales de su vida política y hasta de sus intenciones morales en el mundo romano, familiar a todos los hombres cultos a través de la enseñanza.

La visión histórica, la experiencia de los temas históricos adquirida por medio de la sensibilidad y del ánimo difieren siempre de los del historiador. Y entre el historiador y el poeta se interponen en distintas gradaciones el cronista y el

artista biográfico del tipo de Plutarco. Lo personal, lo preñado de destino, lo anecdótico, suscita en éstos un interés semejante al que suscita en el poeta. En cambio, la historiografía se orienta hacia la conexión causal, que articula los distintos miembros de un acontecimiento histórico para formar un todo.

Shakespeare vivió en la época en que comenzaba la historiografía pragmática. Ésta explica los hechos partiendo de los estados interiores, de las relaciones de poder de los individuos. Corresponde al tráfago interno de los tiempos de la autocracia, tras el cual se esconden, evidentemente, las grandes correlaciones de fuerzas del mecanismo económico y de las relaciones de unos estados con otros. Esta concepción orientada hacia lo personal se destaca todavía con mayor fuerza en las fuentes más directas de Shakespeare, en Plutarco y en las crónicas. Como poeta, Shakespeare veía en este material ciertas trayectorias impresionantes, universalmente humanas, de despliegue de una pasión, de descomposición de un carácter, etc. Como a Plutarco le interesaban primordialmente las personalidades y sus relaciones, podía dejar a un lado las condiciones de vida. Una actitud distinta es la que adopta ya Voltaire…

El paso que da Schiller en el desarrollo del drama histórico se halla condicionado por el progreso del pensamiento histórico y por la parte personal que el poeta toma en él. Esto hizo surgir un nuevo modo de ver poéticamente los temas históricos y de reducirlos a "momentos" impresionantes. Esto condujo a una nueva forma interior del drama histórico.

1

Schiller creó el drama histórico con el *Wallenstein*. Se operó con ello uno de esos progresos de la poesía que siguen influyendo de un modo permanente en la humanidad. La influencia del drama schilleriano se proyecta sobre el drama histórico, sobre la novela histórica y sobre la misma Historia. Schiller dedicó a la solución de este problema el mayor esfuerzo de su vida. En mayo de 1796 se decidió por la figura de Wallenstein y aplazó el plan de *Los Caballeros de Malta;* en 1799 veía la luz la obra. ¡Con qué respeto contempla uno hoy el tranquilo jardín con la casita que se levanta en él sobre el riachuelo, donde Schiller escribió esta obra!

Ya antes habían sido escritos no pocos dramas que versaban sobre temas históricos. Pero lo histórico, en ellos, no daba más que las escenas y el ambiente en que se situaba un carácter humano universal, en que se encuadraban las vicisitudes derivadas de él. Lo que el gran drama requiere: grandes condiciones dentro de las que pueda respirar y desenvolverse activamente un carácter heroico, lo ofrecía, por el momento, la leyenda, el mito y la historia. Cuando Shakespeare, en sus dramas romanos, representaba caracteres históricos, limitábase a dramatizar a su Plutarco. Este poeta no expuso jamás la conexión del carácter histórico con un medio histórico determinado. Su mirada se paseaba

sobre los hombres de su tiempo; exponía de mano maestra las diferencias de clima, nación y estado social, pero las diversidades de las situaciones históricas no eran tan conocidas para él que pudiera hacer comprensibles, partiendo de ellas, el carácter y el destino de las figuras de la historia. Esto fue, precisamente, lo que Schiller se propuso como misión. Entre Shakespeare y él no había habido tampoco nadie que hubiese resuelto este problema. No en vano el método poético que había de seguirse para ello difería completamente del que él y Goethe habían aplicado hasta entonces en sus obras históricas. Sobre la experiencia del *Egmont* de Goethe había podido comprobar Schiller cómo el autor, en vez de modelar de un modo más simple y consecuente la conexión interior de la historia por medio de sus invenciones, lo que hacía era destruirla con la fábula de sus amores con Clarita. Y puso de manifiesto el fracaso de Goethe, con aquel sarcasmo nacido de la conciencia de su superioridad en visión histórica. Y enjuiciando su propio *Don Carlos* llegaba ahora a la conclusión de que en esta obra juvenil había dado una importancia decisiva a los detalles, intentando suplir con una hermosa idealidad la verdad que le faltaba. Por fin se daba cuenta de que el drama histórico tiene que partir de una gran realidad y poner el carácter del héroe en conexión con las condiciones históricas mediante la necesidad, la constancia y la precisión. Por primera vez se enfrentaba a su tema con una fría objetividad, al modo como lo había hecho Shakespeare. Presentar una totalidad histórica ante la que pasaban a segundo plano todas las bellezas de detalle: tal era la misión que ahora se proponía. Era una misión tan imponente y tan amplia, que había necesitado la combinación de tres dramas para poder resolverla.

La grandeza innata de voluntad que había en él, los enormes acontecimientos universales que seguía desde lejos con alma apasionada: he aquí los dos factores que le permitieron crear el drama histórico, puesto que personalmente vivía rodeado de una atmósfera completamente impermeable a la historia, estancada. Él mismo se queja de "no haber tenido experiencias propias con hombres y empresas de estas clases". "El prolijo e ingrato estudio de las fuentes me es indispensable para este método puramente objetivo, pues me veía obligado a tomar tanto la acción como los caracteres de su ambiente local y de toda la concatenación de los acontecimientos." Ni habría podido tampoco lograr lo que realizó si no hubiese estado familiarizado como profesor de Historia con el siglo XVII y con la Guerra de los Treinta Años; esto le daba una base sólida para su estudio especial de las fuentes en todos los aspectos. La acabada maestría con que resolvió el problema que se le planteaba se hallaba condicionada por esto; le favorecían, ademas, los años durante los cuales se había dedicado preferentemente a estudiar aquel siglo.

La relación entre el *Wallenstein* y los grandes sucesos de su propia época la proclama él mismo en el magnífico prólogo al drama. Éste abandona "el estrecho círculo de la vida burguesa" y busca "un escenario más alto, que no desmerezca del sublime momento de la época en que afanosamente nos movemos".

Ahora, en este serio declinar de nuestro siglo
En que la misma realidad se trueca en poesía,
En que vemos con nuestros ojos el combate
De fuertes caracteres por importantes metas,
En que se lucha por los grandes objetivos de la humanidad,
Por el poder y por la libertad;
Ahora, el arte tiene que volar también más alto
En su escenario de sombras; más aún, el arte no puede,
No debe avergonzarse de comparecer en la escena de la vida.

2

El tema de este drama poético es el enigma de la más grande personalidad de la Guerra de los Treinta Años. Sobre el fondo de las fuerzas históricas que pugnan entre sí, lo que constituye el tema del drama son este hombre y su destino, el misterio; lo espantoso en que aparecen envueltos su destino y su carácter. He aquí cómo describe el prólogo la situación del mundo. Han transcurrido ya dieciséis años de aquella guerra que duró treinta.

Sobre este sombrío fondo de la época
Se dibuja una empresa temeraria
Y un carácter de arrogante osadía.
Todos lo conocéis: es el creador de arrojados ejércitos,
El ídolo de los campamentos y el azote de los países,
El puntal y el espanto de su emperador,
El hijo aventurero de la fortuna,
Que, empujado por el favor de los tiempos,
Ha trepado en seguida a las cumbres de la fama
Y que, insaciable, espoleado sin cesar por su ambición,
Ha sucumbido, víctima de su hambre de gloria.

Este personaje es el verdadero tema sobre que versa el drama, pero en él se entrecruzan dos intereses diferentes: el modo como estos intereses se imponen determina el carácter del drama como drama histórico o como drama típico-humano. No es que los rasgos típico-humanos no interesen, en una figura histórica, al poeta y al espectador. Podríamos decir, ante todo, que el poeta toma sus grandes personajes de la historia porque en ellos se presenta ante él la grandeza en carne y hueso, de un modo real, vivo, individual y a través de sus efectos. La grandeza sólo tiene, en realidad, fuerza de convicción donde se impone, históricamente como tal. Y esto es lo que primordialmente ganó el interés de Schiller por la figura de Wallenstein. “Sólo un tema grande es capaz de remover el fondo profundo de la humanidad” (Prólogo). Y de un modo aún más hondo, más empapado aún de lo que era el sentido más genuino de Schiller, se expresa esta idea en las palabras que vienen después: “El sentido se empequeñece cuando se le encierra en un círculo estrecho; el hombre se agiganta al crecer sus objetivos.” Schiller descubre el carácter del hombre heroico

precisamente en el poderoso contenido de su vida, en el hecho de que ésta se llene con las grandes aspiraciones que hacen la historia. Y a través de toda la poesía de Schiller vemos cómo discurre cabalmente el contraste entre los hombres que son históricos por el contenido de sus vidas, que hacen historia, y las mujeres ajenas a la historia y, por ello, candorosas y naturalmente perfectas.

Con esto coinciden también las teorías estéticas de Schiller. En su estudio sobre lo patético, llega a la conclusión de que lo que distingue la actitud moral de la actitud estética es el hecho de que la segunda nos libera mediante la exhibición de una capacidad absoluta, mientras que la primera nos ata mediante la de una ley incondicional. "En el primer caso enfrentamos el individuo sensiblemente limitado y la voluntad patológicamente afectable a la ley absoluta de la voluntad del deber infinito del espíritu; en el segundo, por el contrario, enfrentamos la facultad absoluta de la voluntad y el poder infinito del espíritu a la coacción de la naturaleza y a las fronteras de los sentidos. Por eso el juicio estético nos deja libres y nos exalta y entusiasma, pues ya la simple facultad de querer de un modo absoluto, ya nuestra mera disposición para la moralidad nos coloca en una situación patentemente favorable frente a los sentidos." De este modo, la representación de la facultad volitiva absoluta en el drama y el efecto que tiene de producir un estado de ánimo sublime prepara el estado moral del hombre. Schiller expone insuperablemente en estas frases la razón por virtud de la cual el poder inmenso de voluntad constituye el tema supremo del drama desde Prometeo hasta Edipo y de éste a Ricardo III y a los demás caracteres de voluntad de Shakespeare. Y si tenemos en cuenta que estas líneas fueron escritas tres años antes de que abordase el tema del *Wallenstein*, comprendemos perfectamente por qué fue ésta precisamente la figura elegida por él en el panorama del siglo XVII, que tan bien conocía. Junto a este personaje se siente atraído también, más tarde, por la figura de Gustavo Adolfo. Pero es en la figura de Wallenstein donde lo demoniaco del poder de la voluntad se acusa con mayor fuerza espantosa y patética. En él aborda, pues, sencillamente el más grandioso objetivo del drama desde su punto de vista y desde el punto de vista de toda auténtica poesía, aunque la relación de una gran voluntad con el proceso moral debe enfocarse de un modo más positivo todavía, indudablemente, de como lo hace Schiller. En efecto, esta voluntad que se impone incluso a despecho de la muerte, que es inconmovible contra todo destino en su constancia y su consecuencia y vive en los grandes contenidos del universo y de la historia es, a su vez, una parte importante de toda acción moral. Para alumbrar voluntades así, para hacer posibles personalidades dominadoras como ésta es para lo que, en gran parte, existe la historia.

Pero además, el genio histórico innato que caracterizaba a Schiller y que lo hace descollar por encima de todos los poetas alemanes, lo orientaba a hacer que esta voluntad demoniaca relacionada con los grandes objetivos del poder y de la libertad y, por tanto, con los grandes contenidos, sólo pudiera comprenderse

poniéndola también en conexión con la entraña de la historia que servía de base a sus efectos. No en vano la grandeza de su propio ser descansaba precisamente en el hecho de que había encontrado la felicidad de su vida en la entrega a los grandes fines universales. Había en él una relación innata, instintiva, naturalmente fuerte con el mundo histórico.

¡Qué contraste entre él y Goethe, cuya naturaleza sólo se complacía, en último término, al captar los diversos contenidos, en el ensanchamiento de la propia existencia personal y exaltada! Tal es la antítesis que existe entre el *Wallenstein* y el *Fausto,* los dos dramas más grandes que ha producido Alemania.

Por eso Schiller tenía que proponerse necesariamente la misión de avanzar de un modo preciso, concreto, consecuente y sin lagunas desde las grandes potencias históricas que determinan la situación del héroe hasta la contextura espiritual histórica de éste y su destino. Desde este punto de vista, todos los dramas anteriores al *Wallenstein* presentan, comparados con éste, algo de inconexo, de históricamente impreciso, de históricamente pueril en cuanto a los motivos. Schiller es el primero y el único que escribe como una gran cabeza histórica que es, al mismo tiempo, la de un auténtico poeta. Su fuerza poética de plasmación, su imaginación quedan, evidentemente, muy por debajo de los de Shakespeare. El poder de las teorías en su época y su propia teoría estética idealista entorpecen no pocas veces la madura aplicación de su gran concepción del drama histórico; sin embargo, muchas de las cosas que se achacan a esta obra tienen su causa simplemente en una mala interpretación del lector o de los encargados de representarla. Podemos afirmar que el *Wallenstein* aún no se ha puesto jamás en escena tal y como Schiller lo concibió.

3

El entrelazamiento en el gran drama histórico de lo humano-universal y de la visión y la plasmación históricas varía con arreglo a la época, el poeta y el tema. Pero una de las cualidades de esta gran época humanista es que en ello se siente siempre lo humano en su totalidad viva como la base de toda condicionalidad histórica. Goethe, Schiller, Kleist se esforzaron siempre en exponer cómo en un gran carácter la singularidad histórica se entrelaza con lo humano-universal. En Schiller, este rasgo humanista fundamental es tan poderoso, que procura siempre entretejer en sus cuadros históricos hilos de idealidad humana bajo cualquier forma que sea. En Max y en Tecla se nos ofrece como la pauta del ideal para enjuiciar a los personajes que actúan y sus actos y diálogos se hallan orientados de tal modo, que contienen esa pauta.

La acción discurre dentro del contraste entre las grandes potencias históricas de la política católico-austriaca-bávara-jesuitica y la política de Gustavo Adolfo y los príncipes protestantes. Pero mientras que en el *Don Carlos* (como ocurre en

Los bandidos y en *Cábala y amor* en el plano humano-universal), en *María Estuardo*, en *Guillermo Tell,* esta gran antítesis constituye bajo diversas formas el tema del propio drama, aquí sólo sirve de fondo al mismo. Sólo percibimos en él una nota apagada del contraste entre la grave seriedad de conciencia del negociador sueco y la carencia jesuitica de escrúpulos de los políticos austriacos. No aparece entremezclado aquí nada de lo que comúnmente interesaba tanto al autor. La lucha que aquí libra Wallenstein es una lucha por el poder. Y el instrumento de esta lucha es siempre el ejército.

La situación histórico-política. El enemigo del Reich en las fronteras, dueño de las riberas del Danubio, revuelta, los estamentos difíciles de tratar. En estas condiciones, el ejército, desatado, "un pavoroso instrumento, entregado en ciega obediencia al más temerario de los hombres". Los caudillos de los ejércitos adquieren, en esta situación, una independencia determinada por la duración de la guerra. Aspiran a erigirse en príncipes del imperio. El príncipe de Weimar pretende instaurar un principado junto al Meno. El de Mansfeld y el de Halberstadt habrían hecho lo mismo si hubiesen vivido más largamente. Wallenstein es, por su ejército, el más poderoso de todos. Su plan es implantar por su cuenta la paz y, para ello, pretende entronizarse entre los príncipes del Reich como dueño y señor de Bohemia. Soporta a duras penas la tiranía de la fe impuesta desde Viena y por los jesuitas. El ejército lo tiene por su verdadero y único caudillo. Mediante su convenio con el emperador y las medidas basadas en él, el propio Wallenstein consiguió establecer este estado de cosas. El ejército es su instrumento.

En esta situación, se ve empujado a realizar actos políticos independientes. Interviene aquí la estrategia militar de aquellos días personificada en él. Esta estrategia no puede desglosarse totalmente de las operaciones políticas. Y las negociaciones con Suecia y Sajonia tenían por fuerza que hacer sospechoso a Wallenstein a los ojos de la corte imperial.

Esta corte del emperador se muestra, a su vez, demasiado subalterna para poder contar con el derecho de la genialidad innata ("El hombre extraordinario exige una confianza extraordinaria"). Le asusta todo lo que es un poco profundo. Añádanse a esto las intrigas del padre Lamormain, de los españoles y los bávaros entre bastidores y la envidia de los cortesanos. El modo como interpretan los actos del caudillo quienes se están cruzados de brazos. El instrumento de la corte es Piccolomini. La corte sólo puede conseguir lo que se propone por medio de rodeos. Piccolomini es la persona indicada para sus designios. Un italiano, cuyas artes como "estadista" hacen pensar en seguida en Maquiavelo. Su juego secreto para con su hijo lo priva de hijos.

El ejército siente su antagonismo con la corte, que provoca la guerra y le retiene la soldada. Y siente también el abismo que lo separa de las eminencias grises eclesiásticas del gobierno.

Frente a frente la corte y este hombre se presenta la siguiente situación: la

corte teme a Wallenstein, que es precisamente lo que obliga a éste a proceder secretamente y por medio de rodeos. Desea desplazarlo de la dirección. Se trata, concretamente, de alejar a Wallenstein de Bohemia, de reducir los contingentes de su ejército. En el fondo de todo esto —aunque conocido de Wallenstein desde el comienzo mismo del drama y de la acción— se agita el motivo de que se ha escogido a Fernando, el joven rey de Hungría, el "hijito del emperador" para ocupar su puesto. Este príncipe, que se presenta ante el ejército, habrá de ir desplazándole poco a poco. Las acusaciones que se le hacen y con las que se trata de justificar estas ingerencias son el abandono de Ratisbona, la liberación del prisionero Matías Thurn, la innecesaria permanencia en Bohemia y haber respetado a Sajonia. No se mencionan las negociaciones secretas con Suecia y Sajonia porque Wallenstein podría negarlas, ya que no ha quedado ninguna prueba escrita de ellas en manos de Sajonia ni de Suecia. La corte envía a Questenberg con sus condiciones: Ratisbona debe "quedar limpio de enemigos" antes de Pascua; Wallenstein deberá ceder ocho regimientos al infante, quien atraviesa Alemania camino de los Países Bajos. Proscripción de Wallenstein y entrega del mando a Octavio Piccolomini, caso de que aquél se niegue a obedecer al emperador.

La impresión de la duquesa en Viena se halla en consonancia con esto: solemne formalismo de la corte, silencio o no, como dice Wallenstein: "Los astros ya no alumbran para nosotros". España y Baviera lo acusan. Su rápida fortuna le acarrea el odio de los hombres.

Posibilidades con que cuenta Wallenstein y decisiones que toma. ¿Qué puede hacer Wallenstein, en estas condiciones? Tenía tres caminos. O acceder a lo que la corte quiere, renunciar a su puesto, abandonar por el momento sus designios en cuanto a Bohemia y retirarse a sus posesiones —la condesa de Terzky le señala el camino: dedicarse a la caza, a las construcciones, etc. O atenerse exclusivamente al ejército, el cual aceptaría semejante situación y esto le permitiría, por tanto, no dimitir ni aceptar las condiciones del emperador y mantenerse en una especie de neutralidad e independencia. O, finalmente, aliarse con los suecos. La primera de los tres posibilidades se estrella contra el carácter dominador de Wallenstein. "Si dejo de actuar, estoy perdido." Acerca de la segunda posibilidad no encontramos indicación alguna en el drama; se insiste constantemente en que este camino correspondería al espíritu del ejército y no encontraría en él el menor obstáculo; el obstáculo habrá de buscarse, por tanto, en las condiciones políticas a que se hallan sujetos Wallenstein y este ejército. Si tenemos en cuenta el tiempo que el ejército llevaba esperando su soldada, llegamos a la conclusión de que el intento de alimentar la guerra con la guerra habría sublevado a todos los estamentos del imperio contra Wallenstein. Y si este ejército neutral pudiese proponerse como misión instaurar la paz, la solución de este problema haría innecesario al ejército. Y con ello se destruiría la base sobre que descansaba el poder de Wallenstein. Todo lo empujaba, pues, hacia la tercera

posibilidad, la única que cuadraba con una vida como la que correspondía a su carácter.

La decisión que opta entre estas diversas posibilidades, el consecuente y lógico encadenamiento que empuja a Wallenstein a la última de los tres y, como consecuencia de ella, la sangrienta catástrofe en que desemboca: he aquí el tema del gran drama de Schiller.

Ya en el primer acto, a poco de aparecer Wallenstein en escena por vez primera, después del diálogo con la duquesa, recién venida de la corte y cuyo relato coincide con todos los informes llegados a él, observamos cómo el héroe va riéndose arrastrado a una decisión: "¡Oh! Ellos me obligan, me empujan por la fuerza y en contra de mi voluntad." Y se dice a sí mismo, como conclusión de la situación en que se halla: "¡No perdamos, pues, tiempo!" Pero, por el momento, sólo se decide a dar un primer paso, que excluye la primera posibilidad y ya sólo le deja optar entre las otras dos. Es la gran acción en los *Piccolomini*, en la que se obliga a permanecer al frente del ejército y éste se compromete a seguirle. ¿Por qué procede así y obra como obra, en lo sucesivo? La clave de ello nos la da su carácter, dentro del marco de esta situación que acabamos de describir. Detengámonos, pues, a analizar el carácter del protagonista de este drama.

El carácter de Wallenstein. Dentro de esta situación, aparece ante nosotros al comenzar el segundo acto de los *Piccolomini* —aparición largamente preparada— el propio Wallenstein. Esta figura venía proyectando su sombra sobre la escena desde el primer instante y el espectador esperaba en todo momento verla aparecer. Esta larga espera, durante la cual el héroe está constantemente presente en proyección hasta que por fin aparece ante el espectador "en carne y hueso", contribuye forzosamente a acentuar de un modo extraordinario la tensión del drama. Un poder demoniaco de voluntad y una inmensa capacidad creadora: tal era la proyección del personaje. Las manipulaciones astrológicas de Senis le anteceden, una atmósfera de misterio lo rodea y, cuando aparece en escena el personaje, ya se han inculcado al espectador las impresiones fundamentales que su presencia debe despertar. Es el momento en que, tras largo titubeo, se ve obligado a tomar la primera decisión. Desde este momento hasta su asesinato transcurre un breve lapso. La necesidad interna que determina su decisión y que provoca su catástrofe no se desarrolla, pues, a través de los factores de su génesis, sino que se expone analíticamente el carácter del protagonista. En las conversaciones y en los actos se despliega este carácter como un modo retrospectivo y las estampas de su juventud afloran en un alarde maravillosamente poético inmediatamente antes de producirse su muerte. Las impresiones de otros personajes acerca de él, sobre todo, nos permiten ahondar cada vez más en la comprensión de su carácter. Con un arte sin precedentes desfilan ante nosotros de un modo fortuito, perfectamente natural, en cadena, todos los hechos, todas las conexiones necesarias para comprender esta íntima necesidad, y sólo quien dominase de mano maestra tales detalles podía ser capaz

de realizar una obra como ésta. No hay más que comparar lo que cualquier drama de Shakespeare nos ofrece para apreciar una situación histórico-política y su conexión con los móviles de un protagonista y lo que Schiller sabe sugerir aquí al espectador de un modo perfectamente natural, sin pedantería, para que llegue a comprender al héroe de su drama. La diferencia es enorme.[5]

En la época de Shakespeare predomina el efecto, la fuerza y, a tono con la concepción psicológica de aquel tiempo, la teoría de los temperamentos, de las pasiones y de los tipos de carácter. Nos presenta a un hombre en el momento en que se apodera de él una pasión. El hombre es como un aparato movido por esta pasión. Toda la vida del personaje parece concentrarse en ésta. Schiller es hijo de una época en la que gobiernan el humanismo y la filosofía trascendental. Por eso, cuando su evolución alcanza el grado de madurez, todos sus caracteres tienen como base la vida libre de una naturaleza humana completa. Y hace que la pasión, la acción, la culpa y la hecatombe nazcan del juego vivo de toda la voluntad, de un proceso en el que se agitan todas las fuerzas y entran en acción todas las facetas de una rica naturaleza humana. ¡Cuántas veces han sido criticados los monólogos del *Wallenstein* y el *Guillermo Tell*! Y, sin embargo, ambos responden a la libre vitalidad de la naturaleza humana, en la cual, por grande que sea la fuerza de un móvil, resuena, sin embargo, toda la anchura de la existencia, actuando y pugnando por imponerse en el paraje decisivo del camino de la vida. El poeta lo manifiesta en sus cartas y lo dice expresamente en el prólogo al drama: el arte "se propone acercar humanamente al corazón este héroe terrible y su crimen". "El arte, que todo lo ata y delimita, lleva todos los extremos a la naturaleza." Y ninguno de sus héroes recibe de él una amplitud mayor de naturaleza humana que Wallenstein, una sensibilidad universal de tipo igual al de éste. Esta capacidad para entregarse temperamentalmente a todas y cada una de las cosas es precisamente lo que le infunde ese encanto que ejerce sobre los espíritus y sobre los hombres. Pero esto no debe inducir a engaño al lector ni al actor. En cada uno de los sentimientos de este tipo nuestro héroe se posee al mismo tiempo a sí mismo y encierra su ruda voluntad de dominador. Esta demoniaca combinación de cualidades que condiciona el poder universal de un espíritu sobre su tiempo tal vez no se exprese en ninguna escena con tanta fuerza como en las conversaciones de Wallenstein con los coraceros, en el primer diálogo con Max y luego en el segundo y, en tono distinto, en la entrevista con Questenberg en presencia de los generales. Hay un momento —aquel en el que vuelve a ver por vez primera a su hija— en el que cree que ha vivido para ceñir su frente con la diadema de la realeza. Pero el actor debe saber distinguir en todos estos diálogos los "máscaras" de Wallenstein y sus intenciones: jamás puede hacerse de él un buen padre de familia o un amigo leal. Las palabras con que Wallenstein expresa sus sentimientos ante Max son completamente exactas y profundamente conmovedoras: "Sobre la dicha está el amigo, que la crea, primero, sintiéndola, y la aumenta compartiéndola". Pero no es menos cierto que

considera como algo inconcebible las esperanzas que Max se forja con respecto a su hija. Esta dualidad que hay en su carácter, esta presencia constante de una voluntad egoísta en medio de la entrega de los sentimientos se revela más tarde con un aspecto trágico en la cordialidad con que recibe a Butler en Eger. Primero, las palabras salidas del corazón: "Ven a mis brazos, viejo camarada de armas", después: "¿Ya sabes que el viejo me ha delatado al emperador?" Gordon nos habla también de "su grandeza, de su ternura y de su corazón lleno de cualidades amables". La profundidad de los movimientos de su propio corazón nos la revelan las palabras que dirigió a la duquesa hablando de Tecla:

> Hay dolores a los que el hombre
> Sólo encuentra consuelo en sí mismo: un corazón fuerte
> Confía tan sólo en su propia fortaleza.

Esta ancha humanidad aparece presente en toda la acción; en el gran monólogo que precede al convenio con los sucesos se trasluce el modo como esta humanidad contribuye a sus decisiones. Este convenio figuraba entre el arsenal de recursos que tenía a mano para alcanzar sus fines. Ahora el héroe intenta justificarse ante su propia conciencia; recapacita también acerca del poder inmenso que la autoridad imperial entraña; se encuentra en la encrucijada de la que parten dos caminos de la vida. Por eso, al llegar la hora de las grandes decisiones, desfilan ante el hombre en gran síntesis todos los momentos de su vida, todo su pasado. Del fondo de la inconsciente conexión de nuestra vida psíquica brotan las imágenes de ella. Hasta que, por último, triunfa aquella dirección que ha abrazado ya nuestro carácter.

Wallenstein era una voluntad, un alma dominadora. Sólo era feliz viviendo y obrando en la conciencia del poder. Lo rodeaban, como a todos los caracteres may estáticos, la soledad y el silencio. Era inabordable hasta para aquellos que estaban más cerca de él. En su soledad, urdía constantemente planes que abarcaban todo el mundo político de su tiempo. Gordon cuenta cómo este regio carácter innato se manifestaba ya en él a los veinte años, siendo paje de la corte de Burgau. Con una seriedad de carácter excesiva para sus años, concentrado siempre en grandes problemas, se movía ya entonces como un hombre solitario entre sus camaradas y su espíritu se alimentaba de ideas grandiosas, equivalentes para un muchacho como él a la locura. Sobre todo, desde el día en que, habiéndose quedado dormido en el alféizar de una ventana, cayó desde un segundo piso sin causarse el menor daño visible, se consideró elegido por el destino para grandes empresas. Desde aquel día creyó en su buena estrella. Sus ideas acerca del porvenir que le estaba reservado eran aún más ambiciosas. Haremos una excepción para insertar aquí un relato de Schiller tomado de la historia de la Guerra de los Treinta Años, en el que cuenta cómo vivía Wallenstein en sus posesiones, después de la Dieta de Ratisbona: "Seis barones y otros tantos caballeros rodeaban constantemente su persona, atentos al menor

gesto del caudillo; doce patrullas montaban la guardia en torno a su palacio para impedir el más leve ruido. Su cabeza, afanosamente activa en todo instante, necesitaba silencio; ningún rumor de carruajes debía llegar a su residencia y los caminos cercanos aparecían frecuentemente cerrados por cadenas. También su séquito permanecía mudo, como los accesos a su palacio. Aquel hombre, sombrío, retraído, inescrutable, era más parco en palabras que en presentes y lo poco que hablaba salía de sus labios en tono agrio. Jamás se le vio reír y la frialdad de su sangre resistía a las seducciones de los sentidos. Ocupado siempre y absorbido por grandes proyectos, desdeñaba todas esas vacuas distracciones en que otros dilapidan la preciosa existencia. Ocupábase personalmente de su correspondencia, extendida a través de toda Europa; la mayoría de las cosas las escribía de su puño y letra, para tener que fiar lo menos posible de la discreción de otros. Era hombre de gran talla y delgada complexión, el color de su cara amarillento y el pelo corto y rojizo, los ojos pequeños, pero brillantes. Una seriedad temible y pavorosa envolvía su frente y sólo la liberalidad de sus recompensas podía retener junto a él a la cohorte temblorosa de sus servidores."

Así apareció a los ojos de Schiller. Y conviene destacar que todos los pasajes de su drama pueden y deben comprenderse en consonancia con esta imagen. Recordemos sus palabras a Terzky: "No sabía que te había revelado mis pensamientos más recónditos". La condesa dice a Tecla, al verla decidida a hablarle en apoyo de su amor, que podía pensar hermosas palabras cuando estuviese a solas consigo mismo, pero que ante él...

> Preséntate ante su mirada,
> Clavada fija en ti, y dí: ¡No!
> Perecerás ante él como el tierno pétalo
> De la flor bajo los rayos ardorosos del sol.

¡Y cómo le pinta la duquesa! Esta mujer sentíase encadenada a su matrimonio como a una rueda de fuego. Se vio arrastrada a él como en un vértigo al borde de un abismo. Aquel hombre fue siempre para ella un ser incomprensible. Y Max dice de él:

> Ha unido su destino a las estrellas
> Y se asemeja también a ellas en su camino
> Prodigioso, misterioso, eternamente incomprendido.

Y cuando Questenberg le censura que se comporte "como si hubiera venido ya al mundo con aquella dignidad", Max le contesta invocando el derecho innato del genio mayestático de Wallenstein. Exactamente lo mismo que el Enrique IV que nos pinta Shakespeare. Nos dice que ha nacido "para mandar con todas sus fuerzas".

> Y, además, con la fuerza
> De ejecutar literalmente las órdenes de la naturaleza,

De conquistar para el talento de señor el lugar del señor.

En sus negociaciones con Suecia y Sajonia vibra también algo de la "alegría de conocer su poder". Su camarada de juventud le atribuye un "ánimo regio" y una "mano plena". Toma sus decisiones por sí solo. Jamás necesitó este hombre de consejo. No sabe lo que es el miedo. Hasta su superstición encierra algo regio. Se cree en relaciones con Júpiter. Sabe que es "el terror de su ejército". Y en las fronteras de las formas más sutiles, somete totalmente a su imperio a su mujer.

Schiller cala más hondo en este carácter dominador, gracias a su capacidad creadora, de lo que un Shakespeare habría podido calar. Emplea el idealismo trascendental como medio para llegar a comprender la genialidad al emplear en el mundo práctico esta fundamental orientación de la filosofía trascendental; Wallenstein, abandonado por la mayor parte de su ejército, encuentra dentro de sí mismo aquella capacidad creadora que por dos veces ha sabido ya hacer brotar un ejército de la nada.

Es el espíritu quien se construye el cuerpo.
... Dentro,
En la médula, palpita la potencia creadora
Que, al brotar, alumbra un mundo.

Alienta en él un "verbo creador". Obra de esta fuerza creadora fue la organización de su ejército. Nadie se lo entregó; lo creó él. Lo organizó, haciendo de él una imponente unidad viva, con hombres de todos los países. El espíritu se creó su cuerpo en este ejército.

A todos los conduce por una poderosa rienda
Un solo hombre.

La potencia organizadora de este hombre sabe colocar a cada cual en el puesto que le corresponde. Conoce a los hombres y sabe manejarlos. Sabe sacar también partido de sus flaquezas, pero lo esencial, lo más importante, es que sabe utilizar su fuerza positiva e infundirles así la conciencia de su valor. "Es un primor ver cómo despierta todas las energías." Se convierte así, por sí mismo, "en el centro de muchos millares de hombres".

Esto hace de él tanto un político como un caudillo militar; más aún, estas dos cualidades aparecen, en su situación, inseparablemente trabadas la una con la otra. Y este entrelazamiento de las dos cualidades es precisamente lo que justifica para él, en lo fundamental, el poder de Gustavo Adolfo. La más hermosa de sus frases es seguramente ésta:

Pero un rey, uno que lo es de verdad,
Jamás ha sido vencido más que por sus iguales.

Wallenstein es un *carácter histórico*, entendiendo por tal una combinación de cualidades determinada por una situación histórica y que sólo puede

comprenderse con base en ella. Analicemos brevemente la concepción acerca de esta clase de caracteres.

Es muy común considerar la conducta cautelosa y tanteante de Wallenstein como signo de un carácter vacilante. No cabría interpretación más falsa del pensamiento de Schiller. Las propias fuentes sugirieron al poeta la imagen del hombre que maniobra, que procede por tanteos, que ata cabos, con la conciencia de poder dejarlos sueltos de nuevo cuando el caso llegue, que piensa las cosas antes de decidirse y sabe adaptarse al momento. Son éstas precisamente las cualidades características de toda la estrategia militar de la época, aplicables por igual a la técnica política de la misma. Hay en este gran siglo XVII algo de calculador, una especie de concepción matemática del espíritu militar y político, como corresponde a la época de las ciencias naturales matemáticas.

> El príncipe fue siempre un gran maestro para el cálculo,
> Todo sabía calcularlo.

El mismo método aplica a las cosas políticas, por ejemplo, en su entrevista con Gustavo Adolfo:

> Es en vano querer atraerlo al campo de batalla;
> Se encierra más y más en su campamento,
> como si quisiera fundar aquí su casa eterna.
> Hasta que, desesperado, el rey quiere atacar
> Y arrastra a sus pueblos a la carnicería.

La combinación de esta voluntad mayestática de poder y de capacidad de organización con estas maniobras y estos titubeos, con este urdir y dejar de nuevo sueltos los cabos, se halla históricamente condicionada, como vemos, por el espíritu calculador del siglo.

Otra combinación de rasgos que podemos calificar de historia en un sentido aún más riguroso es la asociación de esta inmensa capacidad de cálculo con una fe astrológica, que la teoría de la filosofía trascendental reduce, a su vez, a la profundidad de la conciencia. A través del carácter matemático de la época y del poder de la astronomía, basado en ella —y esto en una época que admitía la existencia de fuerzas espirituales en los astros— habíase establecido entre la genialidad político-militar y la fe astrológica una posible comunicación por una galería subterránea cavada por la historia. Esta combinación no habría sido posible en ninguna otra época ni casi en ningún otro país, sino en la vecindad cronológica y geográfica de Kepler. Esta figura, la del más grande contemporáneo de Wallenstein, cuyas conquistas se centraban en las regiones del firmamento, astrólogo de la corte, combinaba asimismo, con descollante genialidad calculadora, la astronomía, la fe en las potencias espirituales de los astros y la superstición astrológica basada en ella. Schiller cala también hasta en las más recónditas profundidades de esta asociación de factores, en la que se combinan lo mayestático de esta superstición, lo filosófico-natural y lo matemático.

La escala de espíritus con miles de peldaños
Que asciende de este mundo del polvo
Hasta el mundo de los astros, en la que se agitan
Para arriba y para abajo las potencias celestes,
Los círculos que, dentro de otros círculos,
Van estrechándose en torno al sol central,
Sólo alcanza a verla la mirada luminosa
De los claros y serenos hijos de Júpiter.

Finalmente, Schiller, con aquella conciencia profundísima que brotaba de la aplicación de su filosofía trascendental a esta fe, asocia ésta a la conciencia de la vitalidad total de la naturaleza y de su conexión universal, en la que Max y Tecla descubren también que se funda su unidad espiritual.

De estos rasgos surge, como si dijéramos, la objetividad de la cabeza calculadora, para la que los hombres no son tampoco más que cifras en sus cálculos.

Sabía mover y desplazar a los hombres
Como peones de ajedrez, al servicio de sus fines.

El gran realista, a medida que pasa el tiempo, va adquiriendo un concepto cada vez más desdeñoso de los hombres.

Y quien marcha a la cabeza conduce el rebaño.
El hombre es una criatura gregaria.

Ve en ellos, así considerados, medios para sus fines. Más aún, explotando sus flaquezas, llega hasta a pretender manejarlos tirándoles de los hilos y no rehuye siquiera la astucia para tenerlos en su mano. De donde, en contradicción con la amplitud de su temperamento, se deriva una especial incomprensibilidad de su naturaleza. Los hombres son, para él, magnitudes fijas. Y este cálculo habría de fallarle tanto en Piccolomini como en Butler y hasta en aquellos que más de cerca lo rodeaban.

El último rasgo relacionado con esto es su indiferencia religiosa. El gran realista, inclinado sobre el tablero de la política europea, no ve tampoco en las fuerzas religiosas más que factores para sus cálculos. Se pasó al catolicismo siendo joven, después de su caída desde el alféizar de la ventana. Pero no porque se hubiese elevado desde un punto de vista religioso o filosófico sobre las diferencias religiosas. Como político práctico, las considera simplemente como fuerzas entre otras fuerzas y como algo al margen de él.

Odio
A los jesuitas y, si de mí dependiese, hace ya mucho tiempo
Que habrían cruzado los fronteras del imperio. Biblia o Misal,
Es para mí lo mismo. Se lo he demostrado al mundo;
En Glogau, yo mismo he hecho levantar una iglesia

Para el culto de los evangélicos.

El realista habituado a conocer a los hombres a través de sus flaquezas para así poder dominarlos, el poderoso caudillo militar que sabía abrirse camino por entre los bandos religiosos, ve también en las confesiones fuerzas situadas fuera de él, que no es más que voluntad de poder y una formidable inteligencia capaz de dominarlas. Su fe es, simplemente, fruto de su voluntad de poder. Es, sobre todo, desde la Dieta de Ratisbona, la conexión de los destinos humanos con los astros. Antes de caer asesinado —¡cómo no pensar en Fausto!— le rodea un no sé qué espectral, una atmósfera cargada de presentimientos: su estrella —la de Júpiter— se ha ensombrecido.

Creo que si le viese me sentiría mejor.
Él es el astro que alumbra mi vida
Y el contemplarlo me ha fortalecido muchas, muchas veces.

Hay en su fe algo de mayestático. Se siente asociado a Júpiter por la constelación de su nacimiento y por encima de los que "sólo saben hozar sombríamente en la tierra". Y entre esta fe mayestática se cuenta también lo siguiente:

Así como la falsa imagen del sol se proyecta en el círculo de sombras
Antes de que el sol salga, así también se adelantan
A los grandes destinos sus espíritus.
Siempre me ha hecho cavilar
Lo que cuentan de la muerte del cuarto Enrique.
El rey sintió en el pecho el espectro del puñal
Mucho antes de que lo empuñase
Su asesino Ravaillac.

La acción de las circunstancias históricas sobre este carácter. Su plan. Tal es la asociación de rasgos que forman, según Schiller, el carácter histórico de Wallenstein. Pero al entrar éste en acción en un determinado punto del mundo histórico, Wallenstein adquiere una concreción de su ser y de su obra, que actúa con arreglo a plan, que por regla general solemos concebirla como indisolublemente identificada con el carácter del hombre, pero que es, sin embargo, algo distinto de sus rasgos intrínsecos, tal y como el de la indiferencia religiosa, puesto que se manifiesta como su plan, como su sistemática actuación. Este carácter se objetiva, como si dijéramos, en el ejército que Wallenstein ha creado para el emperador y que él domina. Por eso la exposición de lo que este ejército es constituye la base. Y del mismo modo que en este ejército se refleja su carácter, este carácter se halla, a su vez, determinado por este poder dominador. Este poder casi ilimitado tiene por fuerza que provocar, en un espíritu como el suyo, planes de una enorme envergadura.

Estos planes concordaban, además, con las intenciones de todos los grandes caudillos militares de la época. Entre los grandes conductores de ejércitos de su

tiempo, Wallenstein es, de todos los alemanes, el más importante. Al igual que los condottieros de Italia y muchos de los caudillos militares que actúan en territorio alemán, ambiciona llegar a conseguir un principado. Quiere figurar entre los príncipes del imperio. Quiere retener para sí la Bohemia. El hecho de que su convenio con el emperador le confiara poderes ilimitados, lo alienta aún más en estos planes.

Estos designios referentes a su persona lo obligan a afirmar la independencia de su ejército y a perseguir, en las operaciones emprendidas por él, sus propios intereses. La Dieta de Ratisbona vino a interferirse en el modo como Wallenstein desarrollaba esta política. Y, al mismo tiempo, alteró fundamentalmente sus relaciones con el emperador, de las que dependía su actitud en la vida y, por tanto, alteró la disposición de su espíritu. Compareció ante la Dieta de Ratisbona como el caudillo militar del emperador, situado con su ejército por encima de las dignidades del Imperio y con todos los territorios alemanes sometidos a su férula; los únicos poderes que se esforzaba por exaltar eran el del emperador y el suyo propio como su caudillo: "Habías ofendido a todos los estamentos[6] del Imperio..." Se había conducido de tal modo, en nombre del emperador, que "servía al trono a costa del Imperio". En la Dieta de príncipes de Ratisbona

> Estalló el conflicto; se puso en claro, a la luz del día,
> Con qué bolsa había estado yo administrando.

Al mismo tiempo, la Dieta de Ratisbona tenía que determinar su evolución interior.

> Desde el funesto día de Ratisbona
> Se cierne sobre él un espíritu vacilante,
> Insociable, receloso y sombrío.
> Le abandonó la calma y, sin fiarse ya optimistamente,
> Del favor de su estrella ni de sus propias fuerzas,
> Volvió su espíritu a las artes tenebrosas
> Que aún no han hecho feliz a ningún hombre.

Ahora, su plan de sentarse como príncipe entre las dignidades del Imperio sólo podía realizarse en circunstancias distintas. La relación interior con el emperador había quedado destruida. Durante su estancia en Bohemia cultivó celosamente las relaciones con Suecia y Sajonia. Su hija no le encuentra cambiado y muestra ante Gordon el mismo vigor juvenil de antes; sus planes siguen siendo también los mismos, aunque acrecentados en sus proporciones. Pretende establecer dentro de su ejército un poder independiente entre los monarcas en pugna y capaz de instaurar la paz. Como potencia del Imperio, quiere defender los intereses de éste consiguiendo una paz a medida de sus deseos, lo que le permitirá sentarse entre sus próceres cubierto de méritos y de gloria: le interesa más el "gran bien de Europa" "que unas cuantas yugadas de tierra de más o menos para Austria". Por eso no acucia a los sajones y "procura

inspirar confianza al enemigo".

> Quiero que el Imperio me honre como a su protector,
> Que me tribute honores principescos, quiero ser digno
> De ocupar un sitial entre los príncipes del Imperio.

Para ello, hay que impedir que alguna potencia extranjera eche raíces en el Imperio. Y menos que nadie, Suecia. Wallenstein odia a los suecos, en el fondo, tanto como a los austriacos. Es necesario que salgan del Imperio. Pretende, pues, dar la paz al Imperio y, concretamente, imponérsela al emperador. Ambiciona erigirse en un príncipe de paz. Con esto se enlaza inseparablemente su propia meta: llegar a ser príncipe del Imperio y regente de Bohemia. Sólo como príncipe y elector puede sentirse interesado por el Imperio; y sólo este interés le hace conveniente esta actitud. Sus planes personales son inseparables de los generales. Ambiciona casar a su hija con un príncipe. Cree, de momento, que esta ambición sólo persigue el bien de ella. Su ancha humanidad y su voluntad de poder aparecen en todo momento indisolublemente unidas. Todavía cuando se dispone a pasarse a los suecos, siente profundamente la gran desgracia que con ello van a desencadenar sobre el suelo patrio.

La falla de su posición radica, precisamente, en que pretende utilizar en contra del emperador un ejército que acaudilla en su nombre. Busca para sus planes un punto de apoyo entre los suecos, pero también éstos obran guiados por sus propios intereses, lo que hace que sea quimérico querer utilizarlos en provecho de una causa ajena.

Su culpa. La política de Wallenstein, al entretejer todos los hilos que necesitaba para alcanzar sus fines, al retener Bohemia, negociar con Sajonia y Suecia, renunciar a su odio contra Baviera como el enemigo personal y orientar en este sentido sus operaciones militares, acabó despertando las sospechas del emperador, sus enemigos personales cerraron filas contra él, el emperador se consideró relevado de sus compromisos con su caudillo y fue madurando las decisiones que habrían de conducir a su destitución. Se creó así la situación que hemos descrito y con la que se inicia el drama.

El paso siguiente y necesario que da Wallenstein inmediatamente consiste en exigir que los jefes del ejército cumplan los deberes que tienen para con él. Los hombres que lo rodean, Illo, los Terzky, de acuerdo con Oxenstierna y Arnheim, pretenden que Wallenstein, aprovechando el momento favorable, lleve a cabo inmediatamente las negociaciones con aquéllos. Wallenstein está resuelto a no dejarse destituir, pero por lo demás adopta un compás de espera. No hay manera de saber si es simplemente la constelación de los astros la que lo mueve a dejar pasar este momento favorable, en el que los principales jefes del ejército, aterrados ante el plan de la separación de su caudillo, se agrupan en torno a él, o si es el sentimiento de que debe aguardar a que las cosas lleguen al extremo, antes de recurrir a la tercera y última posibilidad, antes de decidirla. Tal vez ni él

mismo sepa cuál de estos móviles es el que gobierna su conducta.

Y comienza la "muerte". Wallenstein se encierra con Seni en la constelación; aquella constelación que estaba aguardando llega por fin y con ella la hora de la acción. En este momento, recibe la noticia de que Sesin, su agente, ha caído prisionero, con lo que la corte descubrirá sus relaciones con Sajonia y Suecia. Ahora, Wallenstein sabe que "ya nada podrá restablecer la confianza".

> Seré para ellos,
> Irremisiblemente, un traidor a la patria.

Es éste el primero de los momentos trágicos que lo empujan a la tercera de sus posibilidades. Este encadenamiento trágico de circunstancias se ve reforzado por el hecho de que el mundo de Wallenstein se halla gobernado por doquier, fuera de la suya propia, por ambiciones sin escrúpulos. Y de esta cadena de actos egoístas y ambiciosos se deriva y va creciendo cada vez más, a partir de ahora, una necesidad trágica:

> Se han producido hechos aterradoramente graves
> Y una acción criminal se enlaza con la otra
> En pavorosa cadena estrechamente eslabonada.

Para Schiller, lo trágico está siempre en la gran combinación del destino, es decir, de las circunstancias externas, y el carácter, combinación que empuja al hombre hacia la catástrofe.

> El arte
> Ve al hombre en el torrente de la vida
> Y achaca a la funesta influencia de los astros
> La parte mayor de su propia culpa.

En esto reside lo humano de su concepción, a diferencia de la de Shakespeare, en quien el héroe se ve empujado siempre por la violencia interior de una pasión abstracta. De las circunstancias que Schiller califica como destino brota, en medio de una gran vitalidad humana y en virtud de los móviles dominantes en ella, una ley de necesidad:

> ¿Cómo? ¿Tendré que obrar ahora seriamente
> Por haber bromeado demasiado libremente con el pensamiento?
> ¡Ay de aquel que juega con el diablo!

Otro "momento" reside en el hecho de que aquellos a quienes cree conducir por entero lo conducen a él en vulgar miopía. Pero ni en estos momentos decisivos se deja nuestro héroe gobernar por las circunstancias:

> No estoy acostumbrado a que los hados
> Sombríos y ciegos manden sobre mí.

En el gran monólogo su reflexión examina todos los factores determinantes de la situación en que se encuentra. Escucha a Wrangel. Ve con claridad aún mayor que antes que él no puede venderse a los enemigos de su pueblo como el Borbón real. Es una mujer, la condesa Terzky, la que con sus artes de persuasión lleva claramente a su conciencia lo que hay de elemental en su carácter: la voluntad de poder y sus consecuencias:

> Antes de que el mundo me confunda
> Con esos miserables que el día crea y derriba,
> Antes que el mundo y la posteridad pronuncien mi nombre
> Con desprecio y que Friedland sea el lema
> De todo hecho infamante.

A través de ella se ve claro el duro realismo de este hombre, para quien son siempre las fuerzas las que deciden en el mundo, y se ve claro, también, el carácter de sus relaciones con Austria, condicionadas asimismo exclusivamente por los factores de necesidad y fuerza. Wallenstein cierra el trato con Wrangel:

> Suceda lo que tiene que suceder.
> El destino se sale siempre con la suya; el corazón
> Que palpita en nosotros es su ejecutor implacable.

En el coloquio con Max hace valer de nuevo ante éste su voluntad realista de poder como justificación de sus actos. Sabe que es esta voluntad la que le gobierna y que, por tanto, la situación exige llegar a una unión con los suecos.

Como su naturaleza encierra fines, pertenece a la tierra. Obra como César: "Siento en mí algo de su espíritu". Aquí está la peripecia. A partir de este momento, una vez tomada la decisión, Wallenstein se revela como una voluntad de poder heroica, mayestática, inconmovible. Pero el juego circundante de fuerzas, intrigas y pasiones se vuelve ahora, paso a paso, contra él. Es en esta situación precisamente donde se revela su grandeza. Abandonado así, tiene que llevar los restos de su ejército al campo de los suecos. "Es en la noche cuando brillan las estrellas de Friedland." "La necesidad manda." Siente dentro de sí la capacidad necesaria para poner en pie un nuevo ejército, el tercero. "Siento que soy el hombre del destino."

Tiene necesariamente que arrastrar consigo al desastre a cuantos se hallaban asociados con él. Y esto es, precisamente, lo pavorosamente trágico, que se revela ahora como un nuevo aspecto de su naturaleza: que empuja a la catástrofe, en su caída, a todos los suyos y a cuantos rodean a su adversario. Max se lo profetiza a Octavio.

> Pues esta majestad, cuando haya de caer,
> Arrastrará consigo un mundo entero a la catástrofe.

Como un astro cuando se sale de su órbita y se estrella ardiendo contra otro mundo cercano al suyo y destruye a todos los que en él viven y moran. Este

hombre ha creado un mundo y, al caer, destruye el mundo que creó. Sobre el fondo de esta peripecia se destaca, a partir de ahora, en progresión creciente, la conciencia schilleriana del sentido de la vida, que es, en última instancia, lo más alto que proclama la tragedia.

Schiller llama destino a la ingerencia de las circunstancias en la vida psíquica y que obligan a ésta, en fuerza de su índole peculiar, a proyectarse en una dirección determinada. La teoría de la filosofía trascendental se traba con la teoría del destino mantenida por los antiguos, pero no de un modo externo, pues este poeta vive de un modo profundo y auténtico la conexión de las cosas humanas. Butler:

> No es mi odio quien me convierte en su asesino.
> Es su funesto destino el que lo hace...
> En vano piensa el hombre realizar actos libres.
> Al obrar, es siempre el juguete de fuerzas ciegas
> Que convierten rápidamente su propia opción
> En obra de una pavorosa necesidad.

Por otra parte:

> Al hombre hace grande o pequeño su voluntad,
> Y por ser yo fiel a la mía, tiene que morir.

Wallenstein:

> De haber sabido lo que había de ocurrir...
> Tal vez lo hubiera pensado, tal vez no...

Los diferentes criterios a que pueden someterse las acciones: Max hace ver a su padre que se dejó llevar por una "funesta falsedad":

> La veracidad, la pura veracidad, mantenedora del mundo,
> Nos habría salvado a todos.

No es más que uno de los modos posibles de ver la cosa. Además, lo mismo que en Shakespeare, la muerte no es consecuencia de la culpa. Max y Tecla precisamente mueren jóvenes, en el pleno disfrute de una dicha pura, y no son, por tanto, dignos de lástima. Es la misma idea que hace valer Shakespeare, sólo que aquí aparece expuesta de un modo más conscientemente filosófico: la fragilidad, en este mundo, de toda idealidad y de toda belleza. Así se proclama en la canción elegiaca de Tecla. Luego, en el acto final:

> ¿Qué es la vida, si el amor no la ilumina?
> La arrojo, pues carece ya de contenido.

Y, finalmente, ¿qué es el destino? *La suerte reservada a lo bello en la tierra.* Esta frase expresa filosóficamente lo que, en un sentido realista, es la fragilidad y

la fugacidad del ideal en este mundo. Schiller fortalece la conciencia filosófica del sentido del mundo dotando a sus grandes personajes ideales con la capacidad de "decir lo que sufren", de expresar el sentido de lo que les reservan el destino y el carácter. Shakespeare exalta en los personajes el poder de la fantasía, Schiller y Goethe, a tono con su época, exaltan su humana percatación.[7]

Y aquí podemos decir algo acerca del carácter de la filosofía trascendental. Es la conciencia del hombre acerca de sí mismo y de la vida, nacida de la suprema reflexión[8] socrática, pero en una etapa más alta. Su última expresión es la filosofía de la autognosis y de la vida, en la que se respetan también los derechos de la poesía.

A esta concepción general de la vida se enlaza, además, la concepción histórica. A diferencia de Shakespeare, Schiller tiene una conciencia histórica acerca de la conexión de la vida. Esta conciencia se manifiesta en la rigurosa demostración de la necesidad que articula los eslabones de la acción a partir de sus condiciones. De las condiciones históricas se derivan los caracteres y también el destino. El drama expone todo un mundo histórico con arreglo a sus relaciones causales. De este modo, nos enseña a comprender el mundo histórico y son, en verdad, grandes y tajantes relaciones antitéticas las que se manifiestan en este mundo. Este drama no sólo es más filosófico que la Filosofía, sino que es, además, más histórico que la misma Historia.[9] Una de estas grandes relaciones legales que el drama nos revela es la siguiente: hay héroes que de por sí se convierten en destino para todo un mundo. Otra de estas relaciones se expresa en esa ironía trágica de que el hombre se figura más seguro cuando otros lanzan los dados en que se juega su suerte. Otra más es la que supone ese contraste pavoroso entre la necesidad de tomar decisiones y la ignorancia humana. Son conexiones que se manifiestan en la historia pura y simplemente porque ésta es algo completamente humano. Tal vez no haya en los obras de Ranke nada más conmovedor que aquellos pasajes en que traduce estas urdimbres en palabras que sólo suelen emplear los poetas. Y es porque Ranke era, precisamente, el heredero y continuador de nuestra época poética.

El drama de Schiller posterior al "Wallenstein"

Schiller descubrió ese nuevo gran estilo que busca en la realidad su ley como lo necesario y lo típico en que encuentra su expresión el orden moral del universo. En esto estriba su diferencia con respecto a Goethe. Éste, para encontrar lo necesario, construye tomando como punto de partida la naturaleza. Schiller, inspirándose en Kant, la busca como expresión del orden moral del mundo. Prólogo a la *Novia de Messina:* el espectador del drama animado de una intención seria "encontrará en la escena el gobierno moral del universo que echa de menos en la vida real". Pero el verdadero poeta se remonta sobre esta

separación entre el arte y la naturaleza. El verdadero arte es realismo. Erige su edificio ideal sobre los firmes y profundos cimientos de la naturaleza, "sobre la verdad misma". El problema de cómo lograr esto lo resuelve el conocimiento de la filosofía crítica. "La naturaleza misma es solamente una idea del espíritu, que no cae jamás bajo los sentidos"; "se halla recatada bajo la capa de los fenómenos, pero no se nos aparece nunca ella misma". Este espíritu del universo, que no se da jamás en la realidad, puede y debe ser captado por el arte del ideal. Trae ante nuestra imaginación esta verdadera conexión que es el espíritu del universo. Este arte es, por tanto, "más real que toda la experiencia", "más verdadero que toda realidad". Y de aquí se desprende cuál debe ser la forma de este arte. No puede utilizar ninguna parte de la realidad tal y como la encuentra. La obra del artista "debe ser ideal en todas sus partes, si pretende tener realidad como todo". Con esto no hace sino desarrollar consecuentemente lo que se encuentra ya en la forma dramática, pues el espacio teatral y el tiempo de la acción son puramente ideales; el tiempo del drama es "la secuencia constante de la acción", es decir, la sucesión de los "momentos" que nos hace conocer la conexión de la acción. El día, en el teatro, es artificial, su arquitectura simbólica, el lenguaje métrico ideal; así, pues, su acción tendrá que ser también ideal.

Todos los dramas de Schiller posteriores al *Wallenstein*, obra basada en este conocimiento, se esfuerzan en resolver este problema del gran estilo con una nueva materia por un nuevo camino adecuado a ella. No habría nada más erróneo que pensar que, después de descubrir en el *Wallenstein* el estilo del drama, Schiller se limitó a seguir monótonamente sus huellas. La eterna juventud de su genio se nos revela en que, a propósito de cada nuevo asunto, se halla en camino de una nueva forma.

El problema del orden del universo, como la idea que se plasma en la realidad, ocupa el centro de su pensamiento. Los personajes no son esquemáticos, pero sí tipos subordinados y adaptados a la acción. El tipo dominante va implícito en la acción misma. Éste es el modo como se traban en el destino el carácter, la acción y la catástrofe.

El nuevo punto de visión: las ideas históricas, no pueden representarse en abstracto, sino encarnadas en personas. También: la acción como representación de una conexión de ideas. De aquí que lo típico ofrezca carácter necesario. Pero los tipos son, según el nuevo modo de ver de Schiller, la relación interior de las personas ante las grandes objetividades de familia, posición social y estado. Las mujeres tienen su propia moral en relación con la familia (tipos de mujeres: Hedwig y Frau Stauffacher en el *Guillermo Tell*), los hombres en relación con su profesión, con las colectividades públicas y con el Estado. En esta vinculación objetiva reside el ideal schilleriano. Schiller concibe la perfección de sus personajes en relación con esto. De aquí los límites de su visión bajo una determinada filosofía.

María Estuardo. Es también un carácter histórico en el que la trabazón de los rasgos se halla condicionada por una situación histórica. Una "naturaleza de Elena", como se dice ya en las primeras escenas. Una constante y suave transición de sentimientos, como cuando cambian la palidez y el arrebol. El cambio súbito de I 3 a I 4. Pero no porque la protagonista fuese capaz de olvidar completamente, como Elena (I 4 tiene el tono de la segunda parte del *Fausto* y en III 6 se percibe también la influencia de Goethe con la figura de Elena). Pero la heroína es una reina, como Elena. Su orgullo real se manifiesta ya desde su primera salida a escena, por la sinceridad con que se expresa ante Burleigh; luego, en el diálogo con Paulet, fluye en turbulento río lo por tanto tiempo soportado... En ella se nos manifiesta ahora la auténtica combinación histórica de la mentalidad y la educación características de la corte francesa de la época. El sentimiento regio de poder hacer y dejar de hacer, la belleza de la vida en el sentimiento renacentista, una dicha fácil entrelazada con afectos patéticos e intrigas jesuiticas. Cardenal Guisa, II 3: en Reims, en la sede cardenalicia, se profesa el regicidio. Mortimer es una criatura de esta escuela. En 16, espléndida figura de cómo ha influido en él el renacimiento católico de Roma. Aparece aquí la unidad de vida y religiosidad. III 6; en una capilla secreta se absuelve a los conjurados de todos sus actos (regicidio).

En el diálogo con Isabel toda la verdad se halla de parte de ésta. Es un diálogo trazado con gran maestría artística, en el que lo femenino aparece dividido entre estas dos figuras de mujer. María, sorprendida, disimula su pensamiento, exagera. De otra parte, Isabel, en posesión de su poder inmenso, una mujer —y una mujer a la que María ha hecho sufrir tanto— que ahora no se halla, como ella, en peligro de muerte —y todo esto entrelazado con el catolicismo, con el que se ve obligada a luchar día tras día a vida o muerte— hiriendo y siendo herida envidiosamente en lo femenino: es un momento en el que su salvajismo natural no tiene más remedio que manifestarse. También aquí se *entrelazan indisolublemente*, por lo tanto, época y carácter.

La Novia de Messina. La forma artística que se propone expresar el sentido de la vida en una acción, haciendo de ésta, por tanto, el símbolo de la conexión de la vida, es desarrollada por Schiller en *La Novia de Messina* con mayor rigor y mayor pureza que en ninguna otra de sus obras. Toda la obra está concebida con vistas a producir este único efecto dramático: la conexión moral de la vida según la cual la arbitrariedad de la pasión va urdiendo poco a poco, en un violento linaje de príncipes, una red de tensión interior y dificultades externas que envuelve a todo el linaje y del que ya no hay escape posible; este encadenamiento de la grandeza de un mundo heroico, de una brusca y turbulenta arbitrariedad y de la propia destrucción: tal es el tema de esta tragedia. Se trata, por tanto, de una exaltación de la forma artística de la tragedia griega. "El temor y el espanto manifestábanse en toda su fuerza": así expresa el propio Schiller el efecto que en

su primera lectura produjo el drama. El efecto producido por su estreno en Weimar fue también el del sentimiento de un efecto trágico nacido de la conexión de la vida misma, sobre el que se proyectaba "una tensión espantosa" que hacía vibrar y ponerse en pie el teatro. El mismo Schiller (carta a Körner de 28 de marzo de 1803) tuvo al ver representada la obra, "por vez primera, la impresión de una verdadera tragedia". Goethe opinaba que esta manifestación consagraba el terreno del teatro para más altas realizaciones. Después de la representación, se oyó —cosa inaudita en aquel teatro— un viva a Schiller. Sus amigos estaban unánimemente convencidos de que esta obra superaba a todo lo hecho hasta entonces por su rigor de forma, por su eliminación de todo lo prosaico y por su simbolismo. La obra, como indican estos aspectos, señala la máxima realización de un propósito concebido por el espíritu de su autor: es el eslabón intermedio entre el drama antiguo y la nueva forma del drama musical creada por Wagner en los *Nibelungos*.

Si, como dice Schiller en el magnífico prólogo, se trataba de destacar de la materia brindada por la realidad la conexión presente en ella, una unidad ideal en todas y cada una de sus partes, cuya realidad se cifra, precisamente, en la coincidencia de la conexión encerrada en ella con el orden moral contenido en la vida misma, es indudable que la trasposición de esta comprensión de la vida a un coro era la última consecuencia de la forma artística. Con ello se daba un paso más hacia el drama musical. (Pasajes de cartas de Schiller a Goethe sobre las ventajas de la ópera.) El coro de los antiguos había nacido de los orígenes religioso-musicales de su drama; Schiller se remontó hasta estos orígenes para separar de este modo, como por medio de una muralla viva, la tragedia del mundo real. En el teatro, todo es, para él, un simple símbolo de lo real; el día es, aquí, un día artificial, la arquitectura algo simbólico, el lugar de la acción un espacio ideal y el tiempo simplemente la sucesión continua de la acción. Al introducirse el coro, este mundo puramente ideal con su libertad poética se desglosa enteramente de la realidad empírica. Otra consecuencia de esta innovación es la concentración del interés en la acción, con lo cual pasa a segundo plano la pintura de los caracteres. Pues si se trata de expresar simbólicamente un algo universal y una necesidad interior, una conexión ideal, los caracteres tienen que ser caracteres típicos, para que puedan quedar encuadrados por completo dentro de esta conexión ideal. La fuerza en cierto modo religiosa con que este nuevo drama se proponía expresar la suprema idea del idealismo de la libertad repudiaba necesariamente todo lo que fuese materia. Es curioso, sin embargo, que la misma tendencia a producir un efecto sagrado y sublime condujese a Schiller a la misma relación entre la acción y los personajes que en el drama griego.

Guillermo Tell. Ningún otro drama muestra mejor que el *Guillermo Tell* la nueva forma del drama schilleriano, tanto en su fuerza como en sus limitaciones.

Goethe se había fijado en el tema de Guillermo Tell como en un tema eminentemente épico. Un hombre sencillo y virtuoso en su ambiente idílicamente honorable se ve conducido al asesinato de un tirano; los hechos mismos aparecen convertidos ya por la leyenda en imágenes de la más impresionante fuerza plástica y el escenario del lago de Suiza y de las idílicas condiciones de vida de sus moradores presta a la acción un fondo del más alto encanto humano y de paisaje. El tema encerraba un aspecto de emoción política, que por el momento era ajeno, ciertamente, al interés de Goethe. Schiller, en cambio, debió de dejarse ganar por los rasgos eminentemente teatrales y políticamente activos que había en el tema. Su idea fundamental del progreso de nuestra generación hacia la libertad moral y política podía desarrollarse aquí, tomando como base uno de los episodios más dramáticos de la liberación política de un país. Además, este tema tenía sobre las revoluciones de la Antigüedad, de los Países Bajos y de Inglaterra la ventaja del horizonte más estrecho en que se había desarrollado, de un desarrollo ya poéticamente plasmado en escenas plásticamente trabadas y emocionantes. Y, sobre todo, hay que tener en cuenta que nos hallamos en la época de la Revolución francesa. La desmoralización de Francia y la influencia de la población de una gran ciudad como París determinaron el curso espantosamente trágico de esta revolución. El corazón de Schiller, como el de Kant, sintióse desgarrado por la dualidad de este proceso liberador y al mismo tiempo pavoroso. Así se explica que un fenómeno tan puro como el de la sublevación de los cantones contra la tiranía austriaca se ofreciese a los ojos de nuestro gran poeta de la libertad como el ejemplo de una benéfica revolución sin mácula. Éste era, en efecto, el punto de vista desde el que él enfocaba la leyenda de Guillermo Tell. Era un episodio en el que una nación de costumbres libres y puras se liberaba por medios jurídica y moralmente irreprochables. De este modo, el *Guillermo Tell* pasaba a ser, después del *Don Carlos*, el segundo drama schilleriano de la libertad.

La forma interior de este drama se halla, por tanto, más fuertemente condicionada que la de ningún otro del mismo autor por el hecho de que en él una idea histórico-político-moral, que habría sido susceptible también de una exposición abstracta, enlaza interiormente de un modo necesario y universal toda una cadena de acontecimientos históricamente legendarios. Entre esta idea y los hechos se interponen algunos pensamientos históricos secundarios que sirven de pauta: la importancia de un carácter autárquico y dado a la acción en el choque desamparado de las masas dentro de toda revolución, la importancia que tuvieron precisamente las condiciones sencillas e idílicas de vida de los tres cantones para la limpia trayectoria de esta revolución y, sobre todo, el contraste entre la voluntad de poder de los grandes Estados y los fundamentos jurídicos de la libertad contra los que chocaban. El nexo de estos pensamientos históricos, que enlaza las distintas partes del tema entre sí y con la idea fundamental, organiza los hechos históricos en una conexión espiritualmente iluminada y

animada, en la que una idea se proyecta de un modo concreto y, al mismo tiempo, una cadena de sucesos y caracteres históricos cobra una conexión histórico-ideal.

La grandeza de esta forma interior reside en la organización de la historia. Se da expresión a las fuerzas ideales que efectivamente actúan en ella; la naturaleza del destino que gobierna las vicisitudes de las naciones se deriva de la relación existente entre las fuerzas activas y el fin último, que es la realización de la libertad en la historia. Y esta forma interior del nuevo drama histórico adquiere aquí una suprema exaltación. Un *pueblo* actúa y es el verdadero héroe del drama, la idea del progreso de la historia universal hacia la libertad adquiere su expresión directa en el hecho de que este pueblo avanza hacia la libertad como héroe victorioso, mientras la contrafigura del héroe, que es el pueblo mismo, la tiranía, sucumbe. Este drama presenta en esto cierta afinidad con el *Fausto* en el gran sentido final de su terminación, bajo la forma que su autor le dio gracias a la influencia de Kant y Schiller. La enorme impresión que el drama ejerció en aquellos días sobre los sentimientos de los espectadores tenía que arrancar necesariamente de aquí.

Del tema se derivan indudables ventajas para la modelación del drama y, al mismo tiempo, extraordinarias dificultades que requerían, para ser vencidas, recursos nuevos y muy especiales dominados de mano maestra, y se desprende asimismo una tentación hacia lo popularmente emocionante e impresionante y externamente teatral, que salía al encuentro de la evolución interior de Schiller hacia efectos teatrales cada vez más fuertes. Todo artista se ve empujado a una tensión cada vez más fuerte de sus medios de impresionar; para Schiller, éstos residían en la representación externa de los "momentos" emotivos contenidos en las escenas históricas, en el entrelazamiento, peculiar a él, de lo universal humano con los hechos históricos, en el modo de destacar los "momentos" líricos y, sobre todo, los emotivos en la exposición de las ideas en forma de sentencias. Y hasta tal punto subraya estos efectos, que el *Guillermo Tell* reviste el carácter de un drama popular.

El *Guillermo Tell* fue, aparte del *Wallenstein*, el más eficaz de los dramas posteriores de Schiller. En efecto, su modo histórico de ver, su orientación política fundamental y su arte teatral dan su pleno rendimiento en estos temas. Podemos incluso afirmar que su nuevo modo de concebir la historia como una lucha entre ideas encarnadas en Estados y en hombres, como más tarde había de imponerse en Ranke, unido a su profunda visión de la conexión de las condiciones de vida con los hombres, tal como la ha desarrollado Müller en su *Historia de Suiza*, a base de los franceses, alcanza aquí una expresión tan diáfana, que esta obra sigue entusiasmando al público de hoy como exposición de estas ideas. El *Guillermo Tell* representa un hecho importante en la educación de los alemanes para el pensamiento político e histórico. La idea de una monarquía unitaria que se extiende en torno suyo y se apoya en la conciencia del

poder, idea viva en la Austria de aquel tiempo, choca con la independencia política de un pueblo de aldeanos y se estrella contra ella. Es un proceso que se ha repetido varias veces. Por ejemplo, en la lucha de los frisones. El tema tocaba de cerca a la época. Luchas semejantes con la monarquía universal de Napoleón. Pronto vendría la del Tirol... Y la historia antigua brindaba un episodio parecido a éste en la lucha de la aristocracia rural lacedemonia contra los persas.

Schiller rinde plena justicia a la idea que movía al Estado austriaco y a su dignatario en Suiza. Gessler no es, ni mucho menos, un tirano de teatro. Sabe perfectamente que la anexión de Suiza a Austria que se pretende llevar a cabo en Viena sólo puede lograrse mediante un severo régimen militar. Cualquier concesión, por pequeña que sea, aflojará las fuertes ataduras sin los que no será posible cerrar el paso al movimiento libre de la reacia población. El miedo es la única fuerza psicológica de la que puede esperarse algo. Es necesario utilizar esta combinación política. Las protestas de Harras y Rudens dan a entender, indudablemente, que tales medidas provocan un odio que conducirá según lo más probable a la insurrección. Pero desconocen que, en el fondo, no hay más camino viable que éste. Es natural que un carácter violento de este tipo no le perdone a Guillermo Tell el que lo haya visto flaquear, que quiera quitar de en medio al hombre que se ha interpuesto una vez en su camino, al libertar a uno que había delinquido contra sus gentes. De la ceguera de estos hombres existen analogías sobradas entre los tiranos del Renacimiento que, en condiciones parecidas a éstas, fundaban también el poder sobre el temor. La acentuación del efecto teatral es inevitable. Al fin y al cabo, se trata de expresar la idea del Estado basado sobre el poder y sobre el miedo por medio de representantes puros, sin la ingerencia de rasgos que puedan manchar la transparente encarnación de esta idea.

Con un arte sólo igualado en el *Wallenstein*, va desarrollando Schiller las condiciones de vida en que se basaban la insurrección de los suizos, su derecho y su victoria. Son, en primer lugar, ideas del siglo XVIII: el derecho de la naturaleza a rebelarse contra la autoridad que viola las condiciones pactadas y, cuando no haya otro medio, a recurrir también al tiranicidio: ideas que se hicieron valer también en el movimiento de Alemania contra Napoleón, por ejemplo en el congreso de Erfurt, y en los que seguramente no dejaría de influir el *Guillermo Tell,* Schiller desarrolla con gran maestría artística las relaciones de derecho público en la escena de Rütli y en el diálogo de Guillermo Tell con el muchacho, en el que se basa la reivindicación jurídica del pueblo suizo. Es, en cada uno de estos casos, el derecho a la legítima defensa que autoriza a recurrir frente a un poder superior a todos los medios, incluso a la astucia, a la sorpresa, al asesinato, para defender las condiciones jurídicas derivadas del pacto.

Pero Schiller cala mucho más hondo que la teoría del derecho natural. Este conflicto es, al mismo tiempo, el de la voluntad de poder, una voluntad de poder políticamente refinada, concentrada, basada en un orden monárquico-

aristocrático, contra un pueblo de campesinos mantenido en cohesión y regulado por la costumbre, la tradición, el sentimiento familiar, el apego a los bienes y a la tierra y una conciencia de libertad personal dentro de la propia casa y en la propia hacienda, conciencia desarrollada con base en aquella tradición. La conciencia jurídica basada en estos factores, en su peculiar dignidad, constituye para Schiller el fundamento legítimo de la insurrección y del tiranicidio. El poeta se siente penetrado del derecho incondicional de esta conciencia a imponerse por todos los medios. Por eso se esfuerza en representar plásticamente este estado de cosas. Pero a esto se añade un nuevo factor. La reivindicación jurídica de los suizos no se basa exclusivamente en un derecho escriturado o consuetudinario: la belleza de un pueblo que vive formando una unidad con la naturaleza, tal como lo había presentado Haller, un gran ejemplo vivo de la teoría de Rousseau; para Schiller como filósofo de la historia este aspecto es no menos importante que el anterior para legitimar el derecho superior del pueblo suizo a la existencia. Es otro rasgo más lleno de sabiduría. La historia, con sus férreas necesidades, cruza pisoteando todo derecho, escrito o no escrito. El historiador puede reconocer esta necesidad, pero rechaza el valor histórico de lo que acaece. Y así como, en última instancia, es el valor histórico de la existencia del pueblo griego el que determina nuestro juicio sobre el conflicto de la guerra con los persas, es también el valor humano-social-histórico de esta existencia basada en los factores naturales de la familia pura, de la conciencia de la libertad de una vida erigida sobre los fundamentos del trabajo y la posesión, el que Schiller tiene que poner de manifiesto para hacer resaltar la belleza de los hechos que se desarrollan y preparar nuestro espíritu a la muerte de un hombre a manos de Guillermo Tell. ¡Con cuánto acierto maneja el poeta aquí los tonos homéricos del relato, la amplitud épica del desarrollo, la representación de este estado de cosas a través de una gran variedad de personajes! Digamos una vez más que precisamente la exposición de estas ideas directrices exige mantener a los personajes en un plano ideal y no permitir que prevalezca nunca el interés por el detalle personal. La idea última de esta conciencia inquebrantable, candorosamente heroica, se revela en la escena de Rütli, en el diálogo de Guillermo Tell con su chico y en el de Attinghaus con su sobrino, sin ninguna idealización de la historia, es decir, sin omitir ningún rasgo por crudo que sea: el de la codicia de dinero, el de la estrechez de horizontes, el del desprecio por los grandes Estados, cuando estos rasgos vayan adheridos realmente a este punto de vista limitado.

La interposición de un conflicto sobre una base totalmente distinta, con la introducción de Juan, constituye un error indiscutible. El espectador se ha dejado llevar de sus sentimientos. Ahora se ve obligado a reflexionar para analizar la legitimidad de estos sentimientos. Siente como exagerada la dureza moral de Guillermo Tell ante otro caso de evidente legítima defensa, en que se trata de la afirmación de derechos indiscutibles. No es posible resolver por medio

de pensamientos abstractos un problema del peso de éste, en las escenas finales del drama. Con ello no se lleva la claridad sino la confusión a la mente del espectador.

Destaquemos ahora las limitaciones que entraña todo este problema, tal como Schiller se lo plantea. Todo modo de ver históricamente y de representar dramáticamente las ideas a tono con ello alumbra obras de un vigor propio, pero les traza, al mismo tiempo, ciertos límites. No existe ningún drama absoluto. Todo modo de ver y exponer dramáticamente tiene que destacar la trabazón dramática dentro del panorama infinito de la vida real, por un procedimiento de síntesis y selección. Shakespeare es limitado en su visión histórica y en sus representaciones dramáticas; también Schiller lo es, aunque de otro modo. Aquél crea personajes llenos de potencia vital que chocan unos con otros en su esfera de acción y obran respondiendo a móviles que muchas veces se contradicen en el detalle. La encarnación de ideas históricas, de su lucha en la historia y, finalmente, la tendencia a dar expresión a la idea de la libertad, tenían que trazar a Schiller necesariamente los límites propios y peculiares de él.

Fijémonos, para terminar, en esta idea de la libertad. Es completamente falso y unilateral acentuar lo conservador, la simple conservación de la independencia política, contraponiéndolo a otro tipo de Estado. Se trata, en última instancia, de la libertad en sentido moderno, de la independencia del individuo dentro de su esfera jurídica, de los derechos fundamentales del hombre, del derecho del conjunto de los ciudadanos a intervenir en la regulación de sus asuntos. No es ni la libertad interior de la persona moral ni la independencia de una corporación política frente a otras corporaciones: es la libertad política en el sentido estricto de la palabra lo que Schiller se propone reivindicar: los derechos primordiales de la escena de Rütli, los derechos del campesino frente a la nobleza en el diálogo de Attinghaus. Este punto de vista vibra como una fuerza propia a lo largo de todo el drama y es aquí realmente donde reside el carácter de auténtica visión de esta obra, lo que hace de ella una obra actual y políticamente eficaz durante mucho tiempo.

Demetrio. El organismo de Schiller estaba destrozado. La autopsia habría de revelar, dos o tres años después, que su cuerpo apenas tenía un órgano sano. Y precisamente en este momento, después de dar cima al *Wallenstein*, hallábase poseído por el sentimiento de dominar el teatro alemán, sentíase capaz de dar a su nación un teatro como no lo tenían los españoles ni los ingleses. El teatro era, para él, el medio para infundir a la nación las más altas ideas de humanidad. Tal vez no haya espectáculo más grandioso que la febril actividad creadora de Schiller durante estos años, en que sentía ya la muerte anidada en su corazón. Los proyectos se acumulan acuciosamente en él. Acude a los obras de Eurípides, de Shakespeare, de Racine; en todas ellas, aun en las de tendencias más dispares con la suya, busca y encuentra lo teatralmente eficaz. Su propia voluntad

poderosa, tanteada vigorosamente en torno suyo, se manifiesta en la aspiración de llenar con sus obras todo el teatro alemán.

En el *Wallenstein* había intentado resolver el problema trágico en su punto más profundo y más difícil, situando el conflicto trágico en las profundidades de una sola alma, lo que obliga a erigirla con una gran consecuencia sobre un fundamento humano-universal. Este mismo problema, el más difícil que un poeta dramático pueda plantearse, intentó resolverlo aún al final de su vida, con el *Demetrio*. Un carácter de gran amplitud y sensibilidad humanas. Pero hay en su estructura un punto débil que deja abierta una brecha por donde las condiciones de la vida pueden irlo corroyendo en cierto modo desde dentro. Luego, el proceso por el cual este carácter degenera en patológico; [10] es, en cierto modo, el proceso de una enfermedad, espantosas luchas interiores, en las que se manifiesta el poder de la conciencia. ¿Diremos que son los astros o es la propia voluntad el poder que desencadena el desastre? Hay en nuestras vidas una trabazón de voluntad propia y de destino, que es la que decide de nuestra suerte. ¡Cuán necio el modo de pensar de quienes adscriben a Schiller dentro del drama fatalista! Precisamente lo que constituye la misión del poeta dramático es, según él, evocar la conciencia de este terrible misterio de la vida humana.

El problema de un pretendiente que, convencido de su derecho a ceñir la corona, se conduce movido por una especie de sentimiento mayestático y que, de pronto, al darse cuenta de que no le asiste la razón, tras espantosas luchas interiores, se ve convertido en un impostor, empujado por el medio que le rodea y por sus circunstancias: es un problema análogo en sentido moral al del *Wallenstein*. Es el mismo proceso patológico que corroe interiormente un carácter y que sirve de base como problema fundamental a los tragedias de Shakespeare. El desastre externo no es, en todos estos casos, más que el resultado necesario de la creciente inadecuación del carácter con respecto a los problemas que ha de resolver. Schiller acude en ambos casos al recurso artístico natural de pintar la creciente superioridad del medio ambiente y de su duro egoísmo unilateral sobre el carácter más rico, pero corroído, del protagonista, como un factor que contribuye al proceso patológico y al desastre final. Pero la peculiaridad de Schiller como poeta dramático resalta también aquí en el hecho de infundir al carácter del héroe de su drama una amplia humanidad que se percibe por doquier, que contagia al espectador y despierta en éste un interés mucho mayor por seguir su posterior trayectoria. Si Schiller hubiese tenido la imaginación de un Shakespeare, este rasgo auténtico y grandioso le habría dado una superioridad decisiva sobre los individualidades patológicas abstractas del dramaturgo inglés.[11]

Demetrio obra poseído de una conciencia de príncipe. Las intrigas políticas en que se le pretende utilizar, quedan muy por debajo de él. “En lo más profundo del pecho, en los latidos de mi corazón, siento palpitar la sangre real.” Siente su causa con la elocuencia del hombre político innato. Aun aquellos que se sirven

de él como instrumento se sienten ganados, al mismo tiempo, por la inocente grandeza heroica de su carácter. Grandes reformas se dibujan ante su espíritu. Esto estimula en él un interés de tipo superior.

> Quiero hacer de esclavos hombres jubilosos;
> No quiero reinar sobre almas de esclavos.

Su carácter respira "en la sombra, que es madre de grandes hazañas". Al pisar tierra rusa, se remonta muy por encima del medio ambiente polaco, animado por el sentimiento que se expresa en estas palabras: "Perdóname, querida tierra, tú, mi tierra natal, sagrado poste fronterizo que ahora toco y sobre el que mi padre clavó su águila". Son todos rasgos abiertos de heroica humanidad por medio de los cuales el protagonista se identifica con el sentimiento de todo espectador.

Demetrio, al igual que Wallenstein, actúa en medio de un antagonismo histórico. Es el antagonismo entre rusos y polacos. Y obra rodeado, como el caudillo militar, por caracteres nítidamente abocetados que pertenecen exclusivamente al mundo político y se mueven por resortes predominantemente políticos. Nos referimos, sobre todo, a personajes como Marina, Marfa, Romanof y Boris. Con éste el autor quiere presentar, evidentemente, la contrafigura de Demetrio: un Bolingbroke ruso a quien un crimen exalta a la dignidad real y que, una vez en el trono, reina con dignidad verdaderamente mayestática, si se exceptúan los rasgos de recelo y crueldad, producto obligado de los orígenes de su corona. Escenas que habrían tenido una fuerza extraordinaria, en las que este usurpador decide quitarse la vida.

El *Demetrio* habría llegado a ser, indudablemente, superior al *Wallenstein* en un aspecto: es aquí donde el dominio del arte teatral en Schiller llega a su punto culminante. En estos fragmentos vemos al poeta dominar con una fuerza verdaderamente mayestática la forma, el lenguaje y la técnica creadas por él.

¡Cómo se diferencia ahora de la pompa de Shakespeare, rica en imágenes, el lenguaje de Schiller, un lenguaje que expresa con una fuerza exenta de toda retórica los "momentos" en conexión con el sentimiento de la vida, pero que es capaz de representar con la mayor precisión y nitidez toda la positividad histórica! Como había empezado a hacer ya en el *Guillermo Tell*, sitúa las grandes escenas en un escenario externo que hace que aquéllas se graben profundamente en la imaginación del espectador: la Dieta de Cracovia y los grandes discursos políticos pronunciados en ella; luego, aquel desolado paisaje invernal del lejano norte ruso; un convento solitario; la colina desde la cual se atisba en la tentadora lejanía una comarca rusa; la aldea rusa con la plaza que se abre ante la iglesia, hacia la que corren los campesinos cuando las campanas tocan a rebato.

Sin que nadie lo advirtiese, sin que ningún presentimiento en su mundo circundante lo anunciase, poco a poco, la muerte iba acercándose a él.

Hay hombres cuyas energías siempre en tensión no dejan traslucir ningún presentimiento de la muerte, ni en ellos mismos ni en torno suyo. La muerte los sorprende y los abate de pie. Así acabó sus días este hombre, a quien ni en energía ni en valerosa voluntad nadie ha llegado a superar.

[1] Corresponde al instituto de segunda enseñanza, pero con base en humanidades.

[2] También Dilthey se halla en la misma gran línea. Su teoría de las concepciones del mundo no es sino el último intento de resolver el problema de la unidad del espíritu. [E.]

[3] *Zwischen dem Erleben und der Dichtung*. *Erleben o erlebnis:* vivencia; *Erlebnis und Dichtung* es el título del libro que se ha traducido por *Vida y poesía*. [E.]

[4] Es la propia tragedia de Dilthey, sentida por él: "Veo la meta. Si me quedo a mitad de camino..." *(Vid. Introducción a las ciencias del espíritu*, p. xx.) Y véase cómo la recuerda a propósito de la tragedia de Schiller: creación del drama *histórico*. Y esa frase inacabada: "El espíritu germánico tiene que rendir en su totalidad..." *Vid.* lo que decimos sobre la unidad musical del espíritu alemán en *Asedio a Dilthey* (Jornada del Centro de Estudios Sociales del Colegio de México), al final. [E.]

[5] Repásese el estudio del *Wallenstein* en "Psicología comparada" (*Psicologia y teoría del conocimiento*, pp. 389 ss.). [E.]

[6] *Du hattest jeden Stand im Reich beleidigt*. Otras veces dice *Reichstände*, que se traduce por dignidades del Imperio. Los *Reichstände,* estamentos del Imperio, se podrían traducir acaso como estamentos de próceres, pero sin equiparación posible con lo que ha entendido por tal la terminología española, pues se trata de los príncipes electores. [E.]

[7] *Menschliche Besonnenheit*. Reflexión humana sobre sí mismo.[E.]

[8] *Besonnenheit, besinnen.* Aquí tenemos el arranque del famoso *Selbstbesinnung* diltheyano, que solemos traducir por autognosis, percatación. El "conócete a ti mismo" socrático se ahonda en la autognosis histórica del hombre. Llevan estas palabras la raíz de *Sinn,* sentido y de *sinnen*, pensar, recapacitar, como nuestras palabras *sensato* y *sensatez*, o como esa otra palabra, *cordura*, que lleva una raíz cordial. El hombre sensato es el que está en sus cabales, el que cabalmente se posee a sí mismo, se conoce, está más que capacitado, recapacitado. Y cuando Dilthey, siguiendo la línea de la filosofía trascendental, nos dice que el hombre se conoce en la historia, entendemos perfectamente el sentido de su autognosis histórica. [E.]

[9] Entre estas palabras y las que dijo antes, que de existir una verdadera Historia sería inútil el drama histórico, parece haber una contradicción. Lo que hay, efectivamente, es un problema de interpretación, el mismo que provocan sus manifestaciones dispares acerca de las relaciones entre filosofía, arte y religión. [E.]

[10] Patológico en el sentido literal de pasión, *pathos*. [E.]

[11] "Abstracta" en el sentido de considerar la pasión por sí sola, no en el de no ser algo vivo. Por eso le ha opuesto la "amplia humanidad" de Schiller. [E.]

JEAN PAUL

INTRODUCCIÓN

DENTRO DE la sociedad alemana y de su vida espiritual dábanse posibilidades completamente distintas de poesía. La personalidad más vigorosa que, al lado de las de Goethe y Schiller, realiza una posibilidad distinta de la suya, no con absoluta independencia y, sin embargo, en abierto contraste con respecto a ellos, es la de Jean Paul. Es un espectáculo notable ver cómo este espíritu extraordinario sabe asimilarse los grandes momentos de la época en que vive, pero sin acertar a reunirlos en una obra de arte permanente. Jean Paul es el poeta de la vida alemana. Con él alcanza su culminación lo conseguido por la poesía burguesa antes de él y a través de él se enlaza con el romanticismo y con la poesía alemana actual. Es el primer humorista alemán y esto le permite transfigurar la representación de la vida real. Keller, Raabe, Wildenbruch, Immermann son, en esto, continuadores suyos, sin que ninguno de ellos llegue a superarle ni a alcanzarle. Creó el estilo musical frente a la forma plásticamente rigurosa y fuertemente intelectiva de un Lessing, un Goethe y un Schiller. Inicia así la ruta por la que habrían de marchar más adelante el *Hiperión* de Hölderlin, el *Sternbald* de Tieck y el *Ofterdingen* de Novalis, abriendo el camino hacia la poesía de hoy. Libertó completamente a la fantasía del poder de la inteligencia y de la ciencia. Pero más importante que todo esto es el hecho de que este hijo del pueblo y de la pobreza descubriese por vez primera en toda la historia de la moderna poesía el corazón del hombre sencillo y la belleza, la fuerza y la hondura de la vida vulgar. Donde con mayor belleza lo capta es allí donde, como ocurre dentro de él mismo, la plenitud de alma se ve deprimida por la baja posición social y la pobreza. Pero desciende aún más, hasta llegar a la costurera, a la mujer entregada afanosamente a las faenas de su casa, al pobre maestro de escuela. En esto, su arte sólo puede parangonarse con el de Pestalozzi, en su inmortal novela *Leonardo y Gertrudis*. En otro estilo, más ligero, podemos colocar al lado de su obra las *Poesías alemanas* de Hebel, en las que el hijo de la aldea muestra la más íntima afinidad con el pueblo de su comarca natal, las altas tierras de Badén. Pestalozzi es el primero, Jean Paul el más profundo de estos autores. Con ellos, la poesía comienza a bajar, movida por una conciencia democrática, al mundo sencillo, en el que las pasiones, los destinos, los caracteres, brotan más claramente de nuestra vida elemental. El amor al pueblo es, en estos poetas, una fuerza propulsora.

A esta gran aspiración no corresponden siempre los frutos logrados.

Entre las muchas dotes que asisten a este poeta se advierte, al mismo tiempo, que le falta algo. Su estilo carece de firmeza. Nos sentimos en medio de un mar intranquilo y agitado, empujados a un lado y otro por las olas. La vacilación y el

vértigo se apoderan de nosotros. Sobreviene luego una sensación de hastío, causada por esta constante inquietud. Lichtenberg dice, refiriéndose a Jean Paul: "A veces, es casi insoportable y llegará a serlo aún más si no encuentra pronto un punto de quietud. Lo sazona todo con pimienta y le ocurrirá lo que una vez pronostiqué yo a S...: para hacerse gustoso el asado frío, tendrá que mascar con él plomo fundido o brasas de carbón. Si vuelve a comenzar desde el principio, llegará a ser grande."

Jean Paul no desmerecía de los otros dos grandes poetas por la fuerza de su imaginación ni por la profundidad de su sentimiento. Pero le faltaba hierro en la sangre para dar y llevar adelante la batalla contra la deprimente vida alemana, para forjar un ideal asequible, al alcance de la mano y vitalmente fuerte y encontrar una forma que fuese la expresión de esta energía del alma. Por eso no produjo ninguna obra capaz de entusiasmar a los siglos. Descubrió, sin embargo, un mundo de sensaciones nacidas precisamente de esta opresión, de este juego con la vida, de este rehuir la realidad.

Goethe y Schiller crearon el gran estilo. Su tema era lo humano y la humanidad, su camino el educarse ellos mismos para la plenitud humana, único medio de poder expresar un contenido permanente bajo una forma pura. De este modo, tenían necesariamente que remontarse sobre la vida alemana y crear un mundo en el que la realidad se halla habitada por lo universal humano o por idealidad histórica. Goethe y Schiller sitúan sus personajes al aire libre, en un vasto espacio. Tras ellos se halla la actitud negativa del Siglo de las Luces ante la realidad social. La realidad, el mundo material que los rodea, con su carácter limitado, no existe para ellos, que tratan precisamente de exponer tan sólo lo humanamente grande. Esto hace de ellos los creadores de un nuevo *ethos*, que reclamaba formas puras e ideales de expresión. Efectos inmensos, incalculables, arrancaron de aquí.

No hay nada grande que no tenga sus limitaciones. La posición adoptada por estos poetas determinaba en ellos una actitud fría ante las cualidades limitativas de la vida nacional alemana de aquel entonces, en las que, sin embargo, se contenía un "momento" esencial del espíritu alemán. La estructura del individuo desaparecía en un proceso encaminado a destacar solamente tipos humanos; lo que había de complejo, de excéntrico, de grotesco en las situaciones y los hombres, como convergencia de las contingencias fortuitas y de las disposiciones originales, quedaba ahogado y desvanecido en la exposición de las leyes interiores. La peculiaridad del espíritu alemán transformábase en un tipo frío de idealidad. Existen por doquier en la correspondencia de aquellos días, abundantes testimonios demostrativos de que esto no escapaba tampoco a la percepción de los espíritus descollantes de aquella época situados al margen del cerrado círculo clásico. Esta preocupación se acusaba del modo más nítido y profundo en los medios de Jacobi, Herder y Jean Paul, mantenidos en cohesión

precisamente por su profunda aversión contra los dos grandes clásicos.

Aquí es donde hay que buscar las bases de la poesía de Jean Paul, de la extraordinaria influencia que llegó a ejercer sobre el público lector de su tiempo y de su relación con la literatura alemana posterior.

La vida alemana entrañaba diversas posibilidades de evolución poética. Su estrechez económica, social y política, su filisteísmo y sus excentricidades, las vacuas formas cortesanas en que discurría trabajosamente, sin dejar el menor margen para que en ella se desplegasen grandes fuerzas: todo esto sufrió primero el embate reformador del Siglo de las Luces y fue combatido más tarde por el asalto del *Sturm und Drang*. Vino luego la exaltación a un mundo de humanidad perfecta, en el que se sublimaba, se depuraba y transfiguraba toda la realidad. Ya en esta fase se buscaron y encontraron en la misma realidad alemana, como arraigada en el espíritu alemán, temas poéticos, caracteres y situaciones poéticos. Otro camino fue el que abrazó la novela burguesa, llevada a su culminación por Hippel y Jean Paul. El adentrarse y el vivir en lo pequeño, en lo limitado de la vida constituye, según la historia alemana, un rasgo peculiar de su existencia, preñado de poesía. El ánimo encuentra un nido caliente en una realidad cuya limitación es congenial con él. Surge así la emoción idílica y la rama de la literatura que es expresión exclusiva de ella. Y como entonces este mundo limitado chocaba con la falta de límites de nuestro movimiento intelectual y estético, por un lado la realidad finita y por otro el infinito ideal, se produjo como consecuencia de ello la tendencia satírica, la corriente elegíaca y, como la forma más alta de todas, la concepción humorística de la vida. Aparecía aquí algo que faltaba en la escuela clásica: el cálido sentimiento de nuestro modesto paisaje, de las formas de existencia, limitadas pero llenas de profundidad humana, en que vivían humildemente por aquel entonces los campesinos y los burgueses, los maestros de escuela y los curas rurales, la reacción contra la opresión y la doctrina de la alta sociedad cortesana. Este rasgo domina todo el drama burgués y toda la novela burguesa de la época a que nos estamos refiriendo. Es cierto que estas corrientes tenían algo de condicionado que las hacía aparecer como inferiores a la gran poesía de Goethe y de Schiller y aptas solamente para satisfacer a las pobres medianías de las clases burguesas. Pero Hippel y Jean Paul, impulsados por una soberana concepción filosófica del mundo, se abren paso hacia nuevas formas de humorismo que les permiten exponer la realidad de este mundo y, al mismo tiempo, remontarse por encima de él. Lo enfocan desde ángulos visuales que permiten ver la realidad de este mundo dentro de su limitación. La filosofía de la conciencia que, a través de Kant y Schiller infunde a la poesía claridad acerca de su función, esclarece también el derecho y la importancia del humorismo y reconoce en él una de las formas de la concepción del mundo. Y como la conciencia del valor absoluto del espíritu encontraba precisamente a éste en un estado de limitación y de pobreza, se descubrió en la

contradicción entre el espíritu incondicionado y la finitud dentro de la que aparece, entre la infinitud del contenido y las condiciones finitas y la forma finita de pensar y de vivir de la inteligencia, la contradicción a que sirve de medio de expresión el humorismo.

I. Condiciones de vida

Desde que nace en 1763 hasta 1796, descontando los años de estudiante en Leipzig, Jean Paul no se separa de su tierra natal. Dentro de este horizonte se desarrolla toda su evolución hasta la aparición del *Hésperus*, en 1795, obra en la que su personalidad aparece ya ante nosotros consumada en lo sustancial. Las condiciones de vida de esta época fueron, pues, decisivas para él. Pasó estos años en lugares pertenecientes todos al principado de Bayreuth. Regentaba este principado desde 1735 el margrave Federico, casado con la hermana de Federico el Grande, con la famosa margravina de Bayreuth. Este príncipe gobernó sus estados hasta el año en que nació Jean Paul. Se hallaba dominado por la pasión edificadora de los príncipes de la época. De su tiempo proceden dos espléndidas construcciones cuya fama había de rebasar ampliamente las fronteras de su territorio: el Nuevo Palacio y la Ópera. Poco después, Bayreuth se fundió con Ansbach, hasta que, por último, en la época de que estamos hablando, en 1791, ambos principados fueron incorporados por cesión al reino de Prusia.

Hacia este mundo —Bayreuth y los estados vecinos— se alzaba la mirada de Jean Paul desde sus días de infancia, en una situación de pobreza que identificaba su estado de espíritu con el de tantos vecinos pobres y pequeños funcionarios. Su abuelo era maestro de escuela en Neustadt, sobre el Kulm, y su padre coadjutor y organista en Wunsiedel, donde Jean Paul vino al mundo el 21 de marzo de 1763. El padre fue ascendido luego a párroco y trasladado a la aldea de Joditz, a una milla de distancia de la corte y, finalmente, en 1776, al pueblo de Schwarzenbach, a dos horas de distancia de la corte, en dirección sur, junto al río Saale. La baronesa von Plotho ejercía el derecho de patronato sobre aquella parroquia, lo que le daba derecho a designar quién había de ocupar el puesto vacante y se alegró de poder nombrar para él a "aquel pobre cura", a quien tenía en alta estima. Son estas condiciones de vida en que se desarrolla su infancia las que inspiran a Jean Paul su "intenso amor por los hombres". "No se dejará que ningún poeta nazca y se eduque en una capital, sino, a ser posible, en una aldea o, a lo sumo, en una pequeña villa." "Los que viven en una aldea sienten cariño por la aldea entera y cuantos moran en ella, y no se da sepultura a nadie, aunque sea un recién nacido, sin que todo el mundo sepa su nombre, su enfermedad y su dolor. Esta solidaridad de corazón con cuanto tiene figura humana y que se hace extensiva incluso a los forasteros y a los mendigos, alumbra un intenso amor por los hombres e infunde a éstos la fuerza certera del corazón." Levantaba su vista para mirar desde la sima en que vivía el castillo de los condes de Schwarzenbach

y la corte de aquel pequeño estado. En vida de su padre, angustias y privaciones y la opresión que la mala salud de su padre hacía pesar sobre la casa. Luego, al morir el padre ya en 1779, comienza aquella miseria, aquella pobreza extrema que había de acompañar durante nueve largos años al genio de Jean Paul en su adolescencia y en su primera juventud. Así fue formándose en él el amor por los humildes y el descontento y la desazón para con los pequeños príncipes de su tierra natal.

Otro factor en la formación de su carácter lo constituye el círculo social en que se desenvuelve. La tradición familiar lo empuja a la teología y sus protectores y amigos pertenecen casi todos ellos al estado eclesiástico y al magisterio. La complacencia en plegarse a la vida de la gente sencilla, como eran los clérigos de aquella época, se convierte para él, a través del medio en que vive, en una segunda naturaleza.

Así va gestándose la orientación política fundamental de su vida y, enraizada en ella, la dualidad de idilio y de sátira contra las cortes, sobre la que, en última instancia, descansa también la estructura de sus novelas, entretejidas con elementos de estas dos capas sociales.

Este descontento total, esta amargura y este desprecio contra el orden de cosas existente, la imposibilidad congénita a su espíritu soñador de elevarse activamente por encima de la opresión, como hacían un Klinger o un Schiller, se asocian en él a la tendencia a huir hacia un mundo ideal. Es el mismo proceso que se opera en cada teólogo, y en cada sacerdote de esta época. Y como la teología reformada por Lessing y Herder se hallaba teñida por las ideas de la Ilustración, le marcaba el camino de los estudios filosóficos, que a partir de ahora ganan la primacía en su espíritu. Estas inclinaciones filosóficas y literarias que así fueron desarrollándose en él no tardaron en incapacitarle para obtener un curato en Leipzig.

El hombre que más influyó en él, durante su estancia en la universidad, fue Platner, el autor de los *Aforismos*, cuyo primer tomo vio la luz en 1776, y el segundo después de su entrada en la universidad, en 1782. De cualquier modo que el leibnizianismo de Platner hubiese podido influir en la concepción cósmica de Jean Paul, y cualquiera que fuese la influencia ejercida sobre el poeta por las teorías psico-físicas, es indudable que la propensión de Jean Paul a subrayar en sus obras lo fisiológico y lo patológico y a meditar en torno a esto se deben a Platner, que empezó siendo profesor de Medicina y Fisiología.

En el aspecto religioso, su punto de vista se hallaba determinado por ideas de la Ilustración. También en este terreno adopta una actitud polémica frente al orden establecido. La estructura física de la tierra condiciona la religión que en ella brota; por eso todas las religiones son buenas en el sitio en que la Providencia las ha hecho surgir. En ésta y en todas sus tesis teológicas fundamentales, se advierte en Jean Paul la influencia de Lessing.

Estos rudimentos de su formación informan los rasgos decisivos que

caracterizan la concepción del mundo en Jean Paul. La filosofía y la teología de la Ilustración determinan en él la firmeza inquebrantable con que se aferra a las ideas de Dios, de la libertad y de la inmortalidad. Al mismo tiempo, esta fe se encuadra desde el primer momento dentro de una concepción cósmica del mundo. La dignidad del hombre y, a la par, sin embargo, el puesto que ocupa en un rincón de este universo y, como consecuencia de ello, los límites que se alzan ante su conocimiento y su voluntad, el sentimiento de corruptibilidad del hombre, unido al de un valor por antonomasia: aquí es donde hay que buscar la raíz de las contradicciones que anidan en su estructura espiritual y también la de ese rasgo peculiar de pasividad, enraizado en la posición que el hombre ocupa en un rincón oscuro del universo.

II. Estructura espiritual

Los ascendientes familiares de Jean Paul se caracterizan por su talento musical. También el abuelo tenía que atender, como maestro, tareas musicales. En el padre, el talento musical era muy acusado: era un compositor eclesiástico bastante apreciado y colaboró en la orquesta formada por el príncipe. Jean Paul se ocupó también personalmente de este arte. Innumerables pasajes de sus obras nos hablan de su amor por la música. Es el poeta musical de esta época.

1

Desarrollemos los rasgos de este aspecto musical, en cuanto a su forma. Partamos de un ejemplo. El escenario de algunas de las escenas del *Titán* es la Isolabella del Lago Mayor. Las serenas y nobles líneas de las montañas, la diáfana ordenación del paisaje, dan a este lago un carácter propio y distintivo, a diferencia de los demás lagos de los Alpes. El aire, el agua, la vegetación contribuyen a formar esta imagen. Jean Paul no contempló jamás estos parajes, como tampoco contempló Schiller los escenarios del *Guillermo Tell*, situados junto al Lago de los Cuatro Cantones. Pero ¡qué diferencia entre los dos! Schiller construye su acción sobre la idea más precisa del sitio en que se hallan los diversos lugares en que la acción discurre. Los escenarios de Jean Paul, por el contrario, carecen de toda ordenada visibilidad y la acción no guarda la menor relación con ellos. El poeta expresa tan sólo la tónica musical de los sentimientos que sugieren en estas regiones la plenitud de la naturaleza, el encanto de la luz y la vegetación meridional. Nos transporta íntegramente al estado de espíritu que la presencia de este paisaje evoca en nosotros sin que nos formemos la menor idea acerca de la estructura de la tierra ni acerca de las formas armónicas y ponderadas de esta vegetación. O para decirlo en términos más generales: su estilo musical no quiere dejar traslucir nunca, en primer lugar, ni

preferentemente, los objetos, sino que pinta los sentimientos que provocan en nosotros. Expone la subjetividad de quien los revive y se deja emocionar por ellos, con lo que se esfuman las líneas claras y diáfanas de los objetos mismos. Las palabras dirigidas a sus héroes, las exclamaciones, las preguntas forman ese movimiento tembloroso del alma que producen los grandes caracteres, los destinos conmovedores. Musical es también en su estilo el empleo constante de combinaciones armónicas nacidas de las impresiones de la vista, del oído, del recuerdo, los contornos borrosos y temblorosos de lo concreto dentro de la impresión de conjunto así evocada. Podríamos incluso decir que Jean Paul compone sus novelas como el músico sus sinfonías: en ellas alternan el *adagio* y el *scherzo* y las escenas parecen ordenarse y combinarse para dejar en el lector una impresión directamente musical. Ningún otro poeta alemán moderno coetáneo ni anterior a él empleó esta forma musical de composición. Y es de él de quien han aprendido en esto los románticos.

2

Estos recursos de su forma poética hacen pasar completamente a segundo plano el poder de la inteligencia. También este rasgo tiene su raíz en la estructura del espíritu que estamos analizando. En la vida de este genial hombre imaginativo quedan totalmente relegadas a segundo término la inteligencia que comprende y explica con arreglo a las relaciones causales, la voluntad racional que ordena los fines claros dentro de un sistema de medios enlazados en conexión causal y, por tanto, la energía intelectiva que modela la vida y plasma el carácter, es decir, las fuerzas por medio de las cuales domeñaba Goethe lo que en él había de demoniaco y a las que Schiller recurría para organizar y regular su vida. En él, todo el pensamiento se halla dominado por la ilimitada actividad de la comparación. En esta cabeza se almacenan una infinidad de detalles, y posibilidades ilimitadas de comparar unas cosas con otras, cualesquiera que ellas sean. Tras esto alienta la conciencia metafísica de la afinidad de todas las cosas. De la comparación de las cosas más remotas entre sí brotan sus juegos de fantasía, su ingenio, lo grotesco de su modo de exponer. Ya siendo estudiante en Leipzig escribía en sus cuadernos: “Una visión profunda de la naturaleza nos lleva a comprender que en torno y a través de todas las cosas del mundo se tiende un lazo secreto y que las analogías que el ingenio descubre en las cosas existen realmente y aparecen cuando se aguza la mirada como verdaderas relaciones de igualdad”. Luego, exalta por medio de la comparación lo que hay de sentimental en las impresiones objetivas. Y por este camino llega hasta el mal gusto, al pretender exaltar la impresión que produce la naturaleza por medio de la comparación con los productos del arte. Es éste uno de los rasgos característicos del arte del *rococó*, que se revela también en su tendencia a lo grotesco. El Eremitage de Bayreuth, con sus decoraciones naturales, puede ser considerado,

en no pocos respectos, como prototipo de esto.

Dejarse llevar en su cuartucho, oyendo zumbar la rueda de hilar de su madre, por las imágenes alegres y emotivas de su imaginación, riendo a través de las lágrimas, sin acertar casi a seguir con la pluma el juego de su capacidad imaginativa: éste fue su afán durante muchos años. Puso todas las condiciones de su vida al servicio de ese afán acuciante de almacenar, de urdir en la imaginación, de escribir. Jamás hubo un hombre para quien la actividad de escritor constituyese la finalidad única de su existencia tan exclusivamente como para éste. Sus primeras obras nacieron entre la miseria más espantosa, pero sin que su pluma fuese movida por ningún cálculo en cuanto a su posible éxito como escritor. Luego, con desamparo verdaderamente conmovedor, lucha por conseguir un poco de dinero por sus escritos. Durante toda esta época, no se le pasa por las mientes organizar su vida de modo que el mundo le deje aunque sólo sea un pequeño margen de libertad. Su modesta ambición se contenta con los amigos, las pequeñas aventuras amorosas, los alegres paseos por las montañas y los valles que alegran su existencia de escritor. No busca el favor de los grandes, a quienes trata con dureza en su vena satírica. En su vida reina el desorden alumbrado por su soñadora existencia imaginativa, en medio de la moralidad pedantescamente circunscrita del medio en que se desenvuelve. Esta aversión interior por todo lo que sea burgués y por el encadenamiento de fines que va implícito en ello llega tan allá en este poeta, que a su juicio “un hombre de talento y un burgués de talento tienen que odiarse el uno al otro”. Y atribuye al héroe del *Hésperus* la idea de que es ridículo sentirse serio en este mundo.

Y del mismo tipo son sus estudios, desde el primer momento. Paralelamente con los cursos en el Instituto y en la Universidad discurren sus escarceos autodidácticos. No hay ningún círculo de problemas que recorra de un modo sereno, preciso y normal, sacando de él un conocimiento para sí mismo o para el mundo; sólo le interesa descubrir en él rarezas, comparaciones, cosas curiosas, ocurrencias geniales que vengan a enriquecer sus cuadernos de apuntes. De este modo, su vida no adquiere contornos ni sus estudios le inculcan ideas firmes sobre la trabazón de la realidad circundante. Y, sin embargo, su genio es tan vasto y tan poderoso, que vuelve de estas cacerías enriquecido con los puntos de vista más geniales. Allí donde penetra su pensamiento, revela una agudeza que en nada desmerece de la de un Schiller.

Hay también en esto algo que se adelanta proféticamente a su época. Jean Paul es el primer escritor que se entrega de lleno a la profesión literaria. Abraza esta carrera siendo estudiante y se consagra a ella, salvo breves intervalos en que actúa de preceptor, un día tras otro, durante la vida entera. Escribe sin cesar y dondequiera: notas, extractos, apuntes. Registra, para no perderlos, todos y cada uno de los pensamientos que se le ocurren y se recrea en la abigarrada riqueza de este tesoro espiritual. Cuando mantiene una relación amorosa, hay siempre en él algo que atisba para llevar lo que ve a sus novelas. Explota sus amistades para su

labor literaria. No lee para formarse ni para elevar los objetos al plano del conocimiento: no tiene tiempo para un proceso tan largo y fatigoso; jamás lo abandona la idea de utilizar como escritor lo que ha leído. ¡Qué contraste con Schiller, que en medio de su carrera literaria y acuciado por la penuria de la vida, sacrificaba años enteros al afán de formarse para poder rendir lo más que a él fuese asequible, sin inquietarse en lo más mínimo por la preocupación de la utilidad literaria de sus estudios! Si desde Jean Paul volvemos la mirada a los dos primeros representantes de nuestra poesía, se comprende mejor aún el sentido de la poderosa voluntad que alentaba en ellos y que aspiraba a llegar por la madurez personal a la perfección del escritor.

Se crea así el círculo vicioso que es la vida de este hombre. El escribir es, para él, tan necesario como el respirar: la gozosa afirmación de su vida. Pero sólo porque se entrega por entero a la tarea de escribir. Es el modo en que se manifiesta esta estructura espiritual tan extraña y tan fantástica, el único camino libre que ante él se abre. De este modo, el escritor va devorando al hombre. La vida para él no cobra forma. Le falta la voluntad racional, que infunde al carácter unidad, claridad de destino, fuerza para gobernar. Esta voluntad anularía el estado de vida que es el único en que él se siente fecundo y feliz. Y, faltándole esta voluntad, no acierta a imprimir tampoco a sus obras formas claras y maduras. "Cuando trato —nos confiesa— de dar a mi espíritu y a mi cuerpo un descanso de tres días, ya al segundo noto que se apodera de mí un irresistible calor de incubadora que me arrastra de nuevo sobre mi nido lleno de huevos o de yeso. Y el pobre Jean Paul seguirá viviendo así, hasta que su pecho febril y atormentado se enfríe bajo el puñado final de tierra."

Una actividad imaginativa incesante como era ésta tenía por fuerza que clamar por estimulantes. Él mismo nos confiesa haber recurrido a ellos. Y habría sido sorprendente que el empleo de estos estimulantes no se acusase en el exceso de ardor de su fantasía creadora. Una actividad como ésta no podía por menos de agotar prematuramente al escritor. Tenía 42 años cuando acabó de escribir las *Locuras juveniles*, y a partir de entonces se manifiesta visiblemente la decadencia de sus escritos. ¡Qué contraste también en esto con respecto a Goethe, con su dominio para dejar descansar de vez en cuando, durante largas pausas, su capacidad imaginativa!

Es evidente que un escritor como éste no podía evolucionar. Podemos observar en él una curva ascendente de virtuosidad en la exposición, hasta llegar a las *Locuras juveniles*, considerada como su obra más perfecta. De vez en cuando, algún intento de remontarse a una concepción armónica del mundo, pero sin que estos intentos lleguen a traducirse nunca en una forma duradera.

III. Su concepción del mundo y expresión de ésta en el contenido de su poesía

Las condiciones sociales y científicas de vida y la estructura de su espíritu, al

combinarse, hacen surgir el ideal de vida y la concepción del mundo de Jean Paul.

1

Jean Paul comienza su carrera de escritor en medio de una variedad de manifestaciones literarias y la lucha por adquirir una concepción del mundo y un ideal de vida se manifiesta en él con la misma fuerza que el afán por darles una representación poética. En la Universidad intenta abrirse camino por entre el fanatismo del dogma eclesiástico y el ateísmo, que le parece un monstruo hijo de la noche. Cuando se planteó este problema por vez primera, la filosofía se hallaba aún fuera del movimiento crítico (1781) y su esfuerzo filosófico se consumó debatiéndose con éste. Pero los móviles de su pensamiento no deben buscarse en él, sino en sus intuiciones sobre Dios y el mundo.

En un estudio de la época de Leipzig, titulado *Algo sobre los hombres*, Jean Paul postula una ciencia del hombre o el conocimiento de sí mismo. Reconoce la dificultad de esta ciencia. "El hombre es una asociación de contradicciones; es necio y sabio, ridículo y venerable, santo e impío." En su concepción del hombre no prevalece el punto de vista puramente realista ni el puramente idealista. Situándose en éste, se ven la magnificencia y la grandeza de la naturaleza humana, aquél ve en el egoísmo el móvil último y más fuerte del hombre. "Las necesidades son las plumas que adornan el vestido del sabio." En 1783-1789 escribió Jean Paul la *Selección de los papeles del diablo*. En una disquisición sobre la virtud, nos encontramos con Kant. "Éste, que por fin se abrió paso y lo abrió a toda la posteridad al primer principio de la moral, aparece como un ángel adoctrinador ante sus contemporáneos, a los que la filosofía francesa, el deprimente refinamiento y la moda predican con aliento envenenado." La virtud lleva en sí misma su certeza. Sólo quien albergue dentro de sí sus rudimentos puede saber lo que son la grandeza de alma, el espíritu elevado, el desprecio por lo terrenal. Puede refutarse a quienes explican la virtud por la tendencia a la dicha e incluso al egoísmo, con objeto de dejar el camino despejado para vivirla. Burlas acerca de los sistemas filosóficos. "Un buen sistema filosófico no es otra cosa que un nicho en que un hombre se coloca a sí mismo como estatua para que otros muchos le admiren y le adoren." La duplicidad de la vida humana, en la que descansa constantemente la concepción dualista del mundo de Jean Paul, se manifiesta ya en la *Selección de los papeles del diablo:* "El hombre tiene que desempeñar en la vida el difícil papel de elevar su espíritu al mismo tiempo que alimenta sus necesidades, lo mismo que la gamuza, que trepa ladera arriba sin dejar de pastar, o el de iniciar a la vida terrena en lo que ha de venir, como la luna, que al mismo tiempo que gira en torno a esta tierra cenagosa, da vueltas alrededor del sol."

Pero, como factores de un estado de espíritu desgarrado, actuaban más a

fondo la posición ante el mundo, adoptada por gentes como Voltaire, Swift y Hippel, el escepticismo y la misantropía, frutos de la nueva actitud crítica del espíritu en una serie de grandes cabezas. En las obras de estos autores vivía Jean Paul, supliendo con ellas su experiencia propia de la vida. Esta época escéptica, de miseria personal, de un sentimiento terrible de la ilegitimidad del antagonismo entre el lujo de la corte de Bayreuth y el hambre experimentada en la casucha en que habita la viuda de un cura pobre junto a las murallas de la ciudad, es también, naturalmente, la época de sus sátiras. Sin embargo, por entre sus burlas forzadas sobre el papel, el gris sobre gris de su ironía, en la que, valiéndose de la figura retórica de la inversión irónica, se ensalza el mal y se toma a chacota el bien, asoman de vez en cuando los destellos temblorosos de su genio.

En los primeros años de su residencia en Bayreuth escribe a Oerthel, entusiasmado, acerca de Kant. Le dice que el corazón del filósofo tiene poco que envidiar a su cabeza. Sabe valorar precisamente el hecho de que se eleve por sobre el escepticismo de Hume. Cabalmente por aquel entonces, o tal vez un poco más tarde, recomienda al pastor Vogel la lectura de la *Metafísica de las costumbres* y de la *Crítica de la razón práctica*, de Kant. Le dice que Kant es un sistema solar que derrama sobre todo su luz. La filosofía kantiana llenaba también de entusiasmo a su amigo Hermann. En los apéndices a la *Selección de los papeles del diablo* figura sobre todo un *Ensayo sobre la virtud* influido enteramente por el espíritu de Kant. La virtud, la verdad y la belleza son, para él, como para Kant, algo incondicionado e inmanente al alma. Por tanto, lo que hay de incondicionado en el mundo de los sentidos es también inmanente y la garantía de un orden ideal situado por encima de ellos.

Hasta aquí, Jean Paul avanza sostenido por el espíritu de la Ilustración. En sus años de escuela se había adentrado en la metafísica teológica, que opera con sustancias. El leibnizianismo de Platner le tocaba muy de cerca. Su espíritu infinitamente asimilativo y universal acogía los diversos sistemas, pero fueron, sobre todo, los autores de la Ilustración contagiados por los franceses: Bayle, Voltaire, Swift, los que lo condujeron al escepticismo. A Kant le debió más tarde la liberación de su naturaleza positiva, basada en lo que había de elevado en el hombre. Pero también en él cumplió su obra la Ilustración, y de un modo duradero. Jean Paul es, y jamás deja de ser, un hijo de ella. Repudia por entero la vigencia de ninguna religiosidad positiva concreta, de sus relatos y de sus dogmas. Su religiosidad es perfectamente universal. Y con la misma firmeza se apoyan sus pies en la validez de las ideas de la Revolución francesa. Todo lo que hay en su espíritu de viril, de sano, de alemán, de vigoroso, se afirma en él en estos años de juventud.

En la Ilustración y en sus relaciones con la teología cristiana basábanse primordialmente los rasgos más definidos de su concepción del mundo. Ésta discurre, como la de los racionalistas alemanes y Kant, en la conexión de los

conceptos de lo superior en la naturaleza humana, su conexión con una divinidad personal, la validez de las tres ideas metafísicas, de la creación. Pero desde que, a partir de la aparición de las tres *Críticas* de Kant, el gran movimiento filosófico alemán se desdobla en direcciones totalmente distintas y el viraje llevado a cabo por Kant adopta combinaciones completamente diferentes, el fuerte interés filosófico de Jean Paul vióse condicionado por muy diversos factores y se produjo en él una actitud extraordinariamente complicada ante la filosofía de la época.

Permaneció de acuerdo con Kant en el gran viraje que éste había dado a la filosofía. Las ideas de libertad, de inmortalidad y de divinidad no pueden derivarse por conclusiones de razón; su seguridad para el pensamiento descansa más bien sobre la relación con la experiencia interior, la cual revela, en nosotros, ciertamente, un algo incondicional independiente de las condicionalidades de la naturaleza. Pero, a partir de aquí, se separaba del idealismo de Kant y de Fichte y negaba la posibilidad de expresar conceptualmente este algo absoluto que hay dentro de nosotros. La estructura formal de esto, sobre la que se había replegado Kant, socavaba e incluso anulaba, a su modo de ver, la riqueza de la personalidad. Coincidía en esto con los dos principales adversarios de la filosofía de Kant y Fichte, con Jacobi y Herder. Más tarde, vinieron Schelling y Hegel, quienes a través de Fichte se orientaron hacia el panteísmo y construyeron los fundamentos de la filosofía mediante conceptos formales. Jean Paul tenía que sentirse más lejos aún de estos pensadores que del gran Kant, en cuyo culto perseveraba, a pesar de todo.

Jean Paul formaba un triunvirato con Herder y Jacobi en toda su actitud ante la *época*. Se sentían como aliados y Jean Paul asistía sobre todo en Jacobi al redescubrimiento de toda su posición filosófica. Pero esta posición había brotado de su propia vida, se había presentado tan pronto como él había elevado esta vida a conciencia y ofrece rasgos propios y peculiares. Veamos ahora cuáles eran.

2

Tomemos como punto de partida lo que hemos dicho acerca de su estructura espiritual y de sus condiciones de vida. Jean Paul es un simple escritor, y un escritor, además, que trabaja siempre con la imaginación y gobernado por las formas de ésta. Vacía la vida por falta de conexión en ella; a fuerza de exaltar la vida imaginativa, que espolea por medio de estimulantes, la priva de nervio y de fuerza. Las delicias de la fantasía alternan con la miseria de una existencia vivida sin una conciencia clara de sus fines, informe, por decirlo así. En él y en los románticos llega a su punto culminante el gran peligro de las naturalezas imaginativas, que es olvidar la conformación de la vida.

A través de esto, adquiere un poder espiritual propio el reconocimiento de un orden suprasensible por la Ilustración y por Kant. Esta fuerza se apoya en

factores objetivos, que se dan en la época. Uno es la miseria política, otro la situación del mundo espiritual. Es la fase de la religiosidad nórdico-protestante, en que la ciencia disuelve el contenido autoritario y concreto de la fe cristiana y en que el anhelo, la apetencia vacía de contenido de un algo incondicionado situado por encima de la relatividad de los fenómenos y dotado de una fuerza eficaz de fe, es más fuerte que la posibilidad científica de fundamentar este algo incondicionado. Lo absoluto-racional de Kant no correspondía a la vitalidad subjetiva de Jacobi, de Herder y de Jean Paul, y así, aparece ante nosotros un nuevo mundo espiritual. Sin embargo, entre los tres, Jean Paul se caracteriza por un sentimiento infinito de la caducidad de la vida carente de todo punto de apoyo en una voluntad objetiva, del vacío que se deriva del cambio. El filo acerado del presente no es nada para él, comparado con el recuerdo y la esperanza. La infancia y el más allá llenan su espíritu.

Surge así, determinada por la época y la estructura, la renovación enérgica, viva, de un gran sentimiento mantenido a través de todos los tiempos: la vida, tal como es, sería insoportable sin Dios y la inmortalidad. En toda vida aparecen, cuando el esfuerzo es fallido, corrientes que no son pesimistas o que imponen por este camino el optimismo. El fuerte pensamiento científico se encarga de hacerlas retroceder. En Jean Paul, estas corrientes adquirieron un poder ilimitado. La explicación de ello está en que nuestro escritor se siente muy necesitado de dicha.

3

En 1795, en el prólogo al *Quintus Fixlein*, Jean Paul se manifiesta acerca de la intención y la trabazón de su obra literaria. En ningún pasaje de sus obras puede percibirse con mayor claridad la profunda relación de este autor con el temple del espíritu alemán de su época. Aquí es donde tiene su raíz la maldición que lanza a "todo el mundo exterior, con sus cuevas de lobos, sus osarios y sus varas". Debido acaso a la circunstancia angosta de la vida alemana en que vive, y tal vez también a una propensión natural, ese terror vago ante el mundo, que según él tiene todo hombre, se desarrolla en él con una fuerza especial. Así, "sólo podía descubrir tres caminos por los que el hombre puede llegar a ser más feliz (no feliz)". "El primero es remontarse tan alto sobre el nublado de la vida que uno pueda ver a todo el mundo exterior bajo sus pies como un jardincito infantil muy chiquito. El segundo, dejarse caer en este jardín y acomodarse tan a gusto en uno de sus surcos; que cuando uno asome la cabeza por encima de su nido de alondra no vea ya cuevas de lobo, osarios ni varas, sino solamente espigas, cada una de las cuales se le antojará al pájaro del nido árbol, paraguas y quitasol. Finalmente, el tercero —el que yo tengo por el más difícil y más sabio— consiste en alternar entre los otros dos."

Es el poeta quien señala estos tres caminos que conducen a la dicha. De un

modo profundo, pero también unilateral en el sentido de que domina un ideal despreciador del mundo, señala el primer camino como el que siguen el héroe, el genio y el reformador. El idealismo subjetivo, tal como encuentra en Fichte su más acusada expresión, se convierte aquí, volviéndose de espaldas a la ley de la realidad, en principio de la arbitrariedad, el heroísmo y el genio se acercan así mucho a la idea fija. "El héroe, el reformador, Bruto, Howard, el republicano a quien conmueven las tormentas civiles, el genio a quien conmueven las tormentas artísticas, en una palabra, todo hombre movido por una gran decisión o simplemente dotado de una pasión perenne: todos ellos se construyen un mundo interior abroquelado contra el frío y el fuego del mundo exterior, como el loco en el peor de los sentidos: toda idea fija que domina, periódicamente al menos, a todo genio y a todo hombre entusiasta, separa al hombre y lo eleva muy por encima del mantel y el lecho de la tierra; este hombre duerme volando, como el ave del paraíso, y en sus alas extendidas olvida, dormitando ciego en las alturas, los terremotos y los incendios de la vida de allá abajo en el largo y bello sueño de su madre patria ideal... ¡Ay! ¡A cuán pocos es dado gozar este sueño!" La representación más perfecta de uno de estos felices idealistas que vuelan "muy alto, por encima de los cubiles de los perros, de los setos de espino y las murallas endiabladas de la tierra" y a quien ni "los vampiros" arrancan más que por poco tiempo de su sueño ideal, son Albano y Walt, los héroes de sus dos grandes novelas. Hay, en cambio, otros seres ideales como su Liana y su Schoppe, y también el caballero Gaspard, que sucumben en la lucha con la realidad.

El otro camino hacia la dicha es el que siguen los héroes de sus idilios. Esta huída del mundo para guarecerse en un pequeño nido es, en realidad, la dicha peculiar de la clase media alemana y de la pobreza alemana de esta época. Jamás antes de él había sabido pintarse así su dicha, pero Jean Paul dejaba traslucir, al mismo tiempo, su amarga burla en el pasaje siguiente. "Pero esta ascensión a los cielos sólo está al alcance de la parte alada de la humanidad, que es la más pequeña. ¿De qué sirve este recurso a los pobres oficinistas, cuya alma no suele tener siquiera el cuerpo cubierto de plumas, y no digamos alas, o a esos seres atados con su mejor plumaje por el vientre, las espaldas y las orejas, encerrados y quietos en la pecera del Estado y que no pueden nadar, porque es la pecera, atada a la orilla por una larga cadena, o sea el Estado, la que se encarga de nadar en nombre de los peces? ¿Qué camino puedo enseñar yo que lleve la felicidad *aquí* al ejército permanente y escribiente de los agobiados lasquenetes del Estado, escribas y oficinistas de todos los departamentos? Solamente el segundo de los míos, que consiste en lo siguiente: coger un microscopio armado e imaginarse, mirando por él, que la gota de vino de Borgoña es, en realidad, un Mar Rojo, el polvo de una mariposa plumaje de pavo real, el moho un campo florido y la arena un montón de joyas." El idilio de una dicha de este tipo es el que pinta Jean Paul en su *Maestrillo Wuz* y este idilio es también el tema de su *Quintus Fixlein*. "El

propósito que me ha animado a enviar la vida de Fixlein a la editorial de Lübek es precisamente el de descubrir ante el mundo entero, con el ejemplo de esta vida —razón por la cual habré de utilizarla poco en las presentes líneas—, que los pequeños goces de nuestros sentidos deben ser tenidos en más alta estima que los grandes, poner la bata de dormir por encima de la levita, preferir los resúmenes a las obras completas, los centavos a las monedas de oro, en una palabra, que no son los grandes, sino los pequeños golpes de fortuna los que hacen felices a los hombres. Si consigo lo que me propongo, educaré para la posteridad, por medio de mi libro, a hombres que sabrán sacar partido de todo para su dicha: del calor de sus cuartos y del de sus gorros de dormir, de la blandura de la almohada, de las tres fiestas sagradas, de los relatos edificantes de sus mujeres, antes de acostarse, de los días en que se hace la matanza, en que se llenan los tarros de conservas, en que se ponen a curar los embutidos. El sermón más necesario que puede predicarse a las gentes de nuestro siglo es el de quedarse en casa." Esta dicha del idilio se preconiza también en otras palabras mayores de Jean Paul. Es precisamente por el contraste como infunde mayor fuerza a la inquietud de la vida pasional. Y también en estos casos puede la inquietud circundante del mundo o la pasión reconcentrada del alma de estos héroes idílicos anegar y destruir toda esta pequeña dicha.

¿Y el *tercer* camino? En el mismo idilio que sigue vuelve a pintarnos Jean Paul la base del estado de espíritu en que se funda: "Los pequeños goces sacian el hambre como el pan casero, sin producirnos nunca asco. Hay que saber tomarle el gusto a la vida *burguesa* y a sus micrologías. ¡Que cada minuto, hombre, sea para ti toda una vida! ¡Desprecia el miedo y el deseo, el porvenir y el pasado! ¡Disfruta tu ser más que tu modo de ser y que el objeto predilecto de tu conciencia misma! No hagas nunca de tu presente un medio para el porvenir, pues éste no es otra cosa que un presente venidero y todo presente desdeñado fue en otro tiempo un anhelado porvenir. Desprecia la vida para disfrutarla, recorre los recovecos todos de tu vida, todos los rincones y escondrijos de tu cuarto y acomódate, bien acurrucado, en la última, en la más tibia de las vueltas de tu casa de caracol."

A temperamentos como el de Jean Paul les estaba vedado el camino real del hombre que abraza y lleva adelante la lucha contra las resistencias del mundo embotado y, al comprender precisamente, de un modo objetivo, la realidad del mundo, realiza dentro de él ideas que impulsan su progreso. La vida de Federico el Grande coincidió todavía con los años de la primera juventud de nuestro escritor, quien fue, además, espectador de la breve pero poderosa carrera de un Schiller. La vida de estos dos hombres no fue una vida de dicha, tal como él concebía ésta: su temperamento lastimero y esquivo no podía soportar siquiera la imagen de semejante vida. Su ideal seguía siendo uno solo: el alternar entre aquellos dos caminos de dicha de que nos ha hablado, el de la compensación o el equilibrio, que se contiene en este cambio. Sus caracteres ideales "carecen con

frecuencia del margen de acción de la fuerza": "es sólo la parte más pequeña de la vida la que da a un alma afanosa revoluciones, Dietas de Worms y guerras con Jerjes, y para el conjunto es mejor que sea así". El segundo camino no es bueno para el hombre que no se contenta con empuñar, aquí en la tierra, el cuchillo de cortar la fruta, sino que quiere empuñar también la esteva del arado. "En ambos caminos, tiene que alternar el hombre." Nada más característico de su modo de ser alemán que el modo como concibe este cambio. Su héroe deberá "desviarse del camino de la dicha genial para seguir el de la dicha doméstica".

IV. Estilo y forma interior de su poesía

Todas las novelas de Jean Paul versan sobre el mismo tema: son historias de la formación del hombre. Son todas ellas, como tales, continuación del *Wilhelm Meister* de Goethe, lo mismo que las mejores novelas de nuestros poetas románticos. Esto demuestra que la novela alemana, al llegar a su apogeo, tiene como base común la autobiografía, la profundización psicológica y la historia de la vida anímica. Es decir, se demuestra que todas estas novelas guardan en el fondo relación con la filosofía del hombre.

Es, pues, lógico que en estas novelas se refleje la diversidad de la filosofía en que se basan. Sobre todo las de Jean Paul, que se sentía un poeta filosófico. Sus cuatro grandes novelas tratan el mismo tema de una historia evolutiva, en un orden de sucesión que expone el proceso de maduración de su experiencia de la vida y de su filosofía. En cada una de ellas aborda una solución nueva del mismo problema.

La logia invisible apareció en 1793, pero sus orígenes se remontan hasta la primavera de 1791. Hacía mucho tiempo que su amigo Vogel venía aconsejándole que escribiese una novela filosófico-pedagógica. Las sugestiones de su etapa de enseñanza en Schwarzenbach lo movieron por fin a poner en práctica esta idea. Había puesto ya a prueba en el *Wuz* su talento para el relato. En cosa de un año puso fin al primer borrador de la obra. Por aquel entonces, la calificó de biografía romántica. Esto expresa con bastante exactitud el otro aspecto de su plan, que era el de trazar el desarrollo de una vida en forma de novela. Un año duró "el parto convulsivo de la novela"; empezó escribiendo en ella cada dos días y terminó "empollándola diariamente, mañana y tarde". Rodearon la cuna de esta novela los *Sucesos de la vida* de Hippel, que empezaron a publicarse en 1778, el *Siegwart* de Miller (1776) y Sterne, cuya obra maestra había sido traducida por Bode en 1774.

El propio Jean Paul se daba cuenta, y ello le preocupaba, que no tendría más remedio que pintar en su novela a las clases altas, a las que jamás había visto. Además, no podría poner a contribución ninguno de los caracteres en cuyos medios se desenvolvía. Sin embargo, utilizó para la figura del agente comercial Röper al padre de su amigo de juventud Oerthel, en cuya casa había sido

preceptor. Las figuras de Titán Ottomar y del cínico humorista Fenk contienen rasgos de Hermann. Lo que había oído contar del margrave Alejandro lo ayudó a entonar la pintura del príncipe y la corte. Los escenarios están tomados del propio medio en que el autor vivía.

Los hilos de esta historia aparecen urdidos de un modo desmañado y fantástico, como en todas sus novelas posteriores. La educación subterránea del héroe por un hermano moravo es el *pendant* de las fantasías pedagógicas de Rousseau. Los siguientes años de la vida del muchacho están acuñados sobre sus propios recuerdos. En cuanto a la corte en la que luego hace entrar al protagonista, sólo disponía el autor de materiales de segunda mano que otros le contaban. Las relaciones amorosas con Beaten, sus entorpecimientos y sus perplejidades, la inseguridad interior de estas relaciones y el suave perfume moral-humano que exhalan, se basan en sus propias experiencias. La afiliación a una asociación secreta se inspira en la importancia de estas sociedades en el mundo de aquella época; y, a juzgar por el título de la obra, este hecho debía desempeñar en la historia formativa del protagonista, según el plan de conjunto de la novela, interrumpida repentinamente, un papel aún más importante. En el mismo ambiente se desenvuelve *Los visionarios* de Schiller (1789), y dos años después de *La logia invisible* empezaba a escribir Goethe su *Wilhelm Meister*, en el que se hace un uso parecido de las sociedades secretas de aquellos días.

El alma de toda la obra procede de la filosofía: una educación religiosa crea en el protagonista una devoción extraña al mundo. El mundo en el que luego entra le repele y le resulta extraño. El final de la novela nos lo presenta huyendo del mundo, con aquella huida que caracterizaba por aquel entonces la filosofía religiosa de Jean Paul.

Los caracteres de esta novela presentan bajo una primera forma varios de los tipos que habrían de irse desarrollando gradualmente en otras obras posteriores del mismo autor. La forma interior y externa de la novela, nacida al estilo de las sátiras, revela con mayor fuerza que cualquier otra obra posterior la arbitrariedad de la fantasía. En la discusión que el autor sostuvo acerca de esto con su amigo Otto se ve que fue perfectamente intencionada en él la creación de este estilo, en el que se rehuye la forma objetiva del relato para "exponer sensaciones y verdades". Le parecía fácil interesar al lector con simples historias, pero al mismo tiempo juzgaba esto "indigno de un esfuerzo humano": "para mí, la finalidad harto difícil de exponer sensaciones y verdades es más apetecible que cualquier otra que me sería más fácil alcanzar". En esta novela se acentúa también con mayor fuerza que en las posteriores el cambio constante de lo serio y lo cómico, el estilo recargado, la red de símiles y antítesis, que desfleca las cosas. Es especialmente grotesco el humorismo con que el propio autor aparece en la novela y se convierte a sí mismo en un personaje cómico. Pero la sagacidad de este grande y extraño temperamento de poeta para penetrar en los curiosos recovecos del alma humana y el modo como su humorismo ilumina el mundo

interior aparecen en nuestra literatura con una fuerza que hacen palidecer las obras de sus predecesores, el *Antón Reiser* de Moritz y los *Sucesos de la vida* de Hippel.

Lo informe surge cronológicamente del hecho de que las obras descriptivas de este autor nacen después de una labor literaria ya formada y en conexión con ella, después de obras que tienen como punto de partida la vida y la crítica de ella, pero que se esfuerzan siempre en encontrar en el tiempo un algo más trascendente, basado en la naturaleza humana. Partiendo de aquí, Jean Paul llega a una novela de actualidad que aspira a comprender lo humano desde este punto de vista firme. Por eso tenían que ser ajenos a este autor todos aquellos problemas técnicos que tanto preocupaban a Goethe y Schiller. Jean Paul sólo puede expresarse en una forma: la forma de la prosa narrativa, forma que, además, necesita hacer saltar para poder expresarse en ella. Czerny señala que fue mientras escribía el *Titán* cuando empezó a superar la influencia de Sterne. Y realmente, en esta obra vemos cómo hace posible una forma rigurosa, al eliminar los apéndices, bajo la influencia de Goethe. Pero lo esencial queda en pie: un temperamento que bucea en las interioridades, siguiendo un camino análogo al de la filosofía trascendental, y para el que la forma de relato es siempre un medio para expresar lo que ve así y, además, precisamente la plenitud no amputada, lo contradictorio, lo que hay de terrible y al mismo tiempo de cómico en la naturaleza humana, tiene por fuerza que parir monstruos estéticos que rebasan todas las reglas, para no sacrificar nada de las inspiraciones. A un temperamento así, el simple relato se le antoja algo desdeñable.

V. La trayectoria de Jean Paul

Esto explica la trayectoria de Jean Paul. Comienza ya siendo estudiante con ensayos filosóficos sobre la Providencia, el concepto de Dios, la religión, el genio. Estos ensayos aparecen escritos en un estilo llano. Por aquel entonces se declaraba contrario a los símiles, por entender que no eran adecuados al rigor del pensamiento. El estudio de los problemas de la filosofía es el punto de partida en la evolución de este filósofo-poeta. En una carta a Jacobi dice que para él, como para todos los alemanes, la filosofía está por encima del arte poético. Su trato con los condiscípulos de Oerthel le acerca al *Siegwart*, al *Werther*, a Sterne y de este periodo sentimental nace su novela en forma de cartas: *Abelardo y Eloísa*. En esta novela se acusa de un modo especial la influencia del *Siegwart*. Sus lecturas en el Gimnasio —instituto de humanidades— son desordenadas y versan ya sobre Hippel, Helvétius y los poetas alemanes más importantes, pues la biblioteca del pastor Vogel le permite satisfacer su ilimitada voracidad literaria.

Luego, estudiante de teología en Leipzig. Su espantosa miseria y su total desamparo ante la vida lo hacen mostrarse violento para con los suyos, incluso para con su padre. Se pierde por completo en lecturas y escrituras solitarias. No

tiene ningún amigo superior a él que pueda aconsejarle. Su sentimiento le precave contra la tendencia a gestionar un empleo público, que sería incompatible con su modo de ser y de sentir. De los profesores, sólo Platner influye en él. Pero también a éste lo enjuicia con esa dureza y acritud propia de los hombres solitarios, como a su madre. No se atreve a acercarse a su maestro. Siguió sus lecciones durante dos años y lo colocaba tan alto como a Lessing. Este hombre hambriento, muerto de frío, solitario, que no siente grandes escrúpulos en contraer deudas porque no tiene otro recurso, a quien toda la miseria de su vida separa del mundo, pero que en medio de él se siente feliz de poder leer y escribir, tiene ya decidido probar sus armas como escritor. Escribe un libro para poder comprar otros. Quiere enseñar al público como único medio de que él pueda aprender algo en Leipzig. No se atreve a comunicar esta decisión a su protector Vogel. Y en este primer año que pasa en Leipzig se opera su transformación interior, preparada ya por la lectura de sátiras y novelas en el último curso de Humanidades. Se halla ya completamente dominado por los grandes escritores del Siglo de las Luces. Abraza como propia la actitud desgarrada del espíritu ante el mundo, de un Voltaire y un Swift. Su miseria personal le hace ver al mundo como una masa gris. Y se venga de él con su sátira. Se apodera completamente de su persona este estado de espíritu desgarrado y escéptico de un hombre que se encuentra situado en este rincón de un rincón del universo, la Tierra, y que encuentra ridículo querer ver el mundo desde este rincón tal y como el mundo es. Siente un asco enorme de la loca mascarada que es el mundo. Se burla de la manía sistemática de los filósofos. La vida es vacía, la verdad inasequible. Repudia la arbitrariedad del diminuto estado en que vive, la pretensión del cristianismo de ser respetado como la verdad religiosa universal. Percibe con gran fuerza cómo en aquella pobre y solitaria vida de estudiante la eterna mudanza entre el fuego que irradia de la cabeza y del corazón y la frialdad sombría que anida en ellos despierta en él el sentimiento de la inconstancia de las cosas humanas.

Mientras perseverase en este estado de espíritu tenía que seguir girando dentro de la órbita de Voltaire y de Swift. Lo que distingue a nuestro autor, como a Voltaire y a Swift, de los satíricos anteriores y coetáneos de él, es precisamente el hecho de que su sátira se exalta hasta poner en duda el sentido del mundo mismo, su inteligibilidad. Al año de estar en Leipzig envía a su protector, el pastor Vogel, un manuscrito: *Elogio de la necedad*. Una sátira en que se advierte la influencia de Erasmo y de los satíricos del siglo XVIII. La necedad habla y demuestra que es la gran benefactora de los hombres. El pensamiento tantas veces tratado de la cantidad de dicha que la necedad aporta al mundo es desarrollado con los acostumbrados exabruptos contra príncipes, cortesanos, teólogos y dómines pedantes. Hace que presenten el manuscrito al profesor Seidlitz, sin éxito. En los seis meses siguientes, este manuscrito es refundido y surgen los *Procesos groenlandeses* o *Esbozos satíricos*. Vieron la luz en la

editorial Voss en 1783, y los honorarios percibidos por este trabajo le ayudaron a vivir durante algún tiempo. Es la atmósfera del *Natán* y de los primeros dramas schillerianos. Las burlas contra el matrimonio y las mujeres, contra los pisaverdes, los teólogos, el orgullo de los antepasados, según el gusto de los Rabener y Liscow, se ven interrumpidas de vez en cuando por una polémica política de gran estilo. Este estado estoico de ánimo, que por los mismos años se manifiesta también en meditaciones al modo de las de Marco Aurelio, palpita también en la *Selección de los papeles del diablo*. "Los consuelos filosóficos no contribuyen tanto a mitigar nuestros dolores como a aumentar nuestros goces, pues nos ofrecen con la dicha la esperanza de que habrá de durar y ser disfrutada sin cuidados y espantan en nosotros el miedo al mal con la promesa de que sabremos resignarnos fácilmente a él."

Al enviar el libro a su protector Vogel, le hizo saber que ya no era teólogo. Sus condiciones de vida lo retienen por el momento en estas sombrías regiones de la sátira. Durante unas vacaciones que pasa en su tierra natal entre la aparición del primero y segundo volúmenes de esta obra, se interpola una relación amorosa, fácilmente anudada y disuelta sin dificultad, como tantas otras de años posteriores. Estos amores no influyeron para nada en su estado de espíritu. Su libro no tuvo ningún éxito; no fue tampoco más afortunado en sus contactos con escritores y editores. Por aquellos años, en 1784, escribió un *Librito de devoción* en el que se repliega, al modo de los estoicos, sobre su propia firmeza. Del mismo modo que no buscamos el honor entre los papagayos, los monos o los lobos, tampoco debiéramos buscarlo entre los hombres, semejantes a ellos. Es la época inmediatamente anterior a la crisis; los honorarios recibidos por su libro se habían agotado hacía ya mucho tiempo, las deudas crecían, la madre, carente ella misma de recursos, no podía ayudarle. En el otoño de 1784 huyó de sus acreedores. Con la mano derecha helada y envuelto en un abrigo prestado, llegó en los días de noviembre de este año a la casita pegada a las murallas de la ciudad en que vivían su madre y sus hermanos.

Comienza así el periodo de su vida en que se revela del modo más espantoso el contraste entre la miseria exterior y el despliegue ascendente pero callado de su genio, conocido solamente de unos cuantos amigos; el periodo también en que su espíritu iba entretejiendo relaciones de cariño con algunas muchachas buenas y sencillas que lo adoraban, con amigos sencillos y leales, casi todos ellos clérigos, ganados por las ideas de la Ilustración; el periodo en que su alma, envuelta en estos vínculos modestos y tan tímida para la vida del mundo, se ensancha, se calienta, se eleva sobre las miserias de la vida. Él mismo se rebela contra el desgarramiento de los años ya superados; Kant, Herder, Jacobi aparecen en su horizonte. Por fin, esta alma oprimida y atormentada se libera del desgarramiento de los años de juventud y de los desdichados y grises esfuerzos satíricos de su primera fase.

No es ningún idilio al modo del de la *Luisa* de Voss o del de *Herman y*

Dorotea el que se desarrolla en la casita situada junto a las murallas de la ciudad. Es cierto que había delante de la casita una parra de grata sombra y había también clérigos y estudiantes como en casa de Voss, con los que nuestro escritor paseaba y divagaba por los campos en los días estivales. Más tarde, acudían también a él algunas muchachas, que se entusiasmaban escuchando sus fantasías al piano y la lectura de sus palabras poéticas. Pero ¡qué disonancias tan grandes, qué miseria irremediable, las que albergaba aquella casita! Había días en que la única comida de la familia eran el pan y un poco de ensalada. ¡Y qué conflictos interiores! La familia del honrado y virtuoso párroco se hundía. El mejor de los hijos después de nuestro poeta, no teniendo fortaleza de ánimo bastante para soportar aquellas torturas, se mató un día en la sala de la casa. Otro se entregó al demonio del juego, descerrajó la mesa-escritorio del poeta, huyó con el dinero robado y acabó pronto sus días en la miseria. La madre, una figura conmovedora, junto a la cual buscaba siempre refugio Jean Paul, no estaba a la altura de la situación. Sin desfallecer, esforzábase en mantener día tras día el orden y la limpieza de la casa, un poco ruidosa al parecer en sus faenas de lavar y fregar; una figura desvaída, desamparada.

Todo esto hacía que dominase en Jean Paul un estado de ánimo gris y desgarrado frente al mundo, cuya expresión son sus sátiras. Este rasgo literario satírico se comunica también a sus amigos. El pastor Vogel escribió por aquel entonces sus *Refinamientos*, obra en la que tuvo viva intervención nuestro poeta. Otro amigo, el actuario Völkel, de Schwarzenbach, publicó en 1786 algunas sátiras que brindaban, según el lema del libro, medicinas para el alma. Todo el círculo de aquellos amigos participó en la obra, en la que figuran también siete artículos de Jean Paul. Tan extendida se hallaba en aquel círculo de personas la conciencia de la enfermedad del mundo y de la misión de la sátira como recurso para su curación. Nuevos manuscritos satíricos fueron preparados para la imprenta. En vano su autor, por medio de cartas de una sinceridad nacida de su inexperiencia del mundo y escritas en su estilo literario de aquella época, intentaba interesar por ellos a eminentes escritores. El primero a quien se dirigió fue a Herder, pero sin éxito. Durante algún tiempo encontró sustento y asilo en la casa del consejero von Oerthel, en Topen, por recomendación de su hijo, amigo del poeta, como profesor del hermano más joven. El cargo de preceptor era el refugio de los literatos pobres de aquel tiempo. En los escritores jóvenes empezaban a desarrollarse por aquel entonces ideas pedagógicas. Jean Paul estaba llamado a adquirir cierta nombradía en el movimiento pedagógico de la época. Casi ninguno de los escritores importantes de aquellos años fue ajeno a él. Entre los papeles inéditos de Jean Paul se encontraron muchos escritos satíricos, procedentes de este periodo. Archenholz publicó uno de ellos en su revista. Las más valiosas de estas sátiras encontraron por fin editor y vieron la luz, reunidas bajo el título de *Selección de los papeles del diablo*.

Dos cosas hacen destacar estos productos que marcan el apogeo del periodo

satírico de Jean Paul sobre todas las demás obras producidas por la sátira en Alemania: la implacable violencia de sus ataques contra las cortes de los pequeños Estados y el dominio soberano con que el espíritu se burla en ellos de la contextura del mundo, expresando estas burlas bajo la forma más grotesca. Hay también, en estas sátiras, muchas bromas inocentes tipo Rabener, principalmente sobre las mujeres y el matrimonio. ¡Pero qué ingenio, qué desprecio más completo hacia las pequeñas cortes, hacia sus ministros y sus nobles, respiran estos escritos! La forma es casi siempre el reflejo del entusiasmo sentido por esta vida que deja margen para enriquecer su absoluta inutilidad. El autor describe entusiasmado las saludables instituciones de los príncipes que trasiegan al organismo del Estado el dinero superfluo de sus súbditos y, sobre todo, a las armas del mismo príncipe como cabeza visible del mismo. Las cacerías principescas arruinan a los campesinos y si se venden soldados al extranjero, se les hace con ello el gran favor de librarlos de morir de hambre. Escribe una historia natural de los nobles que en cierta época de su vida emigran a París como aves migratorias y vuelven de allá trayendo solamente dos cosas: un cuerpo arruinado y una filosofía atea. Como director grotesco de un mundo de monstruos, pretende "convertir un buen estadista viejo en una hiena, un cortesano en una larga y abigarrada serpiente y un secretario consistorial en un joyero judío". Nos presenta a un "regidor desnudo de cuyo cuerpo penden más de cien manos con cada una de las cuales arrebata a los súbditos un poco, para entregar al príncipe un poco menos". Los alemanes carecen de orgullo nacional, gastan como los criados los vestidos usados de otras naciones, práctican sin rechistar el ejercicio de pagar cada vez más impuestos, del mismo modo que Milón transportaba diariamente a sus hombros un ternero para acostumbrarse a cargar luego con un buey. Lo extraordinario de esta sátira política no es el conocimiento de las cosas ni son los detalles, sino el pavoroso estado de espíritu de un hombre joven que, metido en su rincón, ve cómo los príncipes saquean el país en torno suyo, experimenta en su propia pelleja y en la de los suyos la miseria que de esto se deriva y no deja en pie ni el menor atisbo de respeto por semejante orden de cosas. "Los súbditos —tal es, resumido en sus palabras, el resultado final a que llega— existen para el príncipe y no en gracia a sí mismos." Archenholz publicó por aquel entonces en su revista un ensayo político especialmente atrevido de Jean Paul. Éste lo admiraba porque en su estudio sobre Inglaterra había intentado sacudir las cadenas y el yugo monárquicos de Alemania con el ejemplo de un pueblo que sabía moverse libremente.

En Töpen, como preceptor, nuestro poeta se sintió profundamente desdichado. Cuando en 1789 volvió a Bayreuth, su situación había empeorado. Por fin, en la primavera de 1790 empezó a operarse el viraje de su vida, de su modo de sentir ante el mundo y de su obra literaria. Sus amigos Vogel y Völkel de Schwarzenbach y el regidor Cloeter le confiaron la enseñanza de sus hijos. Aquel ensayo de escuela hizo que se desarrollasen en él sus ideas sobre la educación

infantil. Era una época de reformas pedagógicas, y Jean Paul ajustó las cuentas concienzudamente al viejo sistema de enseñanza, como un hermano espiritual de Pestalozzi. Partía, al igual que Herder, del valor propio y peculiar de la infancia. "¿Qué es la infancia? ¿Solamente la laboriosa preparación para el próspero domingo de la venidera edad madura, o una vigilia con existencia propia y su propia cosecha de goces?" La niñez sólo puede vivirse plenamente si se le brinda como alimento una materia de enseñanza adecuada a ella. Como hombre moderno que es, quiere que la enseñanza del francés preceda a la del latín. Habiéndonos asimilado el espíritu de los antiguos, sus lenguas y su literatura sólo nos son necesarias en una medida muy pequeña. Nada más inadecuado como alimento espiritual del alma infantil que la filosofía y la Biblia. Las ciencias que mejor encajan en esta edad son la historia natural, la geografía, las matemáticas y la historia. Sus experiencias le enseñaban a concebir el desarrollo del hombre como una educación. Y su primera gran creación, *La logia invisible*, surgió en él del plan de una novela pedagógica.

Las alegrías y los dolores del maestro de escuela dentro de los estrechos horizontes de una pequeña villa se convirtieron en el prototipo de sus idilios. Pero el cambio de todo su modo de sentir la vida fue todavía más profundo gracias a la influencia ejercida sabre él por el nuevo medio ambiente. Su camarada de juventud Hermann había pasado por delante de él en otro tiempo, con su gran talento, como un meteoro, "amado por la naturaleza y odiado por la dicha", zarandeado de aquí para allá entre un afán de trabajo irrefrenable y una miseria de todos los tipos, social, física, espiritual: alma grande cuya nobleza se escondía detrás de un segundo yo, odiado por él; una pureza virginal envuelta entre pliegues de cinismo, prematuramente destruida por sus relaciones con el mundo: he aquí el arquetipo de sus personajes Leibgeber, Schoppe, Vult. Por primera vez en su vida veíase rodeado el poeta de la admiración de amigos fieles, amigos de talento limitado, pero que hablaban y escribían bajo su influencia, como él mismo. A los padres de sus alumnos vino a sumarse, entre otros, el hijo de un sacerdote de la localidad, Heorg Christian Otto, que ocupando una situación mediana, vivía exclusivamente para sus estudios, escribiendo algo y, sobre todo, para el amigo cuyas obras había seguido, como Körner las de Schiller, con la receptividad de un espíritu afín al suyo y con una gran modestia crítica. Fue creándose así en torno al joven poeta una atmósfera en la que podía sentirse gozoso y consciente de lo que era. Unas cuantas graciosas muchachas ponían en esta primavera de su alma un encanto del que ya no habría de verse privado nunca. Había en la corte cercana a Schwarzenbach un ramillete de muchachas entusiastas suyas: Amoene y Carolina Herold, Federica Otto, Elena Köhler. El centro de todas era la hija del jefe de correos, Renata Wirth. Los amores de Jean Paul con Renata fueron el eje de la estancia del poeta en Schwarzenbach durante la primera época. Al atardecer, las amigas se reúnen a escuchar sus fantasías musicales y en palabras. La misma naturaleza gana en encantos cuando el poeta

se reúne con ellas. Necesita de amor. La honorabilidad burguesa y los coqueteos poéticos se mezclan en la vivencia del acercamiento, seguido luego del alejamiento. Pues el poeta necesita aún más el cambio y la libertad. De la vida de aquellos años emergen las figuras de mujer de sus primeras novelas; en el sueño de amor con Renata aparecen otras muchachas. Los artistas tienen una moral propia para con las mujeres. Pero en esta época prestan a los amores de los poetas un carácter especial la veneración por la mujer, la creencia de que ella es la educadora del hombre, la valoración específica del alma femenina, superior a la del hombre en pureza, en bondad y en espíritu de sacrificio. En nadie era más fuerte este sentimiento que en Jean Paul. Esto hizo de él el poeta de la mujer. Las mujeres abrían ante él su alma de mejor grado que ante nadie. Gozó de su amistad y de su amor más plenamente todavía que Goethe. Su honorabilidad burguesa, combinada con aquella ligereza que rehuía todo lo que fuese un tipo de vida ordenado, toda sujeción, todo sometimiento a una finalidad, le llevaba a contraer constantemente nuevas relaciones, a veces varias al mismo tiempo. Nadie ha expuesto de un modo tan excéntrico como él la bondad del carácter femenino juvenil, su absurdo sentido de abnegación, hasta rayar en la pura necedad. Pero aún hay otro factor que hace cambiar en estos años el estado de espíritu de Jean Paul. El desgarramiento escéptico del pensamiento cede el puesto a una filosofía de lo moral que empieza nutriéndose de Kant y que, más tarde, con una sensibilidad y una capacidad de asimilación extraordinarias, va captando las más diversas sugestiones irradiadas del idealismo de la época.

Termina así el periodo de la sátira. El poeta empieza a pintar la realidad idílica que lo rodea. ¡Pero cuán distinta su pintura de las atrayentes imágenes idílicas trazadas por los demás poetas de aquellos días! Éstas son la contrafigura de la realidad vivida por el hijo de la pobreza: las descripciones de éste son mucho más profundas en lo que veía de belleza de la vida en esta pobreza, más conmovedoras en su amor por los héroes y las heroínas de esta dicha gozada en los rincones, deliciosas por la plenitud de sus trazos, pero al mismo tiempo veraces en su modo de exponer cómo influye sobre estas cosas la estrechez de la vida, veraces hasta rayar en la crueldad.

Fäalbel, Freudel y *Wuz:* estos tres relatos cómicos de Jean Paul surgieron ya en el primer año de su estancia en Schwarzenbach. En ellos, es decir, en los primeros intentos de su arte narrativo, vemos en seguida algo completamente nuevo. Un ave de mal agüero que vive luchando con los pequeños demonios que lo atormentan, un pedante profesor de Instituto que sale de excursión escolar con sus alumnos de primer curso y su hija y, sobre todo, el apacible maestro primario Wuz, son la encarnación de todas las amonestaciones que Jean Paul y sus amigos nos hacen para que, en la lucha con la vida, procuremos sacar a ésta el mayor goce posible: es el virtuoso de los pequeños goces quien nos habla. En estos relatos, el ojo alegre descubre y un arte microscópico de exposición hace desfilar ante nosotros mil maravillas e intimidades sacadas de la estrechez de la

vida alemana de aquella época. Abandonamos la gran calzada en que salen al encuentro del poeta las temibles pasiones, los hombres fuertes, los rudos conflictos, le seguimos por senderos ignorados hasta oscuros rincones y entramos con él en pequeñas aldeas y villas donde nos topamos con hombres extraños y originales, donde los goces de la vida son más tranquilos, más modestos, más pobres, pero son goces disfrutados sin excitación alguna, sin esfuerzo y sin temor de arrepentimiento.

NOVALIS

HOMERO, Shakespeare, Cervantes, con su conocimiento intuitivo, parecen captar el mundo tal y como es en sí; parece como si la naturaleza misma nos mirase a través de sus ojos, con su sentido que lo abarca todo, sin preferencias ni exclusiones, actuando en un mar de colores y figuras. Lejos de ellos aparecen aquellos poetas que contemplan el mundo como a través de un medio refractivo y absorbente; todas las cosas, vistas por ellos, cobran el color de su espíritu. Pero por eso precisamente podemos sentirnos unidos a ellos por una relación más personal y más íntima. Pues los otros, los grandes poetas objetivos, son como los monarcas, que tienen pocos amigos.

Novalis nos presenta todas las cosas vistas a una luz propia de él. Sólo con evocar su nombre nos parece vivir rodeados por el mundo tal como a él se le revelaba, como un valle se le aparece, en la quietud del atardecer, al caminante que con los últimos rayos del sol baja de la montaña: envolviéndolo todo, el aire sosegado y tibio; en el cielo, todavía azul, la luna con su luz blanca y mate; las montañas nos rodean familiarmente, pero no nos sentimos agobiados por ellas; no nos asalta ningún pensamiento de una senda que lleve, más allá de ellas, a ciudades o tierras inquietas.

Todo se reúne en él para producir esta impresión, su modo de pensar, su destino, las circunstancias en medio de las cuales vivió. Su vida discurrió toda ella lejos del tráfago cotidiano. No sintió el contacto de la penuria de la vida. Apenas hombre, vive aquellos felices días de Jena en que florece la concepción romántica del mundo, en los que Federico y Guillermo Schlegel, Ludwig Tieck y Schelling sueñan el sueño de una nueva poesía y una nueva filosofía. Novalis deja en todo esto algo del sello de su alma noble y profunda; y muere antes de llegar a los treinta años. Su memoria llega a nosotros rodeada de un halo de poesía, que brilla también en las palabras de sus amigos, siempre que hablan de él.

Por todo esto, Novalis despierta desde el primer momento un interés completamente personal. No es ésta la última razón del hecho de que sus escritos sean, con mucho, los más difundidos y los más leídos de la escuela romántica. A este interés se une el que sugiere la forma especial que el cristianismo reviste en el espíritu de este poeta. El que los fragmentos de sus obras que se contienen en sus escritos se hallen casi sin investigar por lo que se refiere a su intención y al plan en que se inspiran, no concuerda con este interés.

Esta investigación podría tentar tal vez al historiador de la literatura. Lo que a mí me interesa en Novalis es la gran esperanza de poder aclarar en él algunos de los motivos más importantes de la concepción del mundo que se manifiesta en la generación que sigue a Goethe, a Kant y a Fichte. En un sentido que habría que definir mejor podríamos aplicar a esta concepción del mundo el nombre

corriente de romanticismo. A menos que se prefiera acabar radicalmente con el abuso que desde hace más de medio siglo se comete con este nombre prescindiendo del nombre mismo.

Conviene que nos planteemos, ante todo, el problema de saber cómo los puntos de vista de un hombre sólo pueden permitirnos penetrar en los motivos generales en que se inspira la cultura intelectual de su generación.[1]

Las condiciones que influyen en la cultura intelectual de una generación son verdaderamente innumerables e ilimitadas. Permítasenos que las agrupemos en torno a dos factores. Aparece en primer lugar, en cierto modo, el patrimonio de la cultura intelectual con que esta generación se encuentra en la época en que empieza a formarse de un modo serio. Cuando la generación que se está formando se apodera del patrimonio espiritual acumulado y se esfuerza por remontarse sobre él, se halla bajo las influencias del segundo de los dos factores en torno a los cuales agrupamos aquellas condiciones: el de la vida circundante, el de las relaciones que forman la realidad, el de los estados sociales y políticos, infinitamente diversos. Esto traza determinados límites a las posibilidades de progreso ulterior que ofrece de por sí toda generación precedente. Pero a este propósito debemos señalar cuál es la verdadera naturaleza de nuestro método, en lo que a las condiciones históricas se refiere. En efecto, nosotros prescindimos totalmente de la mayor parte de ellas para ocuparnos de una serie delimitada, que separamos del resto y a la que consideramos sin más como la totalidad de las mismas. Así, pues, si tenemos la pretensión de exponerlas mediante nuestro análisis, esta pretensión sólo puede ser muy aproximativa, aunque sólo sea por la razón apuntada. Nuestra explicación descansa solamente en las condiciones más destacadas.

Pero nuestra explicación no se atiene exclusivamente a ellas. Las condiciones no encierran la razón suficiente de explicación de los fenómenos intelectuales. Lo que ocurre es que sólo bajo ellas, es decir, tomándolas como premisa, se produce la formación de una serie de individuos que imprimen su carácter a la cultura espiritual de una época. Con lo cual parecemos hallarnos completamente a merced de la naturaleza creadora, de cuyo seno misterioso surgen los individuos en una determinada selección y sucesión. ¿O acaso serán las condiciones, en este punto, lo determinante? Con la cautela más modesta, podemos presentar esta determinación, por lo menos, en una forma negativa, como límite. Las condiciones implican, dentro de ciertos límites, la variabilidad de lo que se forma.

Ahora bien, ¿qué método se sigue de aquí para el estudio de la cultura intelectual de una época? Lo único que podemos hacer es sugerirlo. Un concepto extraordinariamente provechoso, del cual habría que tratar ciertamente, más a fondo, es, para estos efectos, el de generación. El caso más venturoso es aquel en que una de estas generaciones aparece tan bien deslindada, que puede decirse que se trata precisamente de su estudio. Tal es el caso ante el que nos

encontramos ahora. A. G. Schlegel, Schleiermacher, Alejandro de Humboldt, Hegel, Novalis, Federico Schlegel, Hölderlin, Wackenroder, Tieck, Fries, Schelling: todos ellos revelan del modo más acusado, en el primer decenio de su aparición, en cuanto a su carácter intelectual, la influencia de las condiciones bajo las cuales se criaron conjuntamente. Pero quienes, basándose en una influencia tan profunda de las condiciones, creen poder derivar de ellas la cultura espiritual de una generación, incurren en una ilusión altamente perniciosa. Derivar consiste en calcular un efecto partiendo de una combinación de causas. Y este método es sencillamente incompatible con la investigación histórica, la cual parte, a la inversa, de los fenómenos mismos. No es, pues, sencillamente, susceptible de esa suma perfección científica que demuestra estar en condiciones de explicar un determinado conjunto de fenómenos partiendo de las causas que cooperan para producirlos, ni aun en el supuesto de exaltar hasta el máximo su carácter científico. Es la forma de la exposición histórica lo que aquí puede inducirnos fácilmente a engaño. Este tipo de exposición avanza siempre con el tiempo, procede por derivación, concluye efectos con base en causas y, en lo posible, del conjunto de un estado causal la suma de lo por él condicionado. Semejante método es muy adecuado para dar a nuestra imaginación una tónica en la que cree ver los acontecimientos históricos producirse ante sus propios ojos. Pero la ciencia no puede por menos de reconocer que este método responde a una ilusión. La marcha de nuestra investigación y de nuestro riguroso conocimiento en materia de historia se asemeja mucho más al método que Hippel prometía aplicar en una futura novela: seguir un camino de adelante atrás, remontándose cada vez más al pasado, de la muerte al nacimiento, de los efectos a las causas.[2]

Según esto, cuando se trata de estudiar una época difícil de la cultura intelectual, sólo podemos proceder mediante el examen cambiante de los individuos y de sus condiciones, de una parte, y de otra del complejo de las condiciones existentes y de sus efectos. La exposición lisa y llana no es sino una ilusión, aunque sea agradable. Desde este punto de vista, tal vez el bosquejo biográfico que trazamos aquí no sea inútil para el estudio de la generación a que perteneció Novalis y que sigue preocupándonos todavía hoy con amor o con odio.

1

Federico de Hardenberg nació en 1772, el mismo año que Federico Schlegel; ambos vinieron al mundo un año antes que Wackenroder y Tieck y dos años después que Hölderlin. Desde el primer momento, se diferencia de estos temperamentos afines a él por el hecho de que sus vínculos lo unían al mundo y lo hacían retraerse de aquella existencia puramente literaria que empezaba a

extenderse precisamente por aquel entonces y en estos mismos círculos. Sus condiciones de vida son como un eco de las de Goethe, aunque proyectadas en un medio más simple y más tranquilo. A ello contribuía también su endeble constitución física. Ésta, al principio, le ataba de tal modo, que su espíritu sólo a los nueve años empezó a despertar como si saliese de un sueño. Más tarde, cuando empezó a cobrar conciencia de sí mismo y del medio que lo rodeaba, le hacía sentirse tranquilo y ajeno a toda lucha dentro de aquel espíritu de alegre piedad que reinaba en su familia. Así se crió en aquella graciosa ciudad de Weissenfels, donde su padre era miembro del alto consistorio de minas. Posteriormente, pasó un año con un tío, el jefe rural de Hardenberg, en una finca de la comarca de Brunswick, donde tuvo ocasión de conocer y tratar, a pesar de su corta edad, a algunos hombres importantes. Por todas partes lo rodeaban las imágenes de una vida consolidada, feliz, descollante. Dentro de las tradiciones de aquella aristocracia burocrática residente en la Turingia, era obligado que el joven Hardenberg abrazase la carrera de la administración pública, la cual le dejaría el vagar necesario para su formación personal y le abriría la perspectiva tranquila de un puesto adecuado a su talento y a sus relaciones familiares como los que prestaban tanto encanto a las condiciones burocráticas de aquellos tiempos, en los que no se trepaba todavía en furiosa competencia por las escalas de la carrera administrativa.

Con esta perspectiva tan clara y tan firme en cuanto a su vida futura, se lanzó en 1790, cuando tenía 18 años, a la agitación apasionada de Jena, ciudad situada a dos o tres millas de su tranquilo Weissenfels. Por primera vez veíase libre de mayordomos y directores. Se conservan algunas cartas dirigidas a Schiller y a Reinhold que dan una idea muy viva de la existencia alegre y desembarazada que nuestro poeta llevaba por aquellos años. Abrazó con todo entusiasmo la filosofía kantiana, tal como la profesaba Reinhold y la poesía de Schiller. La superioridad espiritual de este círculo de hombres en comparación con el de la burocracia provincial en que se había movido hasta allí, cautivó en seguida su espíritu vivaz. “La suerte me ha dado lo que me ha negado el nacimiento”, había de escribir más tarde. “Echo de menos en mi círculo natal lo que encuentro reunido en un medio ajeno. Percibo que existen afinidades más estrechas que las que anudan los lazos de la sangre.” Bullía en él, como en tantos otros hombres de su edad arrastrados por aquel movimiento entusiasta, la idea de erigir su vida entera sobre las ciencias y la poesía. Habló de esto con Schiller. Que nosotros sepamos, Schiller jamás animó a abrazar la carrera de escritor a nadie de cuantos le pidieron consejo. Había sido un impulso irrefrenable el que le había lanzado a él, al igual que a otros hombres de temperamento fuerte y apasionado, a la tormenta y al oleaje inseguro. Pero ya en medio de la agitación de su juventud había apreciado con una inteligencia poco común para comprender el mundo, el valor de una existencia serena y ordenada. En sus cartas y en abierta oposición a las figuras de su mundo interior, esta comprensión del mundo se nos aparece ahora como una

frialdad serena y casi aguda. Fue él quien movió a Novalis a renunciar a su deseo. "Me llamaron la atención hacia la finalidad más que cotidiana que un espíritu sano puede y debe abrazar aquí (dentro de una determinada profesión futura), con lo cual me dieron el último y decisivo impulso que decidió inmediata y firmemente por lo menos a mi voluntad e imprimió a mis vagas actividades una dirección adecuada a todas mis relaciones y fácilmente articulable con ellas." La decisión no debió de costarle gran lucha, pues su espíritu sumiso, reacio a todos los contrastes y luchas, reconoció con gran facilidad la voz del destino que le hablaba con la fuerza de la evidencia a través de todos sus vínculos. No obstante, parece haber vivido estos dos años de Jena en uno de esos estados crepusculares de entusiasmo y casi de embriaguez que más tarde nos parecen como un sueño y que son, sin embargo, los únicos en que se crean los elementos fructíferos de un contenido ideal de vida. Schiller y los filósofos Reinhold y Schmid le dominaban por entero. Sin embargo, el tono en que nuestro Hardenberg mantenía relaciones con Schiller difiere notablemente del tono en que lo hacía, por ejemplo, Hölderlin. Aquél trata a Schiller ya desde el primer momento en un plan de gran espontaneidad. Aparece ante él y le habla como alguien que pisa ya terreno firme. ¡Cuán afortunado debemos considerar al hombre cuya vida discurre en el escenario limitado de su propia tierra natal! Se le brinda siempre por sí mismo el punto de vista más natural frente a los hombres. No conoce ese tormento de las relaciones basadas en una apreciación puramente intelectual, ese tormento de todas las vacilaciones del sentimiento de sí propio que aquéllas provocan. Y se ve rodeado, sin buscar mucho ni carecer de mucho, por las relaciones más naturales: va creciendo dentro de ellas con un sentimiento de calma y de seguridad ante el porvenir.[3]

En esta actitud de tranquila espera se trasladó Hardenberg a Leipzig en 1791, resuelto a instalarse a vivir allí, después de cambiar totalmente su orden de vida. En Leipzig y en Wittenberg se dedicó consecuentemente a estudios jurídicos, matemáticos y químicos; preparándose para ocupar en el futuro un puesto en la administración. Fue en Leipzig donde se encontró por vez primera con Federico Schlegel, anudándose la más íntima amistad juvenil entre Hardenberg y este poeta, a quien su turbulento impulso vital arrastraba a extravíos de todas clases.

Más tarde pasó a ocupar un puesto administrativo en el electorado de Sajonia, tocándole servirlo en Tennstädt, una villa situada dos millas al oeste de Weissenfels, entre el bosque de Turingia y el Harz, en una comarca deliciosa. Siguiendo los deseos de su padre, le inició allí en la administración un amigo suyo, el recaudador de rentas públicas de aquel distrito. Debemos a este hombre el bosquejo de una biografía de Hardenberg, en el que resalta del modo más simple y más hermoso el carácter cordial y enérgico de su autor. Es curioso verle hablar, casi podríamos decir con veneración del talento de Hardenberg para los asuntos públicos. También en estos trabajos resalta la constancia de nuestro poeta; no rehúye el rehacer un trabajo dos y tres veces, el cubrir páginas enteras

de palabras sinónimas o de distinto significado para llegar a dominar la variación o la precisión de lenguaje incluso en estos documentos de carácter administrativo. Y en medio de sus ocupaciones no abandona sus antiguas aficiones científicas favoritas. Así va viviendo tranquilamente, rumbo al porvenir. Más tarde descubrió que su inteligencia se había ido extendiendo poco a poco por aquel entonces, desligándose de sus trabas y desplazando de sus dominios al corazón. De pronto, un encuentro casual en uno de los viajes oficiales que hacía de vez en cuando con el viejo amigo echó por tierra todo aquello y despertó en él un sentimiento que estaba llamado a convertirse —casi podríamos afirmarlo— en el contenido de toda su vida.

En la primavera de 1795 conoció en Grüningen, una finca cercana a Tennstädt, a Sofía de Kühn. Había cumplido los 13 años y él tenía 23: la primera mirada decidió toda la vida del poeta. "Cuantos han conocido a la maravillosa amada de nuestro amigo —cuenta Tieck— coinciden en que sería imposible expresar con palabras la gracia y el encanto celestiales con que se movía este ser supraterrenal y la belleza que irradiaba, la ternura y la majestad que su figura revestía." Es como si el propio Tieck la pintase tal y como vive en la poesía de su amigo, como Matilde o Cyana, más aún, como la encarnación de la reina de los cielos. Esto nos permite penetrar en el método íntimo de la imaginación poética de Hardenberg. Ha llegado a nosotros una descripción de Sofía trazada por mano del propio Novalis en los años de su enfermedad; es su imagen tal como él la veía ante su alma en vida de su amada. Esta descripción del ser más interesante y más gracioso que se pueda imaginar, está llena, sin embargo, de rasgos sazonados y casi caprichosos. Está trazada con la mayor sinceridad, destinada a la propia intimidad de quien la escribió. Sus palabras deshilvanadas forman un cuadro de una fuerza plástica insuperable. "Su precocidad. Desea agradar a todos. Su obediencia y su temor a su padre. Su decencia y, junto a ella, su inocente ingenuidad. Su tiesura y su docilidad con aquellas personas a quienes aprecia o a quienes teme. Su gentileza para con los extraños. Caridad. Propensión a los juegos infantiles. Apego a las mujeres. Laboriosidad en las faenas de la casa. Amor por sus hermanas. Oído musical. Afición a las labores femeninas. No quiere ser. Es ya algo. No se le da mucho de la poesía. Sinceridad. No parece haber llegado todavía a la verdadera reflexión. Yo mismo tardé en llegar a ella. Su conducta para conmigo. Su horror al matrimonio. Su afición al tabaco. Su apego por la madre, como niña. Su descaro con el padre. Su miedo a los fantasmas. Su espíritu hacendoso. Su talento para imitar. Es ponderada y caritativa. Es irritable y sensible. Su afición a que la enseñen. Su repugnancia a las vejaciones. Su respeto por los juicios ajenos. Su capacidad de observación. Amor por los niños. Espíritu de orden. Afán de mando. Su cuidado y su pasión por lo decoroso. Quiere que yo quede bien en todas partes. Le ha parecido mal que me haya dirigido antes de tiempo a los padres y que me haga ver demasiado pronto y ante demasiada gente. No quiere dejarse incomodar por mi amor. Mi amor la oprime

con frecuencia. Es una mujer fría. La enorme capacidad de simulación y de ocultación de las mujeres, en general. No cree en la vida futura, pero sí en la transmigración de las almas. Schlegel le interesa. No le gusta que se le preste demasiada atención y toma a mal que se la desdeñe. Tiene miedo a las arañas y los ratones. Quiere verme siempre contento. No quiere que vea la herida. No se deja tutear. Cavila más acerca de los otros que acerca de sí." Sería imposible pintar con rasgos de mayor plasticidad la graciosa cabecita de una niña caprichosa. Pero después de perderla, estos rasgos infantiles y desiguales parecía como si fuesen creciendo en su alma. La muerte venía a realizar aquí la obra que en la imaginación de Dante realizara la distancia. Aquellos rasgos queridos fueron agigantándose en el alma del poeta hasta cobrar una identidad completa con un carácter maduro y equilibrado. Si comparamos la estampa que se nos traza de Matilde con esta descripción, vemos que su imaginación carecía de un don de plasmación enérgico y concreto. Todo parece disuelto aquí en una ilimitada interioridad. Schleiermacher llega, partiendo de esta semblanza de Matilde, a una conclusión extraordinariamente aguda, tan aguda que la consideraríamos de todo punto evidente aun sin esta descripción, que él no conocía aún: "No creo que hubiese sabido elegir o, mejor dicho, encontrar a su amada y estoy casi persuadido de que habría sido demasiado poco para él, de haber vivido. ¿No opina usted también que se puede pensar así de su Matilde? ¿No le parece que era algo demasiado pobre para el espíritu, en comparación con el modo como aparece dotado todo lo demás? ¿Y no se habría visto obligado a pintar a otra, si su espíritu hubiera estado lleno de la imagen de una más rica feminidad? Por lo menos, quiero consolarme por él pensando así." Sin embargo, su censura recae sobre la imaginación creadora de Hardenberg, no sobre su objeto.

Aquella primavera y aquel verano de 1795 que aún pasó en Tennstädt fueron como la época de florecimiento de su vida. Hay una página escrita por él en esta época, en que se traza una imagen plástica del modo como iba y venía entre Tennstädt y Grüningen, a dos horas de distancia la una de la otra. Sale a caballo a hora temprana por el campo, cruzando ríos, sin perder de vista el castillo de Grüningen. Al llegar a la aldea, cerca de la puerta por donde se entra a la hacienda, pregunta por alguien que quiera llevar una carta al castillo. Siente una alegría secreta pensando que puedan tomarlo por un adorador de las damas que allí moran. "Subo lentamente hacia la aldea, viendo al otro lado del río, con nostalgia, el castillo amarillento, y me alejo al paso de mi cabalgadura. A cada diez minutos, me detengo y me vuelvo a mirar. El paisaje está tan vivo ante mí, que me gustaría grabarlo en mi cabeza." En estas palabras sencillas se percibe algo del brillo que se derramaba sobre aquel camino que el hombre afortunado recorría constantemente con este estado de espíritu de la mañana, en el ocaso y en las noches de luna. Al llegar el otoño, le dieron el sí. Esta metamorfosis de adorador a novio oficial no parece haber hecho muy feliz a Sofía. Él, en cambio,

sentíase acuciado y sus deseos se armonizaban, además, totalmente con los de su padre. Su propósito era empezar a trabajar en la administración de las salinas del Electorado. Por eso, antes de marchar de Tennstädt hizo que Wiegleb, en la vecina Langensalza, le instruyese en aquellos problemas. La enseñanza se condensó en unos diez o doce días y más tarde Wiegleb, juez competentísimo, hablaba siempre con respeto de Hardenberg. En febrero de 1796, bajo la dirección de su padre, empezó su noviciado en las salinas de Weissenfels. La anhelada dicha parecía sonreírle sin que nada la empañase.

De pronto, en el verano de 1796, llegó la noticia de que Sofía se encontraba en Jena, donde había sido sometida a una operación. Padecía de una grave dolencia del hígado y había manifestado la voluntad de que no se le comunicasen ni la enfermedad ni la operación sino después de realizada ésta. Hardenberg corrió hacia Jena. Sus padres y sus hermanos se hallaban también junto a la enferma, a la que todos querían entrañablemente. Fue necesario proceder a una segunda operación; la enferma lo resistió todo con una paciencia indescriptible. Hubo de retornar sin curarse a su querido Grüningen. Hardenberg buscaba en vano consolarle con sus estudios personales de medicina; éstos no hicieron más que revelarle la verdad. Parecíale, sin embargo, que era imposible que la perdiese, que se podía desafiar también a la muerte, siempre y cuando se quisiese hacerlo. El 19 de marzo de 1797 murió la enferma. Nadie se atrevió a darle la noticia a Hardenberg, ausente en Weissenfels; por fin, asumió esta misión su hermano. Después de pasar varios días en completa soledad, encerrado en su cuarto, se traslada a Tennstädt a visitar la tumba de su amada. Por espacio de dos años había sido su pensamiento de todas las horas. Era lo único que le ataba a la vida, a la tierra, a sus ocupaciones. Ahora, parecíale casi como si ya no se tuviese ni a él mismo. “Se ha hecho la noche en torno a mí cuando todavía me iluminaba la luz del amanecer.”

Siempre suscitará el mayor interés de quienes se ocupen de estudiar el espíritu humano el problema de saber cómo los impulsos originales de la naturaleza del hombre contribuyen a formar nuestro modo de pensar acerca de las cosas más altas. Las grandes conmociones que sufren la dicha y la esperanza de un hombre, como ésta a que aquí asistimos, ocupan siempre un lugar importante en la aparición y en las transformaciones de los sentimientos religiosos. No porque en tales situaciones surjan siempre convicciones completamente nuevas, sino porque el espíritu percibe muy por debajo de sí todos los movimientos que aporta el día y se ve hundido por su dolor como en un yermo absoluto, enfrentándose completamente solo consigo mismo y con las condiciones esenciales de su existencia; y sobre esta negrura se destacan las raíces esenciales de su vida. Así le aconteció a un espíritu como el de san Agustín, en torno al cual habían tejido una red tan fuerte las pasiones y las exigencias del mundo. Ahora, el destino daba a su alma libertad, soledad y la necesidad de cobrar conciencia de su forma y de sus relaciones esenciales. Pero, en otros

casos, estas conmociones determinaban también el contenido de la conciencia religiosa. Si sólo supiésemos de una persona que le había sucedido esto, ello sería una prueba suficiente de que se le negó lo más alto, la objetividad. El destino de su vida no era para Novalis, como para otros temperamentos pura y grandemente intelectuales, un motivo para una vasta contemplación. Ese destino le hizo prisionero. Coloreó toda su mentalidad y determinó el contenido de su mundo religioso. Sólo en parte pudo liberarse más tarde de ello. La fatalidad nos impidió saber si habría logrado llegar a remontarse a una objetividad más pura, sobreponiéndose a estas impresiones avasalladoras.

También en este caso vemos que la fuerza y la debilidad de una gran personalidad radican en el mismo punto. Novalis era, en efecto, un temperamento subjetivo, entregado a determinadas impresiones de ánimo, que lo llevaban hasta a olvidar la totalidad de los fenómenos que forman el mundo. Esto era lo que de antemano les diferenciaba a él y a Hölderlin de hombres como Goethe o como Schiller. Pero Novalis vivió, palideció, modeló su alma como un hombre libre que se entregaba a todo ello del modo más natural, con una verdad plena de sentimiento hasta en los estados de ánimo más singulares, pues no vivía precisamente con el fin de obtener temas para sus versos; no padecía para que con ello se beneficiasen las partes más conmovedoras de sus obras; no modelaba su alma para poder luego exponerla en sus libros. Siempre vivió alejado de este peligro, y ello le distingue de figuras como las de Jean Paul, A. G. Schlegel e incluso Tieck. Por eso los estados de ánimo y los sentimientos religiosos que más tarde nos relatará surgen en él auténtica y originariamente, mientras que en los otros románticos aparecen tratados como una melodía sujeta a arreglos y variaciones.

Durante la última enfermedad de su amada escribió que vivía como un jugador desesperado cuya suerte o cuya desgracia dependía de que una hoja cayese en este mundo o en el otro. Y, dos semanas después de morir Sofía, escribía a la misma amiga: la hoja se fue, por fin, volando al otro mundo; y el jugador desesperado arroja las cartas y sonríe, como si despertase de un sueño, a la última llamada del guardián y su mirada se clava en el horizonte, esperando el resplandor de la aurora que ha de animarle a abrazar la vida lozana en el mundo verdadero. Tengo que terminar todavía algunas cosas; luego, que venga la llama del amor y de la nostalgia y que envuelva al alma amante para enviarla junto a la sombra amada. Esta sombra me circunda incesantemente; todo lo que aun hago, lo hago en su nombre. Ella fue el comienzo y será también el fin de mi vida.” Y aun con mayor fuerza de sinceridad y revelando todavía más las profundidades de su ser, escribe a Just, el viejo amigo de Tennstädt: “Si hasta aquí he vivido en el presente y en la esperanza de la dicha terrena, en adelante habré de vivir por entero en el verdadero porvenir y en la fe en Dios y en la inmortalidad.” “Se me hará muy duro separarme completamente de este mundo que he estudiado con tanto amor, y las recaídas me harán vivir aún muchos momentos amargos; pero

sé que hay en el hombre una fuerza que, cuidada amorosamente, puede llegar a desplegar una energía maravillosa. Sentiría usted compasión de mí, si le contase las agonías de las horas pasadas." El 14 de abril, cuando aun no se había cumplido un mes de la muerte de Sofía, murió también su hermano Erasmo. Desde entonces, las páginas del diario de Novalis aparecen fechadas desde el día de la muerte de su amada. Son páginas oscuras. La palabra-clave es su seguridad de que morirá dentro del año y, además, según su propia decisión, de muerte natural, simplemente por la fuerza de su anhelo de ir a unirse con Sofía. No puede uno menos de pensar, a este propósito, en el final de las *Afinidades electivas* de Goethe, en la muerte de Otilia, provocada por su voluntaria decisión, en las luchas dolorosas sostenidas por el espíritu de Eduardo al pensar que la seguiría por este camino, como al fin la siguió. No sabemos si fue la noticia de este propósito de Novalis lo que sugirió a Goethe su invención o si aquí confluyen impensadamente la poesía y la realidad. Pues la poesía repite también el rasgo característico de la vida en el hecho de que la naturaleza y el instinto vital se rebelan constantemente contra esta intención. Esta lucha entre una decisión tomada por el imperio del dolor más profundo y la naturaleza humana, la cual aspira siempre, por obra de un don feliz, a compensar los estados contradictorios, tiene algo de conmovedor. "18 de abril. Temprano, diversos pensamientos acerca de ella y de mí. La idea de la meta se me apareció bastante firme." "19. Temprano, diversas dudas y vacilaciones acerca de la decisión. En general, he pasado el día sereno y alegre." "21. He pensado mucho en Sofía, pero no con concentración; en Erasmo, fríamente." "24. A Sofía le irá cada vez mejor. Tengo que vivir cada vez más en ella. Su memoria es lo único que me hace verdaderamente bien." El 26 se reprocha haber pasado el día casi divertido. Dos o tres días después, haber discutido demasiado apasionadamente acerca de la comida. Al día siguiente registra haber hablado muy alegremente con la esposa del jefe del distrito, por lo cual, al llegar la noche, sólo vio a lo lejos las imágenes de su amada. Se avergüenza de vivir demasiado de lleno en el estado de ánimo de la vida de cada día. "¡Esto de poder permanecer tan poco en las alturas!" Volvió a ver con mucha fuerza la imagen de su amada junto a sí, de perfil, sentada en el canapé, con un pañuelo verde al cuello; al día siguiente, sentía un miedo extraño ante la peligrosa enfermedad. "Aún no acabo de acostumbrarme del todo a mi decisión. A pesar de lo inconmovible que parece, a veces me irrita el verla proyectada en una lejanía tan inasequible, tan extraña a mí." Así hacía frente a las potencias curativas de la vida, ateniéndose a la decisión tomada en aquellas horas de pasión, que ahora a él mismo se le antojaba extraña, ante las exigencias de la vida diaria. Corrió a refugiarse en Grüningen, donde la tumba de su amada infundía una fuerza directa a todos sus sentimientos. Allí pasaba por momentos fugaces de entusiasmo; soplaba la visión de la tumba como si fuese polvo; los siglos eran como instantes, sentía la proximidad de ella, creía verla aparecer. Pero como hasta allí mismo cedían estos movimientos de su ánimo, poníase a reflexionar

que su muerte aseguraría a la humanidad un ejemplo de fidelidad hasta la tumba y que haría posible para ella un amor semejante. De vuelta en Tennstädt, presiente ya que su decisión no saldrá triunfante de la lucha con la razón; entonces, con sofisma natural del corazón, sienta esta máxima: "Es necesario que no me ponga a cavilar en torno a mi decisión. Todo fundamento de razón, todo intento de reflejar lo que el corazón siente, es ya una duda, una vacilación y una deslealtad." Y, sin embargo, apuntan en él consideraciones que luchan manifiestamente impotentes contra estas cavilaciones. Las más bellas perspectivas científicas o de otra clase no pueden atarlo al mundo de los vivos; su muerte no debe ser un recurso necesario, sino un verdadero sacrificio. No son tan indispensables, como parecen, unos hombres para otros; su madre disfruta poco de él, su padre lo mismo. Se dice constantemente que su decisión es irrevocable, que no puede exponerla al resultado de nuevas reflexiones. Estas páginas se interrumpen a comienzos del mes de julio de 1797. Nos revelan con una fuerza más instructiva que innumerables leyendas cuáles son las fuerzas que alberga nuestra alma y que la mueven a desprenderse por sí misma del mundo y de la vida y cuáles las que constantemente se les enfrentan. ¿Quién puede decir cuál habría sido el resultado de la lucha entre estas dos clases de fuerzas si el duelo se hubiese librado en la solitaria celda de un convento?

Pero allí se interponía el mundo entre su decisión y su estado de ánimo, determinado verdaderamente por el día y por sus impresiones. La expresión más certera de este estado psicológico es la de que su propia voluntad es completamente extraña a él, la de que el día de su realización parece hallarse completamente al margen de estos días, que transcurren tan velozmente. Su decisión de morir fue desarrollando en él una vida de la fantasía proyectada sobre el otro mundo. De un modo deliberado, con un esfuerzo repetido cada día, había ido alimentando dentro de sí la intensidad de las imágenes fantásticas del más allá, como en otro tiempo lo hicieran los santos. Y al pasar a segundo plano su intención de morir, dejó el puesto a una sensación de hallarse unido al otro mundo, a la amada muerta, que fue consumiendo poco a poco su vida. Su aspecto externo empezó a cambiar por esta época. Cuando en el verano de 1798 volvió a verle Federico Schlegel, escribió: "Ha cambiado visiblemente; su cara se ha alargado y parece como si se elevase del plano de lo terreno, como la novia de Corinto. Tiene, además, ojos de visionario, que miran incoloros a lo lejos." Una expresión de estos sufrimientos de una fuerza desazonadora la tenemos en sus *Himnos a la noche*. Tieck los sitúa, aunque con expresiones vacilantes, en las que él es, en casos como éste, maestro, en el otoño del año en que murió Sofía (1797); Just, que suele ser más preciso, en el año siguiente. Cualquiera que sea la época exacta en que fueron compuestos, lo cierto es que sólo pudieron escribirse dentro del ensimismamiento en el dolor de aquellos primeros tiempos, pues son la imagen auténtica de él. Hay en ellos algo que puede producir más espanto que la más terrorífica de las historias. Es una expresión de la nostalgia de la muerte

que parece brotar del corazón oprimido de aquel hombre solitario como un quejido lento y misterioso que resonase en medio de la noche. Un grito que llega a nosotros con una resonancia muy extraña, como su sombría decisión se proyectaba antes sobre los que lo rodeaban, y de una tristeza infinita.

De la nonada y las penas de la existencia nos hablan escritos de todas las épocas. El rasgo fundamental reside en ese carácter del mundo, que hace que éste aparezca como en definitiva misterioso. De aquí que la fantasía humana sea inagotable en recursos para contraponer a esta vida una serie de estados imaginarios. La noche de la inconsciencia, el seno del universo, la paz serena de los bienaventurados: lo que nos conmueve en todas estas concepciones es el hecho de que, al llegar aquí, se borren las pasiones, las descargas de la voluntad, la luz clara y nítida que nos señala el límite de nuestros deseos. Una de estas concepciones son los *Himnos a la noche* de Novalis. Más allá de la tierra, donde la luz anida con una inquietud eterna, se extiende fuera del tiempo y del espacio el imperio de esta noche, cuyas sombras vesperales y no su realidad son la noche y el sueño que conocen todos los hombres. La corriente terrenal se estrella al pie de la colina y en su regazo oscuro tiembla esta onda cristalina de la noche infinita; es imperceptible para el sentido común del hombre, pero quien bebe de ella le pertenece ya eternamente: en sus aguas está el olvido para todos los dolores, la unión milagrosa con la amada, un goce vesperal indescriptible. En aquellos tiempos de dolores indecibles, Novalis sintió que descendía sobre él, viniendo de la lejanía azul, de las alturas de su antigua bienaventuranza, un resplandor vesperal, un entusiasmo nocturno, el dormitar del cielo; pisaba ya la colina de la amada, la colina convertíase en una nube de polvo y a través de la nube veía los rasgos transfigurados de Sofía. “En sus ojos descansaba la eternidad; tomé sus manos.”

Enfermizas fantasías científicas ocupaban su espíritu durante este tiempo. El descubrimiento del galvanismo agitaba por aquellos años el mundo científico a lo largo de toda Europa. El azar más peregrino del mundo había puesto en contacto, en el laboratorio del anatomista boloñés Galvani, las ancas desolladas de una rana con una máquina eléctrica; de pronto, aquellos miembros muertos habían empezado a estremecerse como si tuviesen vida; desde este suceso, ocurrido en 1790, las investigaciones de Galvani y de Volta venían apasionando al mundo científico. Ritter se había sumado a este movimiento, en Alemania, con importantes descubrimientos. Es seguro que ya por entonces Novalis había trabado amistad con él. Ningún hecho científico provocó conclusiones más audaces ni sueños más turbios que este descubrimiento y el otro descubrimiento afín a él del sueño magnético. En el verano de 1798, Federico Schlegel dijo que el galvanismo del espíritu era una de las ideas favoritas de Novalis. “Para mí mismo es todavía un misterio cómo se combinan, se galvanizan y se hechizan en su espíritu su teoría de la magia, este galvanismo del espíritu y el misterio del contacto. Por el momento, el galvanismo del hombre interior es, para mí, un

gracioso pensamiento, como lo llamaría Kant; lo demás confío en que llegaré a conocerlo a través de la tortura socrática." En este sentido, Novalis explicaba el pensamiento como un proceso de galvanización. Se operaba en él un contacto de nuestro espíritu con una fuerza misteriosa. El comercio del espíritu, el amor, la religión: todo se convirtió para él en una especie de magia.

2

Pero se abrieron paso nuevos elementos de su vida, que lo elevaron de estos estados tan patológicos a una concepción general científico-religiosa.

Pasó los meses que siguieron a la muerte de Sofía todo inquieto, ya entre los suyos, ya emprendiendo pequeños viajes. A fines de 1797 se trasladó a Freiberg con el fin de perfeccionarse para la carrera administrativa de minas en aquella escuela superior de minería del Electorado de Sajonia, que por aquel entonces empezaba a cobrar fama europea. Un nuevo fermento formidable se incorpora ahora a sus estudios de filosofía natural. El genial Ritter le había iniciado en Jena en el problema del galvanismo. Aquí, en Freiberg, se encontró con el gran mineralogista y geólogo Werner, ante cuyo sentido maravillosamente adiestrado el mundo de las piedras se alzaba como un sistema organizado y las entrañas de la tierra empezaban a poner al descubierto su historia. Ya veremos cómo surgen de estas sugestiones *Los discípulos de Saís*. Este interés apasionado por Werner y la geología venía a liberar a Novalis, en cierto modo, de aquellos angustiosos estados enfermizos que lo atenazaban.

Ya en el año 1798 se enamoró de Julia de Charpentier, la hija del intendente de minas de Freiberg. Con ello se operó en él una transformación de sus sentimientos con respecto a Sofía, transformación muy importante tanto para su vida como para su poesía. Con una vida imaginativa tan compleja como la suya era lógico, además, que la imagen de Sofía se transformase dentro de su alma. Había ido perdiendo poco a poco todos los rasgos individuales que guardaban alguna relación con la tierra. Se habían borrado su aspereza semiinfantil, su deseo de que él, su amado, se hiciese agradable, la insolencia con que jugaba con su padre. De lo más hondo de su imagen se alzaba ahora la más profunda intimidad, la cual borraba todos y cada uno de los rasgos que habían pertenecido al mundo: sólo a través de ella podía confiar el poeta en mantenerse en comunidad con su amada muerta. Había motivos religiosos que abonaban esta relación con el ser desaparecido. Sofía se incorporaba en cierto modo al orden religioso del universo y representaba para el poeta aquella feminidad supraterrenal que tiene su expresión en la reina de los cielos. Ya no le afectaban el esplendor y la alegría del mundo, la dicha y el destino en la tierra. De su destino individual se alza su devoción por la virgen María como una figura mitológica subjetiva.

Y del mismo modo que marchaba con los sentidos despiertos hacia una nueva

vida, veía acudir a él a los amigos en contacto con los cuales había de completarse su ciclo de ideas y por sugestión de los cuales había de elevarse el poeta que había en él. Novalis vivió con ellos aquel renacimiento fugaz del romanticismo que caracteriza el año 1799.

Nada más falso que considerar el romanticismo como una tendencia única. Con ciertas modificaciones, no es, como ya hemos señalado, otra cosa que la generación que se destaca en la década del noventa del siglo XVIII y que vive de 1790 a 1800 esa época decisiva de la vida que va de los veinte a los treinta años. Los elementos de cultura intelectual heredados de la generación anterior eran, en primer lugar, la poesía de Goethe y Schiller, la revolución filosófica que había revelado a Kant, Jacobi, Schiller y Fichte, y aquel formidable movimiento de fermentación de las ciencias naturales. Pero las condiciones en que esta generación hacía frente a la herencia de la anterior eran extraordinariamente notables. La primera y la más importante de estas condiciones presenta un carácter puramente negativo: es la ausencia de todo impulso fuerte nacido de la vida misma. El movimiento de progreso de las ciencias naturales no respondía a ninguna industria, a ninguna necesidad de descubrimientos, a ningún estado del comercio que siguiese con interés este elemento científico afín a él. Y lo mismo ocurría con la política, la enseñanza, la religión: adoptaban una inmovilidad completa frente a la revolución filosófica, la cual, sin embargo, sólo podía permanecer sana mediante su acción sobre el mundo social, moral y político. Los poetas no encontraron ninguna gran ciudad desde cuya escena pudiesen influir sobre la vida. Todo aparecía desperdigado en pequeños círculos: una población poco ambiciosa y sin grandes bienes de fortuna, no acuciada todavía por esa sed de dinero y de placeres que da el trato cosmopolita; satisfecha con una cultura orientada hacia el interior, en un grado tal como en la misma fase de cultura no habrá ocurrido seguramente con ninguna otra. Pasajes paralelos de todos los hombres que aquí interesan demuestran cómo sentían y aceptaban conscientemente esta situación. Citaremos solamente las palabras de Novalis: “Alemania sigue una marcha lenta, pero segura, a la cabeza de los demás países europeos. Mientras que éstos viven entregados a la guerra, a la especulación y al espíritu de partido, el alemán pone todo su celo en llegar a ser ciudadano de una época superior de cultura, y esta ventaja le dará, con el tiempo, una gran supremacía sobre los demás.” Esta cultura se aislaba completamente de la gran masa de la población y de sus necesidades.[4]

¿Podríamos, en justicia, acusar a los hombres que, en estas condiciones, se empeñaron en la obra de desarrollar, con un talento extraordinario, nuestra cultura intelectual? Sus conatos inquietos y dispersos, sus tendencias paradójicas, el carácter artificioso de sus aspiraciones: si se compara todo ello con la grandiosa serenidad en que vivieron y laboraron Goethe y Kant, ofrece un espectáculo conmovedor. El más conmovedor de los espectáculos, porque la necesidad de las condiciones históricas atenaza aquí como un brazo de hierro a

todas las fuerzas nobles de cierta importancia. Y debe reconocerse que, dentro de los límites que estas condiciones les imponían, llegaron a conseguir resultados extraordinarios.

Sin embargo, entre estos hombres mediaban extraordinarias diferencias en cuanto a la posición que ocupaban con respecto a los elementos de la cultura intelectual. Los puntos de partida de un Augusto Guillermo Schlegel y de un Novalis, de un Federico Schlegel y de un Tieck eran completamente heterogéneos. Es indudable que Novalis se hallaba, espiritualmente, mucho más cerca de Hölderlin que de su amigo Guillermo Schlegel, por ejemplo. Tieck nunca llegó a tener más que puntos exteriores de contacto con Federico Schlegel. Teniendo en cuenta esta completa heterogeneidad, resulta extraordinariamente interesante el problema de saber cómo pudo crearse, en estas condiciones, un círculo cerrado de hombres, una alianza defensiva y ofensiva, una escuela.

Augusto Guillermo Schlegel, que era dos o tres años mayor que sus amigos, constituía el punto exterior de agrupación. Las *Horas* y la *Gaceta Literaria de Jena* le atrajeron a esta ciudad, haciéndole abandonar un puesto de preceptor que ocupaba en Holanda. Las necesidades estéticas del público habían creado, sobre todo en las *Horas*, condiciones muy favorables de librería para aquellos tiempos. Esto le permitía confiar su existencia a una pluma tan extraordinariamente diestra como la suya. A. G. Schlegel era el temperamento verdaderamente periodístico de aquel círculo, su genio en materia de crítica y de recreación de la poesía era incomparable en todo lo que significase recrear y comprender lo creado, en cuanto fuese sentir, juzgar, remodelar. Poco a poco, fue atrayendo hacia él a su hermano, apartándolo de sus estudios filológicos e interesándolo por estas actividades generales de escritor. Federico era un temperamento completamente distinto del de su hermano. Luchando a brazo partido con la expresión, entre ideas profundas, no fue nunca realmente, en medio de estilistas, un buen estilista. Era la suya una cabeza genialmente productiva, que, al ir extendiendo de un modo consecuente pero ilimitado el campo de sus estudios, en los cuales su pluma pesada provocaba los más desdichados conflictos con las condiciones editoriales de la época, destrozaba de antemano su existencia exterior. El punto de partida de Federico Schlegel era la ciencia de la Antigüedad, las ideas estéticas de Schiller y la filosofía de Fichte. Las relaciones de Federico Schlegel con Hardenberg databan ya de los años 1792 o 1793, en que se conocieron en Leipzig. Que su afinidad era menos personal que de ideas lo demuestra una manifestación de Federico Schlegel ante Schleiermacher: "Tú le harías mucho bien a Hardenberg y encuentro muy bien tu melancolía. Por lo que a mí se refiere, hace ya mucho tiempo que sólo mantengo relaciones con su espíritu, en el que tal vez nadie se oriente tan bien como yo, cosa que él mismo parece saber. Por lo demás, miro con un corazón bastante duro." El *Athenäum* vino luego a crear un vínculo más regular. Y es curioso que fuese también el propio Federico Schlegel, el hombre más

heterogéneo con respecto a él, el que sirvió de primer punto de contacto a Tieck, cuando éste se incorporó al grupo. Véase hasta qué punto era la simple casualidad la que se encargaba de anudar los primeros lazos entre estos hombres. Fueron las cartas de Tieck sobre Shakespeare, que Federico Schlegel deseaba publicar en el *Journal Lyceum* de Reichardt, las que sirvieron de enlace. Federico Schlegel invita a Tieck a visitarle. "Mi interés por usted y por la poesía es demasiado serio. Estas cosas se dispersan en seguida cuando están presentes varios. En asuntos de éstos yo me inclino mucho hacia el coloquio entre dos." Se informó también acerca de Wackenroder, cuyas expansiones cordiales habían visto la luz en aquel mismo año. Vemos iniciarse aquí la amistad entre dos hombres a quienes ningún rasgo fuertemente acusado de la naturaleza impulsaba a acercarse el uno al otro. Una nota al pie de la carta añade que su hermano Augusto Guillermo se alegra mucho con la obra de Tieck y con las noticias personales acerca de él. Existe, además, una carta de A. G. Schlegel, en la que éste acusa recibo del envío de los *Cuentos y leyendas* y ofrece interesantes puntos de comparación con la nota crítica sobre esta obra publicada por A. G. Schlegel en el *Athenäum*, que fue la primera palabra importante que se publicó sobre los poemas de Tieck. En esta carta se expresa con mucha mayor energía que en la nota del *Athenäum* la idea de que la forma de la prosa de Tieck tiene su origen en el estudio de Goethe, en su *Wilhelm Meister* y en los cuentos, y se halla inspirada por un espíritu análogo. El experimento poco goethiano de expresar nuestros sentimientos modernos bajo el ropaje y el lenguaje de los antiguos, como se hace en *La bella Magelone*, le desagrada; en cambio, coloca en el más alto lugar *El rubio Eckbert*, que es de todas las obras de Tieck la que más de cerca sigue las huellas de la prosa de Goethe. Lo que le atrae en Tieck es la perfección de la prosa descriptiva y de la canción y aquella orientación poética en que la imaginación se desenvuelve libremente, sin segundas intenciones morales. Por el contrario, muestra una actitud completamente despegada y negativa ante Tieck en aquello en que éste se separa de la órbita de Goethe, como lo demuestra el modo como disculpa, sin que acierte apenas a disculparlos externamente, los temas de los cuentos de Tieck.

Véase, pues, cuán poco apretada era la trama en que se entretejían los primeros hilos. No sólo por la fuerza con que se sentían las divergencias de orientación existentes, sino, además, porque no mediaban entre aquellos hombres ninguna clase de relaciones cordiales en lo personal. Lo que los mantenía en cohesión era las ventajas de una alianza defensivo-ofensiva contra las tendencias caducas, pero inmortales de los Nicolai, los Huber y los Schütz. La revista *Athenäum* servía en esto de aglutinante. Sobre todo Augusto Guillermo Schlegel, cuyo sentido para las batallas, las alianzas, las cooperaciones, en una palabra para la estrategia literaria, era vivo e inagotable en nuevos hallazgos, los cuales redundaban siempre más en la irritación de los adversarios que en provecho de los amigos. Estas operaciones le producían una satisfacción

totalmente desinteresada.

Estas relaciones, un poco superficiales, condujeron, a partir del verano de 1799, a la más íntima convivencia. Fueron los últimos meses de la estancia de Fichte en Jena. Schelling actuaba aún junto a él, en la más feliz coincidencia: su aspiración era completar la *Doctrina de la ciencia* con la *Filosofía de la naturaleza*. A este movimiento de fermentación del espíritu filosófico se unían los contactos con los poetas de Weimar; Goethe iba a refugiarse varias veces al año a aquel solitario palacio, buscando allí, lejos de la vida de la corte, una soledad grata al trabajo. Jena era, pues, como la segunda capital del espíritu alemán; terreno muy adecuado, por tanto, para la petulante agitación de la nueva escuela, que se encontraba aquí como en un terreno neutral con el jefe de la sociedad de Weimar, con el "representante de la poesía en la tierra", es decir, con Goethe, sin necesidad de tomar contacto con aquella sociedad weimariana encabezada por él.

Antes de instalarse permanentemente en Jena, junto a Augusto Guillermo Schlegel y Schelling, Tieck se presentó allí un verano, procedente de Giebichenstein, después de pasar un par de semanas con Reichardt. Había conocido a Schlegel en Berlín un año antes, y se proponía ahora hacerle una visita corta y de paso echar un vistazo al mundo en que vivía. Federico Schlegel le había anunciado hacía un año que sus *Cuentos y leyendas* le habían conquistado dos nuevos amigos, Novalis y Schelling. Ahora iba a conocer a los dos. Para Novalis y Tieck, este encuentro fue decisivo. Ya Federico Schlegel había tomado contacto con las ideas de Novalis, pero este encuentro con Tieck tocó a la fibra más profunda e íntima de su genio poético. Ya la primera noche se selló entre ellos una mutua amistad; al chocar los vasos, bebieron por su unión fraternal. Era ya la media noche y los amigos salieron a respiran el aire de aquella noche estival. La luna llena, vieja amiga del poeta desde los días de su infancia, derramaba su luz mágica sobre las colinas que rodean la ciudad. Subieron a la cumbre vecina del Hausberg y pasearon bajo la noche veraniega. En horas como aquéllas por fuerza tenía que cobrar en ambos plena conciencia el espíritu de la poesía romántica, tal como a partir de entonces había de levantarse conjuntamente ante sus almas. Al separarse, poco antes del amanecer, dijo Tieck: "Ahora sí que voy a terminar *El fiel Eckart.*" Aquel mismo día leía a su amigo lo que llevaba escrito de la obra. Creo que algunas líneas del *Phantasus*, escritas muchos años después, se consagran a perpetuar la memoria de aquella noche de Jena. Los amigos se pasean en la tranquila soledad de un jardín, mientras sobre el paisaje empiezan a encenderse las estrellas en el firmamento, y Ernst dice: "Esta paz santa y seria despierta en el corazón viejos dolores adormecidos, convertidos ahora en serenas alegrías, y así veo cómo el noble Novalis me contempla grande y dulcemente con su mirada humana y me recuerda aquella noche en que, saliendo de una alegre fiesta, nos echamos a vagar por las montañas de la hermosa comarca y en que, sin sospechar que tan

pronto habríamos de separarnos, hablamos de la naturaleza y de su hermosura y del don divino de la amistad. Tal vez mientras lo recuerdo tan entrañadamente, me envuelva su corazón de un modo tan amoroso como el ardiente cielo estrellado de aquella noche."

Hay una carta a Tieck de 6 de agosto de 1799 que constituye un notable documento y un testimonio de cómo esta amistad hizo época en la vida de Novalis: "Tu amistad abre un nuevo libro en mi vida. Te veo en contacto con cuanto florece y hermanado con ello. Has dejado en mí una impresión profunda, encantadora. Nadie hasta hoy me había estimulado de un modo tan suave y, sin embargo, tan general. Comprendo en su totalidad cada una de tus palabras. Nada me choca, ni de lejos. Nada humano te es ajeno. En todo tomas parte, te expandes como un aroma sobre todos los objetos y te adhieres sobre todo a las flores." Esto era algo más que las relaciones que hasta entonces habían venido manteniendo los románticos de Jena. Eran, como en la amistad entre Federico Schlegel y Schleiermacher, dos almas verdaderamente gemelas que se encontraban.

Novalis devolvió a Tieck su visita en Giebichenstein. Al regreso, Tieck se quedó un par de días en Weissenfels, invitado por Hardenberg. También a él le impresionó el espíritu sereno, prácticamente piadoso, íntimamente distinguido, que reinaba en aquella casa y que tal imperio había llegado a tener sobre su amigo. El viejo Hardenberg aparecía como un patriarca, rodeado de su familia. A Tieck no le fue difícil encontrar un punto de contacto en la afición a los tiempos antiguos. Un día —y esta anécdota caracteriza muy bellamente a aquel buen señor viejo—, Tieck lo oyó enfadarse un poco en el cuarto vecino. "¿Qué ocurre?", preguntó el huésped, alarmado, a un criado que entraba en su habitación. "Nada —le contestó éste—, es el señor, que da su clase de religión." La separación de los dos amigos no duró mucho tiempo. En octubre, Tieck se trasladó a Jena con su mujer y su hija Dorotea, que acababa de nacer, y se instaló a vivir allí hasta fines de julio de 1800.

También Federico Schlegel se había reunido ya por aquel entonces con sus amigos. En octubre le siguió Dorotea. Schlegel llevó consigo los *Discursos sobre la religión*, que acababan de aparecer como publicación anónima[6] y que seguramente habrían pasado desapercibidos en el círculo si Schlegel no hubiese llamado su atención hacia ellos con tanto entusiasmo. Encontraron a Novalis bastante retraído de los demás y viviendo en íntima amistad con Tieck y la mujer de éste. "Vive de tal modo en Tieck, con Tieck y para Tieck —escribía Dorotea—, que no le queda sitio para nada más. Parece un visionario y retraído, innegablemente, dentro de sí mismo." Pero los *Discursos sobre la religión* le conmovieron profundamente. Así como Tieck había hecho que despertase de nuevo su poesía, esta obra hizo que fermentasen de nuevo sus ideas religiosas. Su entusiasmo agitó a todo el grupo en apasionada aprobación o en una oposición violenta. La aguda Dorotea observó que Tieck cultivaba la religión

como Schiller el destino: Novalis creía que Tieck pensaba en todo y en absoluto como él, pero ella apostaría a que no se entendían a sí mismos ni entre sí.

Y como suele ocurrir con la lectura de una obra importante, cuyos efectos coherentes y sistemáticos van precedidos casi siempre por las primeras impresiones y sugestiones, de esta fermentación brotaron primeramente un ensayo de Novalis sobre el cristianismo y las ideas de Federico Schlegel. Schelling salió muy agriamente al paso de los *Discursos sobre la religión* y del entusiasmo que esta obra había despertado en sus amigos, con una curiosa poesía, *La profesión de fe epicúrea de Heinz Widerporst*. El *Athenäum* se encargaría luego de enfocar todo de una manera serena y conciliadora. Augusto Guillermo opuso reparos, pero éstos se ahogaron en el entusiasmo de la mayoría. Este asunto, que no dejaba de tener su importancia para la posición exterior de la escuela, produjo una viva conmoción entre los amigos. Augusto Guillermo apeló al juicio de Goethe. "Éste —escribe a Schleiermacher— ha examinado la cosa a fondo y ha opinado, con una argumentación detallada y razonada, en contra de la aceptación y a favor mío. Me gustaría que hubiese usted escuchado también las palabras tan hermosas que me dijo con este motivo y en otras ocasiones; estoy seguro de que le habrían entusiasmado." Schleiermacher era también contrario a la publicación de *La profesión*.

El fragmento de Novalis lleva este epígrafe: *La Cristiandad o Europa*. En él se expresa el punto de vista de una unidad de todos los Estados europeos mantenida a través del cristianismo. Yo no tengo noticia de que este pensamiento se hubiese expresado nunca, antes de ahora, con esta claridad. Ranke ha impuesto este punto de vista como uno de los caracteres fundamentales de aquella época en que la Europa cristiana luchaba contra los avances del Islam. Pero toda la historiografía del romanticismo se basaba en la tendencia a presentar este estado transitorio como el único posible, como un estado del que no habían hecho más que desviarnos la Reforma, el racionalismo, las ciencias y los puntos de vista seculares de la política. La formidable unidad de los intereses creada por la civilización, unidad que crece cada día y se levanta sobre bases reales, pasa aquí a segundo plano detrás de una soñada paz de Dios establecida al amparo de la convicción religiosa, que ni existía antes ni, teniendo en cuenta la naturaleza humana media, puede esperar existir ni un solo día. Es una concepción antihistórica que prestaba un ropaje cristiano a la Santa Alianza. Y, en nuestra literatura protestante, la encontramos expuesta por vez primera en este ensayo fugaz de Novalis.[7]

Novalis ve el cristianismo actuando con todo su poder y revestido de todo su esplendor en la Edad Media. Es característico de él el modo como lo concibe. Un gran interés unía bajo una sola dirección suprema a este gran imperio espiritual; su gobierno se hallaba en manos de un estamento dotado de plena independencia, de la más alta cultura y de una gran experiencia del mundo. Sus sacerdotes sólo predicaban el amor hacia la mujer santa y portentosamente bella

de la cristiandad; contaban de seres celestiales, muertos hacía ya muchísimo tiempo; una alegría augusta reinaba en las misteriosas iglesias, adornadas con imágenes, llenas de dulces aromas y animadas por la música sacra. Es la religión de un mundo transfigurado panteístamente, con el que volvía a encontrarse aquí, sólo que plasmado poéticamente en imágenes y en leyendas.[5]

Roma, el lugar en que se congregaban los hombres sabios y venerables de Europa, veía claro y estaba en su derecho al impedir el desarrollo insolente de las disposiciones humanas a costa del sentido divino, al rechazar los descubrimientos extemporáneos y peligrosos, como el de que la Tierra es un astro errático e insignificante.

No se ve claramente cómo y hacia cuándo pudo cambiar un estado de cosas tan dichoso. Debió de desaparecer tácitamente mucho antes de la insurrección que estalló con el protestantismo. Ya la implantación del celibato entre los sacerdotes fue tan sólo, seguramente, una medida hábil encaminada a mantener todavía en pie la cuarteada organización de la Iglesia. En estas condiciones, parece como si aquel estado ideal estuviera fuera del tiempo. ¿Y cuáles fueron las causas que determinaron el cambio? La humanidad no estaba aún madura, no era lo suficientemente culta para este imperio espiritual. Y, sin embargo, por otra parte, al progresar la formación cultural del hombre, vino a demostrar precisamente, por lo menos, que la cultura era, al llegar a una cierta fase, dañosa para el sentido de lo invisible. Fue así como el protestantismo desgarró criminalmente la unidad de la Iglesia, fundó una falsa Iglesia de señorío terrenal, permitió que los Estados poderosos se apoderasen del solio universal ahora vacante, hasta que, por fin, se vio desplazado por la genial habilidad de la orden de los jesuitas. Entre los sabios y el clero existe siempre una callada oposición, pues ambos luchan por ocupar el mismo puesto. El desenlace parecía haber llegado cuando Dios, por medio de la Ilustración, se vio convertido en espectador ocioso del gran espectáculo de un mundo mecánico que se deslizaba por su propio cauce.

Pero nada de lo que entra una vez en la historia puede considerarse perecedero. Surge renovado de sus transformaciones, bajo formas cada vez más ricas. Nos encontramos ante una nueva inspiración universal. La ciencia la ha preparado, al sancionar la santidad de la naturaleza, la infinitud del arte, la necesidad del saber, el respeto a lo secular y la omnipresencia de lo verdaderamente histórico. “¡Venid, pues, oh filántropos y enciclopedistas, a la logia de que irradia la paz y recibid el beso fraternal, despojaos de vuestra venda gris y contemplad con un amor nuevo las maravillas de la naturaleza, de la historia y de la humanidad!” “El cristianismo es una forma triple. Una es el elemento generador de la religión, como alegría en todo lo religioso. Otra la mediación en general, como fe en la omnicapacidad de todo lo terrenal para convertirse en el pan y el vino de la vida eterna. Otra la fe en Cristo, en su Madre y en los santos. Cualquiera de estas tres formas que elijáis, elegís las tres; es

indiferente." Del seno de un venerable concilio europeo renacerá la cristiandad.

Aquí no cabe ni elogio ni censura ni explicación. No cabe siquiera contestar a la pregunta de lo que en esto hay de paradoja y de lo que hay de convencimiento interior, sin echar una mirada a la posición que Novalis ocupaba en el movimiento filosófico y poético de aquellos días. A esto nos lleva ya, por lo demás, la trayectoria de nuestra exposición.

Los poemas espirituales de Novalis, las ideas y el *Discurso sobre la mitología* de Federico Schlegel y hasta las variaciones casi católicas de su hermano, tan críticamente diáfano, el giro cristiano que hay en los poemas de Tieck: todo ello brotó rápidamente de esta fermentación. Como una persona serena y despierta entre sonámbulos aparece en ella el hombre que había dado el primero y más fuerte impulso a esta corriente de entusiasmo religioso y en cuya alma, en lo más profundo de ella, encontraban una expresión sintética, enérgica, varonilmente concentrada, ésta y otras tendencias de su generación. Schleiermacher opuso a la concepción de Novalis la fría verdad histórica de que el papismo representaba la ruina del catolicismo. El propio Novalis había llegado al giro final de su espíritu. Lo que en un movimiento momentáneo, bajo la influencia que los nuevos virajes sorprendentes de la vida espiritual suelen adquirir incluso sobre temperamentos poco dados a la paradoja, había escrito con la petulancia de una oposición radical contra todas las opiniones imperantes, pasa ahora a segundo plano en la trama de sus ideas, que delimita y eleva a la región de los sueños poéticos. Fue en este otoño de 1799 cuando comenzó a escribir su *Ofterdingen*. Su concepción del mundo ha llegado a nosotros, en cierto modo, con una doble expresión; aparece, con arreglo a su naturaleza, bajo dos formas: como una trabazón de ideas filosóficas y como una concepción poética del mundo. Y es característico del espíritu de su tiempo el que, como ocurre con el desarrollo poderoso de Schiller, alcanza una expresión poética después que la forma filosófica había llegado a un cierto redondeamiento.[8]

Pues, evidentemente, la concepción filosófica de Novalis que ha llegado a nosotros se hallaba redondeada ya, en lo sustancial, en aquel verano de 1799. "Entre especuladores, llegué a convertirme totalmente en un especulador más", escribe a Tieck algo más tarde. Ahora, pasa a primer plano la poesía. La poesía domina ilimitadamente el año y medio corto que aún le queda de vida, la mayor parte de cuyo tiempo, además, tiene que vivir en estado que le incapacita para leer, para pensar, para escribir y para todo. Sus planes poéticos llenan totalmente las esperanzadas fantasías de sus últimas semanas. Por eso los fragmentos que se encuentran entre sus papeles póstumos corresponden principalmente a la época de su vida que acabamos de exponer. De ellos hemos de tratar ante todo; pero no, como hasta hoy, emitiendo juicios desesperados acerca de su carácter paradójico, ni tampoco en frías enumeraciones.

3

Novalis pretendía someter en una enciclopedia la suma de las ideas adquiridas al pensamiento fundamental de la filosofía de la época. Era éste el impulso más profundo que latía en las gentes filosóficas de su tiempo. Federico Schlegel se debatió durante años y años con la misma idea. Schelling la puso en práctica en sus *Lecciones sobre el método del estudio académico*, por medio de un primer bosquejo. Fue Hegel el primero que realizó, a su modo, lo que flotaba en la mente de todos ellos. Los apuntes de Novalis contienen los gérmenes de ideas de esa proyectada obra de conjunto.

En tales gérmenes radica la importancia de Novalis para el espíritu científico de su época. No podemos exponer aquí cuál es su relación con las manifestaciones simultáneas de Federico Schlegel, Schleiermacher y Schelling. Los años que van desde la actuación de Fichte en Jena hasta la plasmación de la "filosofía de la naturaleza" y luego, algún tiempo después, hasta la "filosofía del mundo moral", constituyen un periodo de enorme agitación, de los más audaces proyectos para someter las ciencias positivas de la naturaleza y del espíritu a los principios de la *Doctrina de la ciencia*. En épocas así no se deben perseguir pedantescos problemas de prioridad y pretender ver por todas partes cómo las ideas pasan de una cabeza a otra. Los tiempos presentes nos brindan en este punto una instructiva analogía. El problema natural que nos plantea la situación actual de nuestras ciencias, el de dar a las ciencias históricas una base científica más rigurosa, provoca en los sitios más distintos, en los países más diversos, intentos análogos de solución completamente independientes los unos de los otros. Y muchos que hasta hoy no han tomado todavía la palabra acerca de este problema han meditado también no pocas veces en torno a tales intentos. Pues bien, cuando alguien propone uno de estos intentos de solución sería muy injusto querer ver en sus pensamientos, simplemente, variantes o modalidades de los expuestos por otros.[9] Las condiciones bajo las cuales aquellos hombres iban madurando paralelamente sus ideas residían en la filosofía de Fichte, en el triunfo de una explicación dinámica de la naturaleza por obra de Kant y en una serie de progresos de las ciencias naturales que parecían justificar también empíricamente esta supremacía, y al propio tiempo en la cultura estética, que se esforzaba por enfrentarse con la filosofía fichteana.

Estas condiciones, supuestas por la cultura intelectual de la época, hacían surgir, en primer lugar, intentos basados en la filosofía de la naturaleza.

Se ha presentado a Novalis como un precursor de la filosofía schellingiana de la naturaleza y hasta se le incluye entre las fuentes en que Schelling bebió para crear su doctrina. Esto último no pasa de ser una hipótesis absolutamente carente de pruebas. En las ideas publicadas por el propio Novalis en 1798 no encontramos absolutamente nada peculiar sobre la filosofía de la naturaleza. La concepción de la naturaleza imperante en *Los discípulos de Saís* es, desde el

punto de vista poético, algo completamente original, ¿pero acaso Schelling tenía que tomar necesariamente de Novalis la idea de que la naturaleza despojada de sus velos es el espíritu? Lejos de ello, la obra sobre el alma del mundo coincide en el tiempo con el proyecto de Novalis sobre los *Discípulos* y, en general, con sus estudios naturales de Freiberg. Ambos contemplaban la naturaleza desde el punto de vista del sistema fichteano: las mismas condiciones conducían a ambos autores a una forma análoga de panteísmo. Pero tampoco en lo que Novalis escribió más tarde, cuando sus estudios de Freiberg fueron madurando, acierto a encontrar mucho que pueda trabarse con el sólido edificio de una filosofía de la naturaleza. Los *Himnos a las matemáticas* son, en último resultado, estériles. Novalis juega con el concepto místico de una auténtica matemática que tuvo su sede propia en el Oriente, pero que en Europa ha degenerado en una mera técnica. Las teorías del galvanismo y del método terapéutico de Brown se convierten del mismo modo, a fuerza de una ilimitada generalización, en un juego vacuo, no basado en ningún estudio serio, con las ideas de los estímulos, la excitación y la galvanización. Y allí donde nos encontramos con observaciones que calan hondo, estas observaciones corresponden en realidad a una concepción poética de la naturaleza. A veces, nos parece estar ante temas para sus poemas, por cuya razón estas observaciones, perdidas entre datos científicos, han provocado no pocos equívocos. Y por todas partes vemos cómo un espíritu de plasmación poética penetra sus teorías. Por ejemplo, cuando dice: "Con el mundo nace el apetito, la tendencia a la dispersión o a la gravedad".

Por eso estas ideas filosóficas de la naturaleza constituyen más bien un eslabón en el desarrollo de la concepción poética de la naturaleza. Este desarrollo figura entre los rasgos más característicos de nuestra moderna poesía. En ella se entrelazaban el estudio científico de la naturaleza y la concepción poética de ésta, cosas ambas que aparecen unidas en Goethe; los poemas de Novalis y de Steffens seguían la misma senda y Tieck, a pesar de sus impaciencias ante los estudios positivos, intentaba seguirlos también en esta trabazón con el estudio científico de la naturaleza; por otra parte, Alexander von Humboldt y John Müller, los grandes investigadores de la naturaleza, encontraron en la visión libre de ésta imperante en la época un impulso para un movimiento permanente: esta relación de interdependencia imprime su sello característico por igual a nuestra poesía y a nuestra investigación de la naturaleza durante este periodo.[10]

En cambio, encontramos una profunda originalidad en las ideas de Novalis sobre las ciencias del espíritu. Estas ideas merecen ocupar aquí un lugar junto a las de Federico Schlegel y Schleiermacher, en medio de la agitación que se produce a fines de siglo. Sobre todo por el hecho de que Novalis, gracias a la amplitud de horizontes que le daban sus estudios científico-naturales, adoptaba un fecundo punto de vista unitario para las ciencias del espíritu, totalmente divergente de los que servían de base a los sistemas de Schleiermacher y Hegel, punto de vista mucho más cercano a nosotros, los hombres de hoy. Por

paradójico que parezca, el sistema que mejor cuadra al punto de vista adoptado por Novalis es el de Schopenhauer, visto en el conjunto de sus trazos primitivos.[11]

Sólo conocemos, en rigor, lo que se conoce a sí mismo. Partiendo de este pensamiento profundo, la consecuencia parece natural: la naturaleza es incomprensible *per se*. Y no lo es, en modo alguno, por una razón fortuita, sino en cuanto que la luz de la conciencia sólo se derrama sobre ella desde el exterior. En este sentido, la naturaleza aparece como un tropo universal del espíritu, es decir, como una imagen simbólica de éste. Por eso sólo es inteligible a través de él. Y como Novalis se ve envuelto en interminables conjeturas por lo que se refiere al secreto más íntimo de nuestro yo, ve también la entraña más íntima de la naturaleza correspondiente a esto en las cambiantes iluminaciones que sobre ella proyectan estas concepciones últimas ascendentes y descendentes. "El mundo es una imaginación, perceptible por los sentidos, convertida en máquina." Luego, vuelve a ver en el corazón la clave del mundo. O llega a la conclusión de que, en último término, tropezamos siempre con la voluntad como la razón determinante. Estas alternativas en cuya virtud cosas completamente diferentes parecen hundirse como sombras, estriba en la índole misma de estas concepciones. Lo encontramos ya en Jacobo Böhme, cuya influencia es visible aquí como lo será en la época posterior de Schelling y más tarde en Schopenhauer. Lo único que se destaca con claridad completa es el conocimiento negativo de que el mundo, tal como podemos concebirlo, simplemente por analogía con nuestro yo, no puede explicarse con base en la razón, considerada como su carácter fundamental, sino por el hondón en fermentación de este yo, que siendo un misterio para nosotros mismos, irrumpe con el mismo carácter primario en la voluntad, en el ánimo o en la imaginación.

De este modo, el problema del mundo se resuelve para nosotros, en la medida en que es resoluble, mediante la visión de nuestro propio yo. El fenómeno más maravilloso es la propia existencia. El mayor de los misterios, para el hombre, el hombre mismo. Y la ciencia que se ocupa de este fenómeno supremo es la psicología real. "Baader es un psicólogo real y habla el auténtico lenguaje psicológico. Y tal vez sea también esta ciencia el campo a que yo esté destinado." En otros sitios designa también con el nombre de antropología este estudio fundamental sobre el que descansan primordialmente las ciencias del espíritu. La antropología es para él, sobre todo, la base de la historia humana. Según él, el contenido supremo de la historia es la solución del problema infinito consistente en descubrir el misterio que el hombre es para el hombre mismo. En esto se adelanta totalmente al pensamiento hegeliano de que el punto culminante de toda historia es el conocimiento gradual del espíritu humano por sí mismo. Y descubre, por otra parte, que la psicología real o antropología sólo puede estudiar el contenido infinito de la naturaleza humana a la luz de su evolución a través de la historia. Con lo cual se adelanta también a un punto de vista familiar para

nosotros.

Esta idea de una psicología real revela de un modo notable la íntima afinidad existente entre las tendencias de esta época, en sus orígenes, y las de nuestro tiempo. Ha sido necesario vivir mucho tiempo bajo la agudísima sensación del antagonismo existente entre estos diversos trabajos emprendidos desde Fichte y una psicología verdaderamente exacta. Llegados a un punto en que se reconoce insuficiente la explicación de todos los fenómenos del alma con base en las leyes con arreglo a las cuales se comportan entre sí las representaciones dentro del alma, estamos en condiciones de valorar con mayor justeza el contenido íntimo de las aspiraciones que, a pesar de la gran divergencia existente entre sus órbitas de ideas, movían por igual a hombres geniales como Schleiermacher, Hegel y Schopenhauer.

¿Qué es la psicología real? Una psicología que se propone ordenar el contenido de nuestra alma misma, comprenderlo en su trabazón, explicarlo, en cuanto ello sea posible. Al investigar las leyes con arreglo a las cuales las sensaciones se desarrollan hasta formar representaciones, y éstas se relacionan entre sí, no descubro más que las *formas* dentro de las cuales se mueve el alma. ¿Reside acaso en estas formas la razón suficiente que explique la transformación de las sensaciones, con que nuestra alma reacciona a los estímulos, en el todo coherente de una visión humana del mundo? Los dos grandes filósofos alemanes anteriores oponen a estas leyes, como un segundo factor, las ideas, las categorías y los principios innatos. Pero la importancia del problema sólo se abarca en toda su amplitud cuando se reconoce que los fenómenos de la voluntad y del sentimiento no pueden reducirse a las relaciones de las representaciones. Cuando Spinoza toma como punto de partida la propia conservación o cuando Kant reconoce en la ley ética una raíz propia de nuestra concepción religioso-moral del mundo que no puede explicarse por la vida representativa, sientan las bases partiendo de las cuales es posible llegar a una explicación mucho más amplia aún del contenido de nuestra alma. Y si seguimos avanzando en esta dirección, nos encontramos con Schleiermacher, Hegel y Schopenhauer. Son solamente los comienzos. Nosotros debemos seguir hoy nuestro propio camino, pero sin perder de vista que ha habido antes de nosotros otros hombres que se debatieron con estos supremos problemas, volviendo constantemente la mirada a sus trabajos, por muy imperfecto que fuese el método en que se basaban.

Tiene, por tanto, un interés extraordinario para nosotros el ver cómo, desde el punto de vista de esta psicología real, pugnaba Novalis con la maravillosa riqueza y el carácter misterioso de los fenómenos que brindan el espíritu humano, la historia humana. Ya su mismo punto de vista imprimía de suyo la mayor unidad imaginable a disciplinas completamente dispares. La ética, la filosofía de la religión, la estética, la filosofía de la historia, no hacen más que enfocar desde distintos puntos de vista la misma trama infinita de fenómenos. Tenía ya de suyo

un gran valor el hecho de que se supiese penetrar en las conexiones internas mismas, sobreponiéndose a las separaciones artificiales y a la tradición enlazada con ellas. Es esta unidad tal como se desprende espontáneamente y con clara grandeza de la conexión que forma el contenido mismo del alma, a despecho de los deslindes arbitrarios entre las diversas disciplinas, lo que imprime un sello tan artístico a la obra de Schopenhauer de 1818, pues incluso el conocimiento de la arbitrariedad a que responde esta trabazón no es capaz de destruir por completo el goce que produce ver el espíritu libre y grandioso que preside la arquitectónica del conjunto.

Pero esta unidad de los fenómenos del alma radicaba solamente en los deseos de Novalis; ¿quién puede decir cuánto de esto habría logrado realizar en años más maduros? En lo que a nosotros ha llegado no hay todavía más que meras vacilaciones. Lo que mejor pone en claro estos deseos y esta inseguridad es el siguiente apunte: "Es curioso que el interior del hombre sólo haya sido estudiado tan pobremente y tratado con tanta ausencia de espíritu. La llamada psicología figura también entre las larvas que han suplantado los lugares del santuario reservados a las imágenes de los dioses verdaderos. ¡Cuán poco se ha utilizado todavía la física para estudiar el espíritu y el espíritu para estudiar el mundo exterior! Entendimiento, fantasía, razón: tales son las pobres especialidades del universo dentro de nosotros. Acerca de sus maravillosas combinaciones, formaciones, transiciones, no se nos dice una palabra. A nadie se le ha ocurrido descubrir fuerzas aún nuevas e innominadas y seguir el rastro a sus entrelazamientos."

Parece, sin embargo, como si también estas concepciones vacilantes propendiesen, como en Fichte, en Schelling y en Schopenhauer, a ver en la voluntad el fundamento elemental de la existencia humana. "En el fondo, todo hombre vive en su voluntad." Por tanto, el hombre puede lo que quiere; más aún, de la tendencia inmutable de nuestra libre voluntad parece depender incluso la forma de la perduración de nuestra existencia.

Novalis intenta, al llegar aquí, explicarse la naturaleza de la voluntad mediante el concepto de la irritabilidad, de la reacción a los estímulos, tomado del sistema fisiológico de Brown. La variedad de los estímulos aumenta a medida que se eleva el nivel de los organismos; en ello descansa nuestra libertad. Cuanto más simples son la vida del hombre y sus estímulos, más vinculado, menos libre vive. Por consiguiente, el alma es tanto más fuerte y más excitable cuanto más complicada y más varia es. La fuerza de resistencia y la selección de los estímulos es el resultado de esta formación de la voluntad. En cambio, el hombre inculto se mueve por estímulos puramente fortuitos; todo lo busca en el objeto con el que está en contacto, pues a través de él siente en oscuro vislumbre su ser infinito. De aquí también que el hombre, cuanto más débil es, considera más placenteros y punibles los estados pasionales.

Partiendo de aquí, distingue el sinsabor como la ausencia de impulsos, de

fuerzas, de estímulos, de materia, y el dolor o sufrimiento como un violento contraimpulso. La naturaleza del dolor le preocupa constantemente, como corresponde a los fuertes impulsos subjetivos de sus reflexiones, que le hacían remontarse también constantemente a la naturaleza de la enfermedad. "Existe siempre la posibilidad de un dolor infinitamente estimulante." En estas búsquedas pasaba rozando muy de cerca el importante pensamiento de que el placer y el dolor no son más que expresiones muy toscas e inadecuadas para designar lo peculiar del mundo de nuestros sentimientos.

Partiendo del mismo punto, experimenta, por decirlo así, con las relaciones de interdependencia entre el estímulo, la excitación y el impulso. Aquí trata de un modo muy profundo la importancia que tiene la ilusión para la historia de nuestra voluntad; la satisfacción es, para él, la solución de un problema ilusorio, "una ilusión que se quema a sí misma". Investiga la idea de la importancia de estas ilusiones sin el menor matiz de la conclusión pesimista que Schopenhauer sacará de ella años más tarde. Lejos de ello, en un pequeño y gracioso diálogo se llega a la conclusión romántica opuesta a ésta. Se trata de contemplar la vida como una hermosa y genial ilusión, como un drama, y así, con plena conciencia de la ilusión temporal que es la vida, gozaremos ya aquí, en espíritu, el placer absoluto y la eternidad.

Pero, a pesar de todo, el estudio acerca del espíritu humano sigue siendo un enigma para sí mismo. "La historia de la filosofía como de la ciencia en grande, de la literatura como sustancia, contiene los intentos de la solución ideal de este problema ideal, de esta idea concebida." Por tanto, la verdadera Historia universal no es sino la solución al infinito problema que reside para los hombres en el misterio de su propio ser. De donde se sigue que la Historia sólo podrá elevarse a una comprensión verdaderamente científica en el momento en que el espíritu humano penetre en sí mismo, encuentre en sí mismo el germen típico de un mundo inmensurable y, partiendo de él, llegue a conocer en el desarrollo de ese germen a lo largo de la historia universal un todo propio, absolutamente explicable.

De esta esencia del alma humana se desprende la misión suprema de nuestra cultura intelectual y moral. "La misión suprema de la cultura consiste en que el hombre se adueñe de su yo trascendental, en que sea al mismo tiempo el yo de su yo." "Tiene uno que aterrarse necesariamente al dirigir la mirada a lo profundo de su espíritu. El ingenio y la voluntad no tienen límites. Ocurre con ellos como con el cielo. La imaginación se detiene, fatigada; aquí topamos con la teoría espiritual de la constitución de la vida y la ley moral aparece como la única verdadera y grande ley de elevación de rango del universo, como la ley fundamental del desarrollo armónico."

Ahora bien, ¿qué significación debe atribuirse, en relación con estas ideas, a la religión y al cristianismo? Debemos investigar aquí qué actitud guardaban aquellos motivos subjetivos de un retraimiento del mundo y el desarrollo de los

mismos ante un ideal católico dentro de la totalidad de su pensamiento. Debemos decidir si Tieck tenía razón cuando rechazaba acremente todas las deducciones católicas de la obra de Novalis y diferenciaba radicalmente su posición de la de Federico Schlegel.

Las obras publicadas por Novalis antes de que apareciesen los *Discursos sobre la religión* sólo entran a investigar la esencia de la religión en un punto. Para que exista verdadera religión nada es más indispensable, según él, que un eslabón intermedio que nos una a la divinidad. Y en su elección, el hombre debe ser absolutamente libre. Se abre aquí una evolución que arranca de los fetiches, los astros y los animales y que, pasando por los ídolos y los dioses, acaba en el Hombre-Dios. Novalis entiende por panteísmo la idea de que todo órgano de la divinidad puede servir de mediador si el creyente lo eleva a este rango, y por monoteísmo, en cambio, la creencia de que sólo hay en el mundo, para nosotros, un órgano que puede servir de mediador. Son ideas afines a las que, partiendo de este pensamiento, se exponen en los *Discursos sobre la religión*. Pero, por otra parte, es Novalis el primero en quien esta obra suscita una serie de reflexiones coherentes acerca de la religión y el cristianismo. Reflexiones, además, que, apartándose de la orientación expresada en los *Discursos*, procuran acercarse a la totalidad de estos fenómenos por medio de una serie de intuiciones psicológicas sueltas.

Novalis considera en cierto modo el corazón como el órgano religioso. "La religión nace cuando el corazón, retrayéndose de todos los objetos reales y concretos, se siente a sí mismo, se convierte a sí mismo en un objeto ideal." Es un pensamiento que vemos desarrollado constantemente desde Fichte hasta Feuerbach.

"Aun no existe una religión. Hay que empezar por fundar una escuela de formación de la religión verdadera." Pero no existe ninguna religión que no sea la cristiana. Los rasgos fundamentales de la religión aparecen profundamente realizados en el cristianismo. También aquí volvemos a encontrarnos con las curiosas vacilaciones, características de esta religión romántica. Novalis habla de una nueva Biblia, de Evangelios completamente nuevos; parece esperar desarrollos religiosos de una absoluta novedad, y luego resulta que ve en los rasgos fundamentales del cristianismo los rasgos fundamentales de toda religiosidad en general. Es precisamente en este punto, aquél acerca del cual meditó Novalis, donde más marcadamente se contradicen sus manifestaciones de diversas épocas, las cuales se hallan, por desgracia, revueltas de un modo arbitrario en sus fragmentos.

El carácter fundamental del cristianismo es la actitud negativa. "Abstracción absoluta, negación del presente, apoteosis del porvenir, de lo que es en realidad el mundo mejor: tal es la médula de los preceptos del cristianismo." E1 cristianismo se halla en oposición a la ciencia, al arte y al verdadero goce. Es el germen del verdadero democratismo, puesto que hace hincapié en la simple

buena voluntad del hombre y en lo que constituye su verdadera naturaleza, sin preocuparse de su formación cultural. El segundo rasgo fundamental es una melancolía infinita. Para que amemos a Dios, es necesario que éste sea un ser necesitado de ayuda, como lo es en el cristianismo.

Esta última idea tiene ya su raíz en los *Discursos sobre la religión,* y otro tanto acontece, aunque de un modo aún más marcado, con los dogmas específicos del cristianismo. También para él todo es milagro o, dicho en otros términos, la convicción verdadera, función suprema de nuestro espíritu y de nuestra personalidad, el único verdadero portento en que se proclama a Dios; y en otro giro análogo, el prodigio mayor, un acto virtuoso como obra de la libre determinación; toda muerte una muerte de reconciliación: en una palabra, lo histórico del cristianismo se halla por todas partes.

Y aun rebasa esta línea con algunas observaciones paradójicas según las cuales la historia de Cristo tiene otro tanto de poesía y el contenido de la Biblia presenta una semejanza sorprendente con una leyenda: crear una Biblia es la misión suprema del escritor. Pero luego se grita a sí mismo —cultivando aquella propia propensión fantástica que guardaba relación con su suerte y su enfermedad, pero no con sus ideas—: tengo que sentir una verdadera superstición por Jesús. La superstición es siempre más necesaria de lo que suele creerse para la religión. Ideas éstas que sólo presentan una cohesión con las demás profesadas por él gracias a aquel impulso realista por virtud del cual destaca también repetidamente la trabazón entre la religión y la voluptuosidad.

Si queremos, pues, comprender la actitud más íntima de Novalis ante el cristianismo, vemos que se destaca en él, sobre todo, una necesidad ilimitada de comprensión y goce, basados en afinidades electivas, frente al estado de ánimo cristiano. No se trata de un esfuerzo por la verdad crítica; no encontraremos en él un solo indicio de que haya meditado jamás con espíritu objetivo acerca de la importancia del cristianismo dentro de nuestra cultura moderna. Su espíritu, verdaderamente afín al cristianismo, querría asimilarse de las fuerzas maravillosas de éste todo lo que, tal como él es en realidad, le fuese posible. De aquí nace un impulso extraordinario para la comprensión histórica del cristianismo. Puede decirse que es con él y con su amigo Federico Schlegel con quienes el espíritu empieza a ahondar verdaderamente en la época cristiana.[12]

Y es lo cierto que esta labor de ahondamiento se realiza en él con una mayor afinidad electiva histórica, por decirlo así, que en ninguno de sus amigos. Pues con ello no hacía más que dar forma a un elemento que vivía ya en él y que había llegado a adueñarse de toda su vida. Novalis vivía, en efecto, en el mundo ultraterrenal. Este mundo era, en realidad, la patria de su corazón. Y esto daba a su cristianismo una fisonomía completamente distinta y peculiar, en comparación con la de sus amigos y camaradas, especialmente Schleiermacher.

Por consiguiente, el cristianismo era, en Novalis, un medio para condensar, trayéndolas del horizonte ilimitado de la fantasía al terreno de la imagen concreta

y de la fe delimitada, toda la hondura y la plenitud del corazón, con las que pendía de aquel mundo misterioso que era para él la patria. Así como la Iglesia había encontrado los medios para adherir a determinados objetos y fórmulas la devoción y la nostalgia ilimitadas del corazón, para Novalis el cristianismo era lo más sagrado a que podían enlazarse sus sentimientos. La faz borrosa del mundo del más allá parecía emerger en la media luz del crepúsculo.

¿Era Novalis un cristiano creyente? Es una pregunta a la que parece habría que contestar con un alegre sí o con un rotundo no. Pero sería mejor partir de una vez para siempre del hecho de que nosotros, las gentes de hoy, adoptamos ante el cristianismo una actitud completamente distinta que la de los hombres que vivieron antes de que se instaurase el sentido científico. La suma de acontecimientos transmitidos por la tradición, el contenido interior de una vida espiritual milenaria, que desde el primer día irradiaba y florecía en ellos, no han sido nunca un poder que haya aprisionado ni aun a los hombres más profundamente religiosos entre los representantes de la ciencia moderna, a hombres como Pascal, Leibniz, Schleiermacher, Fichte, Niebuhr o Savigny: me atrevo a afirmar que la diferencia no afecta solamente al contenido histórico e ideal asimilado, sino también a algo que parece mucho más importante, a la forma de la convicción.

El espíritu científico moderno, desde el descubrimiento de la mecánica celeste hasta los momentos actuales, en que nuestro estudio entusiasta recae sobre las fuerzas de la sociedad y de la historia, ha seguido una carrera triunfal en un escenario que abarca toda Europa y a través de una sucesión sin precedente de las fuerzas científicas más geniales, que sólo era posible en un escenario semejante. Sabemos que el porvenir pertenece a este espíritu científico. Sabemos que éste está destinado a transformar el mundo. El alma solitaria del investigador se halla desde aquellos tiempos henchida del más noble sentimiento de poder del hombre. Someter los fenómenos a leyes, dirigir por medio de estas leyes la marcha de los fenómenos, infundir así al hombre, hasta al último hombre, el propio sentimiento pleno y exento de prejuicios de su destino vinculado a esos medios: a esto aspira ese espíritu victorioso, que echó sus cimientos con Kepler y Galileo. Inspirarse en él, significa vivir.

Ninguna inteligencia verdaderamente vigorosa, capaz de comprender la ciencia en toda su grandeza, ha vivido nunca más que movida por el pleno sentimiento de este proceso. Éste ha sido siempre, ya movido por una pasión colérica, ya impulsado por una concentración alegre, bajo todas las formas, con todas las limitaciones, el contenido de vida de toda cabeza intelectual verdaderamente fecunda, desde hace dos siglos. Por eso el cristianismo no podía ser concebido tampoco más que desde el punto de vista de este interés. El esclarecimiento de los hechos y los dogmas cristianos se hallaba condicionado, consiguientemente, por la posición en la trayectoria y los círculos de este espíritu científico desde la cual se contemplasen. Los filósofos buscaban el reflejo de las

ideas en los dogmas y en los hechos; por tanto, la forma dogmática y la facticidad histórica confluyeron para ellos en una borrosa penumbra. Los historiadores dejábanse arrastrar por los efectos del cristianismo, por su fuerza histórica; los Möser, los Niebuhr, los Savigny, trataron siempre el carácter de los hechos que forman la tradición histórica con nostalgia y con piedad, pero nunca con aquella fe firme cuya pauta procedía de otras partes de la historia. El cristianismo, para los investigadores de la naturaleza, se halla siempre al margen del horizonte de su investigación y va pasando más y más a segundo plano, a medida que éste se amplía. Del estudio científico se desprende una pauta de certeza metódicamente obtenida y rigurosamente fundada; desde que existen una ciencia matemática de la naturaleza, un método histórico crítico, nada puede mirar ya esta pauta de saber riguroso. En cambio, hasta que se produjo este hecho la situación era exactamente la inversa: toda ciencia humana tenía por fuerza que aparecer plenamente incierta y vacilante como una sombra ante la revelación divina. De esta nueva situación surgen las modernas teorías de la religión, no sólo las de los filósofos, sino también las de la teología protestante, teorías que ni la Edad Media ni el propio Lutero habrían siquiera comprendido. En ellas, la historia y el dogma pasan a segundo plano ante la trabazón absolutamente interior con la vida del ánimo, y al afirmarse de este modo el cristianismo en su verdadera patria, como un conquistador del mundo que se repliega, y mantener en pie sus fronteras, aquellos grados fríos de convicción se posponen ante las leyes completamente heterogéneas que rigen al ánimo, leyes que en los fenómenos del amor, de la nostalgia, de la indigencia, de la paz del corazón, son determinadas siempre por la relación de las ideas con el punto central de nuestra existencia, que se mueve entre el placer y el dolor, el anhelo y el impulso.

Es necesario comprender esta actitud moderna ante el cristianismo si se quiere enjuiciar a uno de los hombres intelectualmente dotados que aspiraban a proclamar y a establecer una determinada actitud ante el cristianismo. De otro modo, surgen ese ergotismo, ese husmear, esa falta de convicciones íntimas que desconocen con prosaica explayación crítica de las contradicciones la relación del hombre con el último misterio del mundo, esta relación que nos hace tan pequeños y al mismo tiempo tan grandes.[13]

4

Si tenemos en cuenta este factor, veremos que no sólo adquieren un sentido las manifestaciones contradictorias ya mencionadas, sino que, además, se puede explicar la gran contradicción entre sus ideas científicas acerca de la religión y el cristianismo, tal como han sido expuestas, y sus “poesías religiosas”. En todo espíritu al mismo tiempo natural y profundo se agitan a veces la indigencia, la nostalgia y la entrega, sentimientos que otras veces parecen mantenerse en una

remota lejanía. La Virgen María, Cristo, la Resurrección no eran, para Novalis, artículos de fe: todo lo que hemos dicho acerca del carácter de las convicciones cristianas modernas es aplicable también a él. Por eso, precisamente, cometeríamos un crimen si los considerásemos como meras figuras poéticas. Pero en aquellas horas de profunda emoción en que su mirada se tendía al cielo nocturno de un mundo ultraterrenal, el caos de los mundos infinitos se plasmaba para él en estas imágenes estelares hacia las que el poeta solitario levantaba los ojos nostálgicamente como hacia sus estrellas orientadoras y protectoras.

Estas canciones vivirán eternamente, como el cristianismo. Se distinguen de las compuestas por los grandes poetas religiosos de los siglos XVI y XVII por una simplificación e interiorización de la materia, que nace de una actitud distinta ante ella. Aquellas viejas canciones religiosas, las primeras que se destacan como profesiones de fe al impulso del celo religioso de la Reforma, se hallan todavía muy cerca del sermón: son una mezcla de exhortación, de confesión de fe y de historia; rozan lo más variado dentro de la plenitud del contenido de la fe. En cambio, los "poemas religiosos" de Novalis son canciones en el verdadero sentido de la palabra: engendrados por un estado de ánimo determinado que lo conmueve profundamente: tienen como contenido una intuición muy simple, que mantiene borrosamente la fantasía y tan precaria como si se basase solamente en aquel estado de ánimo y tuviese necesariamente que desaparecer y esfumarse con él, comparable en esto a una visión. Esta intuición simple, sostenida por el estado de ánimo del poeta, es unas veces la dulcísima paz de la contemplación de Cristo, del amigo de las almas: "por fin desciende sobre la tierra el hijo bienaventurado de todos los cielos". Otras veces es un escondido y melancólico sentimiento del que le sigue por senderos solitarios, lejos de la multitud: "movido sólo por el amor, ¡es tanto lo que has hecho! Luego te has esfumado, y nadie piensa en ello". Otras veces, el más conmovedor sentimiento de compasión hacia Él, que tan maravillosamente expresan aquellas viejas imágenes en las que vemos a la Virgen María inclinada sobre el hombre, con las lágrimas corriéndole por las mejillas; involuntariamente, sentimos cómo nuestros ojos se humedecen también, contemplando aquel rostro deshecho por el dolor: "Le veo sufrir eternamente, desaparecer eternamente suplicante. ¡Ojalá no se rompa este corazón!" Y flotando en torno a todo ello ese encanto del sentimiento más puro y más simple que irradian las canciones sobre la Virgen María: cómo, desde que la vio, el tumulto del mundo giraba en torno al poeta como un sueño y en su espíritu vivía eternamente un cielo dulce e inefable; cómo pide a la Virgen que le haga, aunque sólo sea una vez, una seña gozosa, pues muchas veces se le apareció en sueños, siendo niño:

¡Cuántas veces estabas a mi lado!
Yo te miraba con alegría infantil,
Tu hijo alargaba hacia mí sus manos

Y me guiaba para que no me extraviase.
Me sonreías, llena de ternura
Y me besabas: ¡oh, tiempos con sabor de cielo!
¡Cuán lejos ahora aquel mundo venturoso!

Leyendo estas canciones, nos apartamos de la expresión científica de su concepción del mundo para volvernos a su expresión poética. Con ellas comienza su época poética, por los tiempos en que conoció a Tieck. Estas canciones nacieron, como el ensayo sobre la cristiandad, bajo el influjo de los *Discursos sobre la religión*. En el otoño de 1799 se las leyó a sus amigos y Federico Schlegel encontró que eran lo más divino que nunca había escrito, que esta poesía con nada presentaba mayor semejanza que con lo más íntimo y profundo de los primeros versos cortos de Goethe. "La ironía de esto —escribía al amigo cuyos *Discursos* habían desencadenado todo este movimiento— está en que Tieck, que no produce ninguna canción de éstas, aunque hace millones de pinitos interiores, trata ahora de hacer también canciones de esta clase; a esto añaden, además, los *Sermones* y los mandan a la imprenta." También Tieck menciona esa curiosa empresa, pero pasando por alto su propia participación en ella: los *Sermones* habrían de contener los factores y las ideas más importantes del cristianismo. Algunas de las observaciones contenidas en los papeles póstumos se relacionan, a mi modo de ver, con este plan. Las mismas canciones de Lavater encerraban aún demasiada moral y demasiado ascetismo; "las canciones deben ser mucho más vivas, más íntimas, más generales y más místicas". Los sermones, por su parte, no deben ser tampoco simplemente dogmáticos, sino directos, tender a excitar el santo sentido de la intuición, a activar las emociones del corazón. Tanto los sermones como las canciones pueden contener historias; éstas influyen principalmente de un modo religioso. En este sentido, llama también a los sermones leyendas y dice que éstas constituyen la verdadera materia de aquéllos. Y nos presenta como auténticas leyendas o verdaderos sermones *Nessir y Zulima*, las *Confesiones de un alma noble* y *La nostalgia de la tierra*. Vemos, pues, cómo estaba concebido el plan, en cuya ejecución Tieck habría sido, evidentemente, un curioso camarada. Y vemos también cómo, salvando la diferencia de temperamentos, era algo análogo al de las *Visiones*, trazado por Schleiermacher después de los *Discursos*. No era ninguna casualidad, sino algo muy natural, que planes como éstos, encaminados a dar una expresión completamente libre y hasta podríamos decir que literaria a lo más íntimo de la vida religiosa, se esfumasen después de concebirse. Las *Canciones religiosas* de Novalis y los *Sermones* de Schleiermacher tenían como base la convivencia interior con la comunidad cristiana.

Ahora bien, la forma en que Novalis se proponía dar su expresión poética adecuada a su concepción del mundo era la de la novela. Era una idea que alentaba en él desde la aparición del *Wilhelm Meister*, con el estudio de este libro maravilloso. Y después de escribir algunos fragmentos de otra obra que

respondía a otro plan primitivo, *Los discípulos de Saís*, se puso a trabajar sobre el tema del *Ofterdingen*, su única obra grande, aunque inacabada.

Para comprender la posición poética de Novalis es indispensable, por tanto, tomar como punto de partida el *Wilhelm Meister*. Pero nos encontramos con la dificultad de que aún no ha sido estudiada en todo su alcance la influencia que esta gran obra de Goethe ejerció sobre la producción poética de aquellos años.

¿Y acaso encontraremos nunca los medios necesarios para exponer científicamente la influencia que una obra de arte ejerce sobre la imaginación de una época? Hasta hoy, la historia de la literatura no ha sabido siquiera ver claramente este problema; su solución reside en el porvenir de la psicología, aunque es cierto que ésta se halla aún muy lejos de penetrar en las leyes de la fantasía. Sólo alcanzamos a ver, en cierto modo desde fuera, históricamente, cómo ciertas figuras y ciertas formas de desarrollo plasman totalmente, a través de ciertas variantes, la imaginación de una época y cómo, de otra parte, se trasplanta una determinada forma en que la imaginación concibe los objetos. Y si, por lo menos, pudiésemos abordar y desarrollar este punto de vista histórico, ello significaría ya un progreso extraordinario.[14]

Aquí sólo nos interesa uno de los aspectos de la influencia ejercida por el *Wilhelm Meister:* la que ejerció sobre la poesía de los románticos.

En este punto, creemos que, en lo que se refiere a las figuras y a las formas de desarrollo, son muy adecuados para ilustrar esta relación el *Sternbald* de Tieck y el *Florentino* de Dorothea Veit. El *Wilhelm Meister* contiene, en cierto modo, el bosquejo del *Sternbald:* la historia de la formación de un hijo de burgueses que va ascendiendo por medio del arte y que, a través de diversas aventuras, entra en la alta sociedad: el esquema de estas relaciones, la aparición fugaz de una muchacha que se entreteje con sus sueños de juventud y luego, a la vuelta de múltiples vicisitudes, su reaparición y la unión de ambos; y, por si esto no fuese bastante, para completar la semejanza, el personaje gracias al cual se realiza esta unión: la hermana de la muchacha, una condesa en cuya belleza el protagonista adora ya, como en un presentimiento, a su amada. El hermoso tema, directamente clásico para una historia de formación humana como ésta, que con la aparición temprana y fugaz de la amada da al desarrollo de la obra y a su exposición, desde el primer momento, trabazón y unidad; que luego, con su desaparición, restablece la libertad para las diversas relaciones y, finalmente, con su reaparición, da a la historia un fin en cierto modo providencial, se ha impreso de un modo tan profundo en la imaginación de los novelistas desde el *Wilhelm Meister*, que parece como si, a fuerza de ser sencillo, fuese la misma naturaleza la que conduce a él. La agrupación del *Titán*, la única novela de arte en gran estilo que dejó acabada Jean Paul y en la que se advierte una rivalidad tan consciente con el *Wilhelm Meister*, se ajusta también al mismo esquema, con algunas variantes en cuanto a la invención. En el *Florentino* nos movemos como entre sombras de las figuras de Goethe. La historia conventual del *Florentino* está

inspirada en la historia del arpista y la marquesa; Clementina es la segunda alma noble, su relación con la casa, el modo como lo hace todo desde lejos, la realización del sentido supremo del arte en el medio que la rodea: todo emana del mundo de las concepciones de aquella familia de que forman parte como una unidad el tío, Natalia y el alma noble. Algunas de estas cosas tienen también su resonancia en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. La figura de la oriental, sobre todo, es una variante poco velada de Mignon.

Pero incomparablemente más importante que esto es el procedimiento de la fantasía, el modo en que la forma en que se conciben y exponen las figuras en el *Wilhelm Meister* informa el método y la forma de estos escritores románticos. Tan descollante aparecía por aquel entonces, inmediatamente, esta peculiaridad artística de la novela, que los críticos de verdadero talento como Schiller y Federico Schlegel destacaron desde el primer momento en primer plano este punto de vista. Y ya antes de que apareciese la crítica de Federico Schlegel, Novalis dedicó a esto un estudio profundo. Es cierto que, así como este estudio presidió su evolución desde 1796, la creciente divergencia de los puntos de vista había de encaminarlo en otra dirección. Pero aquel primer punto de vista fue el más importante para su propia poesía y para los poetas románticos.

Es curioso —he aquí la idea de que parte— que en la naturaleza sólo desagrade lo estridente, lo desordenado, lo asimétrico, lo dilapidado, y que en las obras de arte se busque siempre involuntariamente la suavidad, las congruencias, la armonía y los contrastes certeros y agradables. La narración contiene a menudo un suceso vulgar, pero suele entretener. Entretiene a la imaginación en suspenso o en movimiento, la coloca en un estado febril artificioso y, si es perfecta, la despide con un sentimiento renovado de bienestar. Es necesario que el suceso sea una captación de lo peculiar, pero de tal modo que se eleve creadoramente al plano de lo universal, una captación de lo peculiar-universal, de lo casual-necesario. Y a propósito de esto dice de un modo muy bello que todo lo acabado no se expresa solamente a sí mismo, sino que expresa también todo el mundo que le es afín, por lo cual en torno a todo lo acabado y perfecto, de cualquier clase que sea, flota siempre el velo de la Virgen eterna.

Esto revela ya cómo concebía Novalis el carácter poético del *Wilhelm Meister* y cómo lo fundía con su propio modo de pensar; pero lo decisivo para su desarrollo fue la impresión que le produjo un aspecto de aquella novela, del que también Schiller se dio cuenta. Una novela debe ser toda ella poesía, y la poesía es un estado armónico de espíritu en que todo se embellece, cada cosa encuentra la idea que le corresponde y todo su acompañamiento y ambiente congruente. Por eso en los libros poéticos todo parece tan natural y al mismo tiempo —y esto es lo decisivo— tan maravilloso: cree uno que no podría ser de otro modo, que hasta entonces hemos andado por el mundo como dormidos y que es ahora cuando comprende uno el verdadero sentido del universo. Este modo de sentir expresa con precisión nuestra actitud ante lo individual-universal, ante lo

necesario-contingente. Pero, en el espíritu romántico, la manera artística se sobrepone al realismo. Por eso Novalis considera el sentimiento de lo extraño, de lo alejado del mundo real como el sentimiento fundamental de la poesía. Es raro que en un buen relato haya algo secreto, algo incomprensible. El relato parece abrir en nosotros los ojos nuevos y, cuando volvemos a la realidad, parece como si hubiéramos estado en un mundo completamente distinto. El arte de enajenarse de un modo agradable, de hacer que un objeto sea extraño y, sin embargo, conocido y atrayente: eso es la poesía romántica, es decir, la poesía de la novela.[15] Aunque esto capta certeramente uno de los rasgos fundamentales de la novela alemana moderna que comienza con el *Wilhelm Meister*, no cabe duda que la exageración de esta tendencia idealista, que luego tenía que llevar aparejada necesariamente una predilección exclusiva por este sentimiento de lo extraño, de lo heterogéneo, constituía un manifiesto extravío del romanticismo. Se invertía así la inspiración poética normal. Y, al abrazar este camino, Novalis, que veía en las tesis aquí recogidas el eje de su ideal poético, tenía que darse cuenta necesariamente de cuánto se alejaba del *Wilhelm Meister*. Su juicio sobre esta obra se aguzó. Concibió el propósito de escribir algo contra ella. En sus papeles póstumos se han conservado algunos fragmentos de esta crítica. A través de ellos parece hacedero reconstruirla en cierto modo.

La filosofía y la moral del *Wilhelm Meister* son románticas. Lo más vulgar se contempla y se expone, al igual que lo más importante, con una ironía romántica y el autor se demora lo mismo en lo uno que en lo otro (también Schiller había observado que la seriedad era, en esta novela, un juego y el juego la verdadera y auténtica seriedad). Los acentos, aquí, no son lógicos, sino métricos y melódicos, y es esto precisamente lo que crea ese maravilloso orden romántico que no se preocupa para nada del rango ni del valor, de lo que es primero y lo que es último, de lo que es grande y lo que es pequeño. Una notable peculiaridad de Goethe se advierte aquí en el modo como combina los pequeños sucesos con los acontecimientos importantes. Parece como si con ello no persiguiese otro fin que entretener misteriosamente su imaginación de un modo poético. Así como Schiller hace al *Wilhelm Meister* el único reproche de que, a pesar de la grande y profunda seriedad que reina en sus detalles y que tan poderosa impresión produce, la imaginación parece jugar en esta obra demasiado libremente con el conjunto y es, incluso, la causa de que se ponga en boca del abate y de Serlo, en el último libro, algo que haría al lector juzgar la totalidad con una rigurosa trabazón realista, Novalis y sus amigos entendían, por el contrario, que en la novela no se dejaba rienda suelta, como ellos querían, a ese elemento romántico que reina en lo inexplicable, en el azar, en la importancia de las figuras que personifican la fantasía y el estado de ánimo; más aún, en torno a este punto se desarrolló un antagonismo apasionado. Fue Bettina von Arnim, después de Novalis, quien lo expresó en palabras más elocuentes.

Los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* serían una obra prosaica y

moderna; en ella se hunde lo romántico y también la poesía de la naturaleza, lo maravilloso. Es una historia burguesa y doméstica poetizada, en la que lo maravilloso aparece tratado expresamente como poesía y como exageración. Recuérdese cómo Schiller admiraba precisamente la penetración según la cual "sólo en el seno de la estúpida superstición pueden tejerse los destinos que persiguen a Mignon y al arpista". Novalis se fija en el mismo punto, pero para llegar a la consecuencia contraria. El espíritu de esta obra es ateísmo artístico. Es, exactamente, un *Cándido* dirigido contra la poesía. Luego, vienen unas certeras objeciones de detalle: la alta tutela que ejerce el abate es molesta y ridícula; la torre que se alza en el castillo de Lotario representa una gran contradicción consigo mismo. Cabe preguntarse quién sale perdiendo más, si la nobleza, que el autor incluye en la poesía, o la poesía, al verse representada por la nobleza. El héroe no hace más que demorar los avances del evangelio de la economía, cuando la naturaleza económica es, en realidad y en última instancia, la verdadera y la única que prevalece.

El *Wilhelm Meister* es todo él un producto artístico, una obra de la inteligencia. Como artista, Goethe es insuperable. Lo que nos cautiva en las obras escritas es la melodía del estilo; *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* constituyen una prueba poderosa de esta magia de la exposición, de esta fuerza sutil de un lenguaje liso, amable, sencillo y, sin embargo, vario. Quien posea este encanto de lenguaje puede relatar las cosas más insignificantes y le escucharemos o leeremos con gusto y con delicia.

Aquí, estamos muy cerca ya del *Ofterdingen*. Una reproducción maravillosa del estilo de Goethe, trasplantada a un mundo milagroso, extraño, completamente típico, creado enteramente por la imaginación. Novalis lo dice abiertamente: Goethe debe ser superado y lo será, pero no como artista o, por lo menos, sólo en muy pequeña parte, pues su justeza y su rigor son tal vez ya más magistrales de lo que parece, sino solamente como pueden ser superados los viejos: en cuanto al contenido y a la fuerza, en cuanto a la variedad y a la profundidad.

Estas observaciones se repiten casi al pie de la letra en una carta a Tieck. En ella le dice que tiene ya casi pensada toda la nota crítica. Y en una de sus antítesis paradójicas que combinan por el momento lo contradictorio, contrapone a la retraída concepción del mundo de Goethe su estado de ánimo poético, tal como lo encuentra expresado en Jacobo Böhme. "¡Qué serena alegría, por el contrario, la que encontramos en Böhme, la única en que nos sentimos como el pez en el agua! Querría decirte aún muchas cosas, pues todo lo veo claro y me parece ver nítidamente el gran arte con que la poesía se destruye a sí misma en el *Wilhelm Meister* y mientras ella fracasa allá en el fondo, la economía, segura sobre la roca firme, se entiende bondadosamente con sus amigos y, alzándose de hombros, mira hacia el mar." Es la alegría poética que se respira, realmente, en el *Ofterdingen*, en el *Sternbald*, en el *Florentino* y que ofrece un resuelto contraste

con la madura y serenamente gozosa concepción del mundo de Goethe.

Esta sucesión de influencias del *Wilhelm Meister* sobre Novalis nos revela un aspecto de la naciente poesía romántica con mayor claridad que las tan corrientes y extensas efusiones cordiales sobre el espíritu del romanticismo. Las palabras de Novalis expresan íntegramente la influencia que este modo de captar y de representar el mundo en el maestro había ejercido sobre su generación poética. Si queremos tocar con las manos esta influencia, no tenemos más que comparar los anteriores relatos y novelas de Tieck con el *Sternbald*. Lo único que los separa es el *Wilhelm Meister*. Pero esta obra había hecho cambiar toda la forma bajo la que se concebía el mundo moral. La novela de Goethe traza nada menos que una imagen objetiva de este mundo. El poder de la índole, pasiones que se exaltan hasta el crimen, hábitos e inclinaciones que hacen a los hombres malos o ridículos, los duros rasgos que la situación y el trabajo individuales graban en sus rostros: todo esto aparece desplazado al fondo de este mundo o eliminado de él. La materia frágil de la vida es eliminada. Lo que aún quedaba de ella en los primeros libros, escritos con anterioridad, aparece iluminado en los últimos, por lo menos, bajo una nueva luz idealizante. En éstos, ya sólo presenciamos un proceso de formación puramente humana, un desarrollo de la individualidad en sus diversas edades y situaciones. Aquí impera e infunde su punto de vista al conjunto la concepción filosófica del verdadero hombre y de su formación.

Al llegar a este punto, es fácil ya decir qué debe entenderse por la llamada concepción estética del mundo de Goethe y de los románticos. ¿Puede el mundo moral ser contemplado estéticamente? Invirtamos la pregunta: ¿puede un mundo estético encerrar un contenido moral? Sí puede. Nada más falso que el punto de vista de que el *Wilhelm Meister* es amoral, porque un poema no tiene nada que ver con la moral. Esta composición encierra un juicio moral. Pero, ¿en qué sentido? Allí donde acaban las leyes éticas incondicionales de nuestra existencia, empiezan otras, basadas en nuestra actitud especial ante la vida, leyes de las situaciones humanas. Son de la mayor importancia, en este aspecto, las leyes de las edades y los sexos, pues estos estados indican las situaciones impuestas por la naturaleza contra las cuales sería criminal o ridículo rebelarse. Ninguna ética, bajo sus formas férreas, podría expresar de un modo adecuado esta legislación de la vida que fluye. Es la poesía la que expresa. La época de la concepción estética del mundo moral hizo valer de hecho, frente a las doctrinas endurecidas de la ética, este derecho de la libre intuición concreta e inició con ello una revolución de nuestro modo moral de pensar a la que pensaron dar remate filosóficamente Schleiermacher, Herbart y Hegel, pero que aún se halla en plena fusión. Es aquí donde se encuentra también el germen de la *Lucinda* de Federico Schlegel. Este apasionado extravío se enlaza a la aludida tendencia del *Wilhelm Meister*. El ensayo de Federico Schlegel, sobre esta obra, muestra con genialidad crítica cómo la composición artística del libro desemboca en una concepción moral positiva, la cual cristaliza, podríamos decir, en el tío, en Lotario

y en Natalia. Y si Schlegel hacía hincapié en que este ensayo contenía algo de ironía, lo hacía, indudablemente, porque tenía la conciencia de que Goethe había cedido a veces ante la rigidez de una composición construida desde este punto de vista moral. Esto quiere decir que para él no se realizaba aún plenamente en el *Wilhelm Meister* la misión de una exposición estética del mundo moral. A esto se unía, además, su peculiar experimentación poética. Por eso se junta al *Wilhelm Meister* la novela doctrinal o de tendencia. Schlegel se plegaba al lado filosófico-moral de la obra, que es, en realidad, el que predomina en los dos últimos libros. En ellos veía Federico Schlegel, consecuente con su punto de vista, la culminación de la novela de Goethe, a pesar de que es aquí, evidentemente, y precisamente por efecto de esta intención filosófica, donde más decae su fuerza puramente poética.

Tieck y Novalis tratan con mayor imparcialidad este rasgo fundamental del *Wilhelm Meister*. Recogen asimismo esta generalización poética de las individualidades, esta exposición de los distintos puntos de vista desde los cuales se nos presenta el mundo. Y, por lo menos, Novalis lleva mucho más allá lo que hay de típico en la composición, por cuya razón ocupan un lugar mayor aún los diálogos puramente contemplativos. Pero ambos autores retienen el libre desarrollo en todos los sentidos, que es esencial al temple poético.

En cambio, los dos desarrollan tanto en la teoría expuesta como en sus obras aquel rasgo de lo extraño en la manera de presentarse el mundo, bajo la influencia de motivos que vienen a añadirse en esta generación.

La generación que siguió a Goethe se desarrolló bajo la influencia de una filosofía abstracta, completamente idealista; se nutrió de poemas; no llegó nunca a una relación poética directa con la vida. Por eso la forma artística, la doctrina, la idealización, tenían que adquirir en ella, necesariamente, un predominio sobre lo real. Tenían poco de una concepción nueva del mundo real que comunicar, pero poseían, como algo peculiar, una exaltación de la forma artística. Se distinguen en esto muy esencialmente de la generación poética posterior, en la que aparecen Kleist y Arnim.

A esta forma artística exaltada, a este idealismo elaborado correspondían el notable sentimiento ya mencionado y los medios de expresión encaminados a destacar lo extraño del mundo. Era como si lo viesen a través de un cristal coloreado. De este modo, dan al mundo el color de su subjetividad y no se cansan de encontrarlo maravilloso, extraño, raro. Oscilan entre la realidad de las cosas y su inspiración filosófica, artística.

Tales eran las condiciones, tal la orientación fundamental de Novalis, en las que se plasmó el *Heinrich von Oftendingen*. En la más consciente rivalidad con Goethe, pues, según sus propósitos, ya la misma impresión y toda la presentación externa del libro habían de hacer del *Oftendingen* algo así como una réplica del *Wilhelm Meister*.

Además de esta obra, fue el *Sternbald* de Tieck, como hubo de escribirle

Novalis a éste, el que más influyó en su novela. El valor de esa novela se ha exagerado mucho: no puede figurar al lado de los *Cuentos* o de *Genoveva,* y hasta el *Lovell* tiene una originalidad mucho mayor. Pero precisamente porque Tieck sigue tejiendo aquí su poesía hasta tal punto sobre las figuras del *Wilhelm Meister*, entre las cuales se mezclan escenas y personajes del *Ardinghello*, es doblemente notable cómo pudo ejercer semejante influencia. Esta obra presenta un contraste marcado con los relatos anteriores de Tieck. En el *William Lovell* se aprecian por todas partes las reminiscencias del estilo, de la concepción de la naturaleza, de los estados de espíritu del *Werther*. El esquema de la acción para este mundo interior habrían de darlo más tarde *Los visionarios* de Schiller. Su fantasía se ve, pues, atada también aquí por los lazos de la poesía ajena. Pero la misantropía y hasta el desprecio de los hombres y la angustia del mundo que alientan en este libro son un estado de espíritu peculiar de su poesía juvenil; espanto, miedo, terror, las impresiones sobre las que su imaginación tiene un poder ilimitado. Hay que comparar con esta obra los *Cuentos*, estremecidos de espanto, y su estudio sobre lo maravilloso en la poesía de Shakespeare que acompaña a su edición de la *Tempestad* y que nos lo presenta entregado de lleno al estudio de lo demoniaco y de sus efectos. Tal era la patria de su fantasía. Luego, vino con el *Sternbal* la recreación del mundo sereno de Goethe y de su concepción artística de la vida. Correspondía ya de un modo muy distinto al espíritu de la época. También aquí imperaba la fantasía, pero la más serena de todas, aquella en la que se entrelazan la nostalgia, el amor, la plenitud del sentimiento de vida y el afán de peregrinar, tan característico de la poesía romántica. El *Ofterdingen* tenía, pues, en esta obra, no un modelo, pero sí otra nueva y vigorosa sugestión.

El *Heinrich von Ofterdingen* representa un extraordinario progreso con respecto a los *Discípulos de Saís*. Esta obra nació bajo las sugestiones de la estancia de Novalis en Freiberg y probablemente aquí mismo. La idea fundamental en que se inspira constituye una profunda condensación de la concepción de la naturaleza, tal como pudo desarrollarse a partir de Fichte. Esta idea fundamental no puede inferirse de los proyectos de continuación de la obra que han llegado a nosotros; en cambio, sus líneas generales aparecen dibujadas ya de antemano, como ocurre con el *Ofterdingen*, en un cuento entreverado. Es imposible leer nada más encantador que el cuento de Rosita y Jacinto, de cómo se amaban sin que ellos mismos lo supiesen a ciencia cierta, de cómo las violetas y las fresas y las bestezuelas del jardín los veían y charlaban sobre su felicidad, de cómo aquel extraño Jacinto se sentía atraído por cosas extrañas y de cómo un buen día se presentó un hombre de lejanas tierras, acarició su larga barba blanca y se puso a contar hasta muy entrada la noche, hasta que la paz desapareció y Jacinto se dispuso a ir a contemplar el rostro de la naturaleza en el templo de Isis. Después de mucho peregrinar, llegó a su meta. Estaba delante de la Virgen de los Cielos; levantó el velo y... Rosita cayó en sus brazos. Se nos dice aquí, con el más

amable de los juegos paródicos, aquello a que apuntan todas las alusiones sueltas del mismo relato. El templo de Saís es también el fondo sobre el que éste se proyecta, la imagen velada de Saís; los discípulos de la escuela del templo son los héroes. Se trata de penetrar en el secreto de la naturaleza. En el maestro se idealiza la figura de Werner; su método científico se transfiere a una mística ingenua. Se sabe que el carácter intelectual de este gran mineralogista y geólogo consistía en una capacidad extraordinariamente aguda y amplia para las distinciones externas, en la profundización y la multiplicación de las características ya establecidas, y en un amplio espíritu de clasificación a tono con todo esto. Esto le permitió imprimir a lo que hasta entonces no era más que un conjunto de observaciones sueltas e inconexas el carácter de la ciencia. Me parece indudable que era este tipo de genio el que Novalis tenía presente, al decir: "No pocas veces, nos contaba cómo, siendo todavía un niño, le acuciaba sin dejarle descansar el afán de practicar, ocupar y llenar sus sentidos. Reunía piedras, flores, escarabajos de todas clases y los ponía en fila de diversos modos, bajaba a las cuevas, veía cómo la construcción de la tierra aparecía ordenada en bancos y en capas." Se pinta con rasgos abstractos la imagen de aquella escuela que por aquel entonces, durante una época, difundió su terminología y sus discípulos por toda Europa.

De pronto, entre estos discípulos que tienen ante los ojos el misterio velado de la naturaleza, se desata la lucha acerca del modo como ésta debe concebirse. ¿Qué es la naturaleza? Un espíritu maravilloso, que sólo se le revela al poeta; un conjunto de cosas que marcha hacia el orden, una bestia espantosa; la razón floreciente: así van cruzándose y entrecruzándose los discursos acerca del misterioso y velado fundamento de las cosas. Y entre los que discuten, replegado sobre sí mismo, aparece el héroe de la novela, el discípulo destinado a desvelar el gran misterio después de la muerte del maestro. Es el propio Novalis, tal como pensaba por aquel entonces, el Novalis que conocemos también íntegramente por los fragmentos, el Novalis de las cavilaciones de Freiberg. "Nunca me ha pasado lo que al maestro. Todo me hace replegarme sobre mí mismo. Me alegra ver las maravillosas pilas y figuras en las salas, pero me parece como si fuesen solamente imágenes, envolturas, adornos, reunidos en torno a una figura divina y milagrosa, que veo siempre en pensamientos. No son ellos lo que yo busco, sino que busco en ellos. Es como si hubiesen de trazarme el camino hacia el sitio en que la Virgen duerme su profundo sueño y que mi espíritu ansía encontrar. Y si ningún mortal, según la inscripción, puede levantar el velo, tendremos que aspirar a ser inmortales, pues quien no aspire a levantarlo no es un verdadero discípulo de Saís." Hemos llegado al punto de la solución. Y esta solución, a que tiende la novela y que se contiene ya a modo de parodia en el cuento, aparece expresada seriamente en el dístico de Novalis:

> Uno lo logró: levantó el velo de la diosa de Saís.
> ¿Y qué vio? Se vio, ¡oh maravilla de las maravillas!, a sí mismo.

Partiendo de esta visión, se aclara ya el detalle insinuado en el proyecto de continuación de la obra; se trataba de penetrar en el sentido del mundo, tal como lo acuñan, cada vez de un modo nuevo, las religiones; de ver cómo en los dioses griegos, en las cosmogonías de los antiguos, en el mito indio, en todas las religiones, se exalta siempre al hombre como el enigma descifrado de la naturaleza. Es de creer que Novalis, en su época posterior, llegaría a cambiar esta idea fundamental, la informidad didáctica bajo la cual inició el desarrollo de su obra. Estaba leyendo ya a Jacobo Böhme y trabajando en el *Ofterdingen*, escribía a Tieck diciéndole que, después de conocer a Böhme, había preferido no haber hecho nada de *Los discípulos*, pues ahora tendría que publicarlos de un modo completamente distinto. "Tiene que convertirse en una novela auténticamente simbólica de la naturaleza. Primero hay que terminar el *Heinrich*. Cada cosa en su momento, pues de otro modo todo se quedará empezado. Por eso he interrumpido los *Sermones,* y creo que no perderán nada con ello."

En la primavera de 1799 cayó en sus manos, en la biblioteca del general von Funk, la leyenda de Ofterdingen; el mismo Funk había escrito una historia del emperador Federico II, y aquella época, la más brillante de la Edad Media, que ante él se desplegaba, tenía que impresionar necesariamente a un poeta como él, que, a diferencia del mundo moderno, realista, concebido por Goethe, buscaba un círculo de visiones verdaderamente poéticas. Y lo encontró en aquellos tiempos poderosos. Coincidió esto, además, con el nuevo despertar de la poesía en su alma, que debió a la presencia de Tieck. Se puso a trabajar en el estado de ánimo más venturoso. Comenzó su *Ofterdingen* en una profunda soledad, en las salinas ducales de Artern, un lugar de la Turingia, situado al pie de la montaña de Kyffhaus, hacia el invierno de 1799. El 5 de abril de 1800 puso fin al primer tomo. Se hallaba en el pleno disfrute de su fuerza. Consideraba el *Ofterdingen* como una primera tentativa en todos los respectos, como el primer fruto de la renaciente poesía. Le bullía en la cabeza un enjambre de ideas de novelas y comedias. A mí me parece verosímil que con los años maduros se habrían aplacado en él los excesos de su imaginación mística. ¿Quién puede decir los frutos que habría llegado a dar un espíritu como el suyo, que entraba apenas en los años de florecimiento? Pero entre estas flores mordía ya el gusano de la más incurable y desesperanzada enfermedad.

No es fácil determinar cuándo comenzó la segunda parte de la obra. Su comienzo es, tal vez, en la melodía de su estilo, lo más acabado que escribió Novalis; algo de lo que viene después respira ya esa quietud incolora del cuarto de enfermo y tiene esa extensión informe de un primer proyecto. No debemos perder de vista esto, si queremos ser justos.

A pesar de este estado fragmentario, me parece que esta novela es la obra más importante creada por esta primera generación del romanticismo. Una melodía verdaderamente mágica de lenguaje envuelve con un encanto indecible la profundidad de un alma solitaria, noble, seriamente consagrada a las cosas más

grandes. Si se hallase ante un trocito de un cuadro destruido de Rafael o de Correggio —dice Tieck al final de su noticia—, no lo contemplaría con un dolor más piadoso. Involuntariamente, siente uno la necesidad de imaginarse con base en lo que se ha conservado el conjunto de la obra, tal como fuera concebida en su día por el espíritu de Novalis. Y al intentar hacerlo, descubre uno con asombro una trabazón mucho más clara que la expuesta hasta aquí por los historiadores de la literatura. Si Tieck, siguiendo su costumbre, deja esta trabazón flotar en la penumbra, la historia de la literatura habría hecho mejor en enfocarla claramente que no en abandonarse constantemente a descripciones sobre una poesía en la que las aguas y el cielo se confunden indistintamente en un mar azul.

El *Ofterdingen* es la historia de un poeta. El primer tomo abarca a grandes rasgos, pero en líneas muy sencillas, toda la dicha de una existencia tranquilamente limitada, que aún no salpican las olas de la vida histórica. La conmovedora estrechez de horizontes de una casa medieval en Eisenach; en ella se cría un hijo en el que habrá de realizarse lo que en otro tiempo se agitaba en el alma fogosa del padre; toda la dicha misteriosa de su vida se alza ante el alma del joven en un sueño, en aquella tan ensalzada y tan discutida maravillosa flor azul; como Wilhelm Meister, el protagonista alberga en su corazón un presentimiento del mundo entero. Este presentimiento parece realizarse; al salir por primera vez de entre las cuatro paredes de la casa paterna para visitar al abuelo en Augsburgo, parecen salirle al paso las primeras impresiones de la vida: en la muchacha oriental, las luchas históricas de su tiempo; en el minero, los misterios de la naturaleza, y en aquella gruta en que se encuentra con el conde Hohenzollern, el enigma de su propia existencia. El libro de su vida despliega ante él sus estampas misteriosas, la ley del destino humano mueve su alma, en su vida interior se abre una nueva época. Parece avanzar a paso rápido hacia la perfección de ella, al presentarnos en el poeta Klingsohr la personificación de su existencia consumada y en Matilde toda la dicha del presente y del futuro. El poeta aparece como uno de esos hombres venturosos a quienes, a medida que avanzan serena y firmemente, les sale al paso en juvenil plenitud toda la felicidad de la vida. Tal parecía ser en otro tiempo el destino reservado a Novalis.

Creo que el segundo tomo había de comenzar, en efecto, tal y como aparece el comienzo en el fragmento que ha llegado a nosotros. Volvemos a encontrarnos con Enrique de peregrino, camino de Roma, volviendo de nuevo la mirada a Augsburgo con una tristeza indecible: es una imagen que expresa de un modo ingente los profundos sufrimientos del poeta. La conexión aparece de un modo indudable cuando se compara aquel sueño de Enrique, lleno de presentimientos, con la dolorosa sensación con que ahora vuelve atrás la mirada: “allí se levantaba Augsburgo con sus torres; a lo lejos, en el horizonte, brillaba el espejo del espantoso y misterioso río”; en sus aguas perdió a Matilde cuando apenas si había llegado a poseerla. El destino de Enrique es el del poeta y le produce a uno

una tremenda impresión ver cómo todo lo que se relaciona con la muerte de Matilde se mantiene en la sombra, como si el poeta no quisiera hundirse ni hundir al lector en la noche negra de estos sentimientos, dentro de la marcha armoniosa de su historia romántica.

De un modo suave y paulatino, con profundo arte, el poeta ha ido llevándonos a su mundo, un mundo en que aparece al desnudo, en cierto modo, la trabazón metafísica de la vida humana. Pues éste es, bien entendido, el sentido de su forma estética. El autor no interrumpe su historia con sueños, prodigios y aventuras, sino que hace que se destaque cada vez con mayor claridad la trabazón metafísica de ella. Pero de aquí se sigue que la conexión no hace otra cosa que elevarse de la sensación inconsciente a la claridad de la manifestación externa. Consecuencia de lo cual es que la continuidad que hay en la vida del protagonista no se destruya, sino que, por el contrario, se refuerce de este modo, que a partir de ahora la trayectoria del destino interior que se desarrolla en la profundidad del espíritu salga de ella para convertirse en conciencia clara. Por tanto, si un poeta tiene derecho a convertir por algún tiempo nuestra alma, por muy firmemente que descanse en su propio contenido, en espejo de su propia concepción del mundo, siempre y cuando que ésta sea profunda y humana, creo que es esta forma, en medio de otras innumerables, la que tiene el más pleno derecho a desempeñar esta función, teniendo en cuenta, además, que exige ya de suyo demasiada profundidad poética y filosófica para que pueda temerse que se extienda.

¿Quién, como poeta, podría atreverse a interpretar la trabazón metafísica de la vida? La verdadera y rigurosa filosofía rehuye, por poseer una pauta severa de conocimiento, el entrar a competir con él en estas oscuras regiones. No podría, por lo demás, en una penumbra como la que aquí nos rodea, destacar ahora esta trabazón como si se la pudiera coger con la mano, para luego volver a ocultarla de pronto por completo. Podemos dar con la clave. Esta trabazón metafísica se apoya en una hipótesis a la que se atenía también con especial predilección el sobrio espíritu de Lessing y que Schleiermacher, en sus *Discursos sobre la religión*, presenta como la expresión metafórica de una de las más altas verdades religiosas: consiste en la fe en una determinada individualidad, que se despliega de nuevo en el ciclo del tiempo y de su ley de nacimiento y de muerte, en un orden de relaciones de las almas entre sí, determinado por el pasado, en formas constantemente nuevas de existencia: es lo que, con expresión antiquísima, aunque inexacta, se denomina la transmigración de las almas. Esta idea se presentó pronto en el espíritu de Novalis; en una ocasión escribió, hablando de Sofía, que creía en la transmigración de las almas; en sus conversaciones con ella le retuvo este pensamiento; y tal vez le tentase con secreto encanto la idea de hacer de él el fondo de este monumento de sus destinos.

Este punto de vista nos ayuda a comprender el carácter de esta obra fragmentaria y a tener una visión real del plan, de la que carecen todos los

críticos anteriores de la obra. El episodio del primer tomo en el que aparece el conde de Hohenzollern, nos da en cierto modo el hilo manifiesto del relato. En su temprana juventud, un ardiente misticismo había empujado al conde a la soledad del ermitaño. Pero, comprendiendo en seguida que era necesario llevar a ese estado una muchedumbre de experiencias, que un corazón joven no podía estar solo, más aún, que el hombre sólo llega a adquirir cierta independencia mediante un trato múltiple con su generación —la más certera crítica del estado monacal por este místico "católico"—, se lanzó, rompiendo su soledad juvenil, a los peligros y a las vicisitudes de la guerra. Finalmente, al retornar a la vuelta de muchos años con su mujer y dos hijos que ésta le había dado, un hijo y una hija, el hijo varón le fue arrebatado por la muerte; la hija, cuando la daba ya por muerta, fue salvada por el médico Silvestre y es la que ahora, convertida en Cyana, se le aparece al peregrino al comienzo del segundo tomo. Y Enrique es, en el ciclo de las almas, el que en su existencia anterior revestía la personalidad del hijo difunto del conde de Hohenzollern. El carácter fragmentario de la obra obliga a desembrollar con la mayor claridad este hilo, para que el lector la comprenda: un método en el que, en otras circunstancias, se atentaría contra cualquier poeta y hasta se destruiría la estructura interna de su creación, aun con el propósito de ponerla en claro.

Ahora se comprende por qué el pobre peregrino echa una nueva ojeada a su destino, en medio de las rocas, viendo cómo se levantan ante él sus recuerdos dolorosos, cómo aparece ante él, consolándole, su amada y cómo Cyana está a su lado y le lleva junto a Silvestre. Y esta ojeada le sirve para prepararse al porvenir que le espera. En medio de esta situación, en el momento en que Silvestre empieza a contar su historia, que ha de resolver tantos enigmas, termina lo que ha llegado a nosotros escrito por la mano de Novalis.

Para el proyecto de continuación, tal como nos lo comunica Tieck, éste poseía tres fuentes: cartas, notas y relatos, puesto que tuvo ocasión de ver a Novalis en el verano de 1800, cuando éste se ocupaba de la continuación. En un punto decisivo nos vemos obligados a poner en tela de juicio la justeza de la concepción, con base en la novela misma; en muchos otros, abrigamos dudas.

Viene ahora una invención conmovedora: Cyana manda a Enrique a un convento retirado, en el que viven gentes separadas del mundo. "¿Vives completamente sola aquí?", le había preguntado Enrique. "Mora también aquí un viejo (Silvestre), pero conozco además a muchos que han vivido." Oye el eco de sus lejanos cantos. Ha vivido, pues, entre muertos y hasta ha hablado con ellos. Es como si se convirtiese en vida y en historia aquella angustiosísima situación del poeta en que vivía y hablaba con su amada desaparecida y moraba como en su propia casa en el mundo de los muertos, aquellos días que dejaron su resonancia en los *Himnos a la noche*. El hombre cuya imaginación ha llamado como la suya a las puertas del mundo metafísico, llevado a ellas por los anhelos del propio corazón, tiene también derecho a hacer hablar a los muertos.

Y del mismo modo que en el propio Novalis, en otro tiempo, de las sombras del dolor y de la muerte había vuelto a erguirse la vida, ahora su Enrique, retornando del convento de los muertos, se dirige de nuevo y con un sentido nuevo al mundo y a sus grandes conexiones. El peregrino prosigue su viaje y en el norte de Italia le sorprende el espíritu de la guerra; un nuevo lazo se anuda al encontrar en Pisa, en medio de esta época guerrera, a Enrique, el hijo de Federico II, del que se hace amigo. De Italia pasa a Grecia, donde se abren ante él los horizontes del arte. De Grecia, su nostalgia lo lleva al Oriente, la patria de la religión y de la sabiduría intuitiva. Por último, llega a Roma, el centro del mundo entonces, después de lo cual, habiéndose asimilado ya en su madurez todas las experiencias de su tiempo, regresa a Alemania, a la corte de Federico II, donde su mirada podrá penetrar profundamente en la poderosa y activa vida del espíritu alemán de esta época.

Los años de peregrinación han terminado. El protagonista retorna ahora a las profundidades de su propio espíritu, el único que ilumina el mundo, pero sólo de aquel que se haya dejado realmente bañar por sus ondas. La invención llega aquí al punto en que puede empalmarse con la leyenda de Ofterdingen. No sabemos cómo el autor de la novela había relacionado entre sí a Klingsohr, Enrique y Wolfram. Se trataba de destacar aquí, de pronto, transfigurado poéticamente, lo que constituye el eje de toda la obra, la esencia metafísica del destino humano, la relación entre el mundo visible y el invisible.

Yo, en contra de lo que Tieck sostiene, sospecho que entre lo que ha sucedido hasta ahora y el mundo que a partir de ahora se abre se alzaba en el espíritu de Novalis una frontera clara. La vida terrena de Enrique ha terminado. Así se desprende, claro está que solamente con evidencia subjetiva, de todo el método con que hasta ahora se ha tratado lo prodigioso. Cuando Enrique escucha en la montaña la voz de Matilde, ésta le dice expresamente que volverá a verle después de su muerte real (“cuando tú mueras”). Esta nueva unión se halla, pues, separada de la anterior por el tabique de la muerte; lo que ahora se nos cuenta son concepciones ensoñadas que llevan la mirada de Enrique por encima de su existencia actual a oscuras lejanías. Si esta interpretación es justa, el trato con el mundo de los muertos y de los prodigios, en esta novela, se limita a la época en que la muerte de Matilde arrastra al poeta, con toda la fuerza de la nostalgia apasionada, al reino de los que se fueron.

Este final, que nos hace mirar al país del porvenir, se enlaza al maravilloso cuento del primer tomo. Y éste se relaciona directamente con el carácter de la poesía de Goethe. ¡Cuán lejos se halla todo esto de los cuentos de Tieck! En este cuento de Novalis se expresa una filosofía de la naturaleza; en los cuentos de Tieck nos habla la poesía de un panteísmo soñador. Las figuras emergen del terror de la naturaleza misma; como al caminante solitario que cruza un bosque por la noche la imaginación y el miedo le hacen ver una fiera en la sombra que le cierra el camino y luego, conforme se acerca, un hombre, un fantasma nocturno,

del seno misterioso de la naturaleza, lleno de espanto, surgen figuras que se transforman, pero que a través de todos los cambios y mudanzas clavan en nosotros la mirada misteriosa en que se encierra el alma de todo este espanto y de todo el placer del mundo, la mirada del Pan demoniaco. La poesía de la naturaleza constituye el rasgo más profundo de esta época. Pero, mientras que la naturaleza de Tieck es una fantasía demoniaca, la de Novalis es el ánimo del mundo. Bajo su signo han nacido sus hombres, cuya alma es un juego de sentimientos elementales: devoción y espanto, afán de peregrinar y un sentimiento interior de carencia de patria, una melancolía ilimitada: tales son los poderes elementales que forman su médula interior. Los poderes morales e históricos, la voluntad y la razón universal, quedan muy lejos: estos hombres no tienen voluntad, es la naturaleza la que se mueve en ellos. Por eso la concepción del mundo de Novalis encerraba un antagonismo con respecto a la de Tieck, antagonismo que necesariamente habría llegado a desarrollarse cada vez más claramente. La naturaleza es, para él, un orden y un desarrollo del mundo, cuyo secreto más íntimo es el de nuestro propio ánimo. Este secreto sólo puede revelarlo la poesía. Por eso Novalis podía proclamar la unidad de poesía y ciencia como la idea fundamental de su concepción del mundo. Y aquí reside la razón de que su novela aparezca ante él envuelta como por una leyenda. Esta leyenda es mitología, es decir, la personificación de una concepción del mundo esclarecedora de la naturaleza.

Esto explica la trabazón entre el final del *Ofterdingen* y la leyenda. Unas notas comunicadas por Tieck indican que, en esta continuación, las figuras de la novela debían disolverse en las de la leyenda. ¿Cómo puede pensarse que estas cosas, que se anudan de este modo a la leyenda, son una simple continuación de la historia? ¿Y cómo es posible, por otra parte, negar a la leyenda un sentido perfectamente meditado, puesto que las figuras y los sucesos de la novela se entrelazan más tarde con ella, para expresar el sentido último del conjunto? Otra cosa sería dar una interpretación. Si esto se hace metódicamente, se convierte todo el encanto de la leyenda en una insustancial alegoría. Precisamente por eso, porque las abstracciones y su trabazón no satisfacen al poeta, es por lo que recurre a esta forma; ¿cómo, pues, podría esperarse retener en ellas el sentido total de su obra? En cambio, quien se halle familiarizado con la filosofía de la naturaleza, cuyas teorías magnéticas y galvánicas sirven de base a todo, comprenderá fácilmente en todos sus detalles el sentido en que se inspira, sin que apenas quede oscura una sola palabra. El pensamiento fundamental es decisivo para comprender el sentido de la novela. Es necesario superar el reino de la arrogante razón, volver a la edad de oro; la poesía prepara la redención del mundo: la fuerza maternal eternamente creadora, presente en el Todo de una manera viva, derramará un día sentimiento y alma sobre todo; reinarán la sabiduría y el amor:

> Ya se ha instaurado el reino de la eternidad:

La lucha termina en la paz y el amor;
Ya pasó el largo sueño del dolor;
Sofía es la sacerdotisa eterna de los corazones.

Una serie de nuevos poemas flotaba ante su espíritu por los días en que trabajaba en esta novela. Se aproximaba su matrimonio con Julia de Charpentier cuando fue nombrado para ocupar el cargo de jefe de distrito. Nada le faltaba para ser dichoso sino el poder tomar posesión de él. Pero desde hacía ya mucho tiempo se venían manifestando en él los síntomas de esa enfermedad, la más cruel de todas, que amenaza con la muerte a quien la sufre, durante tanto tiempo y de un modo tan seguro. A comienzos de noviembre se enteró de que un hermano suyo de 14 años se había ahogado por imprudencia. La conmoción repentina de esta noticia le provocó un fuerte vómito de sangre y los médicos declararon que su enfermedad era incurable. ¿Para qué detenerse a enumerar las distintas fases de esta dolencia que lo llevó a la tumba? Murió dulcemente el 28 de marzo de 1801, rodeado de todos sus amigos íntimos, entre los que se encontraba Federico Schlegel.

Así murió Novalis, en el crepúsculo solar de la juventud, con el alma mística llena de planes de felicidad y de poesía, como si, al igual que sus personajes, se trasladase simplemente a un escenario más amplio para el desarrollo de una fuerza sujeta al proceso más vigoroso de crecimiento. ¿Quién puede decir lo que aún habría sido capaz de hacer este hombre? Goethe dijo que con el tiempo habría podido llegar a ser un emperador que hubiese llegado a dominar la literatura poética. Parece que, al igual que Tieck, cautivaba todavía más por la fuerza de su personalidad que por sus obras. Steffens nos ha legado una descripción de su persona: “Pocos hombres han dejado en mí una impresión más profunda para toda la vida. Su aspecto exterior recordaba a primera vista el de aquellos piadosos cristianos, de humildes modales. Hasta su traje parecía confirmar esta impresión, pues era un traje extraordinariamente sencillo, que no dejaba traslucir para nada su origen noble. Era alto, delgado y en seguida se veía en él al tuberculoso. Me parece estar viendo su cara de tinte oscuro, moreno. Sus finos labios, que a veces sonreían irónicamente, pero que de ordinario permanecían serios, acusaban la mayor dulzura y bondad. En sus ojos profundos, sobre todo, parecía arder una brasa etérea. Cuando se encontraba entre mucha gente o en presencia de personas extrañas, se estaba largo rato callado, abstraído en la meditación. Sólo se entregaba por completo cuando se sentía entre espíritus afines al suyo. En tales casos, hablaba de buena gana y abundantemente, con palabras llenas de enseñanzas.”

La generación a que pertenecía Novalis dio tres poetas eminentes: él, Tieck y Hölderlin. Estas tres figuras se agrupan más estrechamente que las de Novalis y Tieck con Federico o Augusto Guillermo Schlegel, por ejemplo. Aunque Hölderlin se remontase a Grecia, mientras que los otros dos poetas se inspiraban en la Edad Media, conviene tener en cuenta que la Grecia reproducida por

Hölderlin era la Grecia neoplatónica, bastante afín a la Edad Media. Y nada hay que mejor demuestre el deslinde fortuito de la llamada escuela romántica que el hecho de que Hölderlin se hallase completamente aislado, de que ninguna resonancia contestase a aquellas poesías inmortales que traían una renovación de la lírica griega, tal como se la había imaginado Augusto Guillermo Schlegel. ¡Con cuánto entusiasmo habría tenido que aclamarle éste, cuando levantaba sobre el pavés a un fenómeno tan heterogéneo como Tieck!

Esta generación se halla separada por pocos años, pero por una transformación total de las condiciones de formación, de Kleist y Arnim, los dos más grandes poetas de la Alemania posterior a Goethe.

Nuestro estudio de las leyes por las que se rigen también las creaciones aparentemente libres de la fantasía encuentra, al parecer, en este desarrollo una de las materias más profundamente adoctrinadoras. ¿Cómo pudo seguir a la poesía de Goethe y de Schiller este brusco viraje, esta evolución completamente distinta, este imperio desenfrenado de la subjetividad, de la fantasía, de la entrega a la naturaleza y hasta de la arbitrariedad desatada? Si quisiéramos decir más acerca de esto tendríamos que poder arrancar para ello de una exposición del desarrollo, del contenido de vida y de la forma poética de Tieck y Hölderlin. Y entonces se vería cuáles fueron los resultados de ciertas condiciones de formación de esta generación a que nos referimos y cómo se comportaba la diferencia de las individualidades ante estas condiciones que las limitaban y en parte las determinaban; en una palabra, podríamos proceder a una investigación científica. Los tópicos generales que desde hace más de medio siglo vienen lloviendo sobre los llamados románticos no hacen más que entorpecer una investigación de esta naturaleza. Pero mientras alguien se decida a emprender esta investigación científica, consideraremos por lo menos como un progreso que alguno que otro autor, con base en esta exposición, estudie a Novalis partiendo de la premisa de que sus fragmentos no son, tal vez, tan absolutamente arbitrarios e incoherentes, ni su *Ofterdingen* tan ilimitadamente confuso como han creído hasta aquí los críticos de este poeta.

[1] Téngase en cuenta que en este ensayo, que se publicó inicialmente en 1865, empleó por primera vez Dilthey el concepto de "generación", y repásense las diversas notas en que se da la bibliografía diltheyana de este tema (p. ej., p. 201 de *Mundo histórico* y 439 de *Psicología y teoría del conocimiento*). [E.]

[2] Estos conceptos están repetidos en su ensayo "acerca del estudio de la historia de las ciencias del hombre, de la sociedad y del Estado". (*Psicología y teoría del conocimiento*, pp. 438 y ss.) [E.]

[3] Parecen "confesiones" del propio Dilthey estos alardes de "comprensión". [E.]

[4] Otra vez recomiendo la lectura del ensayo "El movimiento poético y filosófico en Alemania, 1770-1800", poco más o menos de la misma época que la primera publicación del "Novalis". Desde un principio tiene Dilthey la conciencia de la tarea que incumbe a su generación —construir la ciencia *empírica* del mundo espiritual— para poder *influir* sobre la sociedad, que es la tarea asignada a su tiempo, y vuelve los ojos al idealismo alemán, que no en vano gobernó durante cincuenta años a las mentes alemanas. [E.]

[5] *Vid*. el ensayo sobre Schleiermacher en *Hegel y el idealismo*. [E.]

[6] Este equilibrado juicio de Dilthey es muy significativo de toda su actitud de "último romántico", que reivindica al siglo XVIII. [E.]

[7] Heine, en su *De la Alemania*, nos habla de que el panteísmo es la religión secreta de los alemanes y que tampoco es ajena a esta devoción la vuelta del romanticismo a la Edad Media. [E.]

[8] Dilthey está persiguiendo siempre, como si dijéramos, la fenomenología de las relaciones entre poesía *y* filosofía. [E.]

[9] El "Novalis" se publicó por primera vez en 1865; el estudio del movimiento poético y filosófico en Alemania (1770-1800) es de 1867; el ensayo sobre el estudio de la historia de las ciencias del hombre, etc., de 1875. Son, pues, muy importantes todas estas palabras. [E.]

[10] Estaba lejos todavía Dilthey de su teoría de las concepciones del mundo, pero esta distinción entre concepción poética de la naturaleza y concepción científica de la misma apunta ya en el sentido de la distinción entre concepción *filosófica* del mundo, concepción *poética* del mundo y concepción *religiosa* del mundo. [E.]

[11] Hay que prestar atención a los párrafos que siguen. Tenemos toda la "pepita" diltheyana en germinación, porque si Dilthey comprende a Novalis es por lo que ya lleva dentro de sí mismo. [E.]

[12] Es curioso cómo la comprensión histórica del cristianismo está condicionada en Novalis porque era "el otro mundo" la "patria de su corazón", mientras que la *Jenseitigkeit* del cristianismo hizo que Dilthey abandonara su primer trabajo: el de escribir una historia de la concepción cristiana del mundo. [E.]

[13] He aquí cómo Dilthey, pospuesta la *allendidad* de Novalis, llega a comprender a Novalis en razón de su religiosa *aquendidad*. [E.]

[14] Las leyes de la fantasía trató de estudiarlas en su "Imaginación del poeta", 1887 (*Psicología y teoría del conocimiento*, p. 3).Véase cómo apunta ya el aspecto psicológico y el histórico comparado, los mismos que confluyen en su *Esencia de la filosofía* al determinar el lugar que a la filosofía corresponde en la conexión psíquica y en la conexión de la sociedad. [E.]

[15] No se olvide que romántico viene de *roman*. [E.]

FEDERICO HÖLDERLIN

EXISTE la vieja creencia de que los dioses se manifiestan y revelan el porvenir de las cosas en las almas vírgenes. En este estado de pureza de alma y de impoluta belleza de su ser, piadosamente guardado, vivía Hölderlin. Cuando el joven se paseaba entre sus camaradas de la Fundación de Tubinga, era como si se pasease por la sala el dios Apolo. Su imagen se grabó para siempre en el espíritu de un muchacho que le vio en una de las sesiones musicales de aquel establecimiento, con el violín en la mano: la disposición regular de su cara y los dulces rasgos de su rostro, su hermosa talla, el traje limpio y cuidado y la expresión de algo muy elevado en toda su figura y en sus modales. Su noble temperamento era extraordinariamente sensible a cualquier vulgaridad de intención. La dicha corriente de los sentidos y toda ambición externa no se habían hecho para él. Lo que apetecía para sí mismo era, simplemente, un destino sencillo que le permitiese entregarse por entero a su arte. Lo único que quería era mantener su alma pura. De esta pureza de alma nacía lo que había en él de vidente. En el gran momento de nuestra literatura, en que nuestra poesía alcanza su punto culminante, en que el idealismo de la personalidad y la libertad se apoderan de la juventud y la Revolución francesa, abre ante ésta las perspectivas de una sociedad más perfecta, Hölderlin avanza con sus amigos hacia esta aurora de un mundo nuevo. Estos hombres esperaban una humanidad nueva y más alta y querían realizarla. Hölderlin se alzaba entre estos amigos como la personificación de una idea más pura y más armónica de la personalidad humana. Era afín en esto a Schiller, como puede ser afín a un héroe el hermano dulcemente entusiasta, que inspirado en su ejemplo, siente el ansia infinita de una vida heroica. Pero mal podía imponerse este movimiento de la juventud alemana, en un momento en que la revolución iba degenerando cada vez más, en que sus guerras abrían un abismo entre el amor por la libertad y el sentimiento de la patria, en que se había desencadenado ya la reacción europea. Sólo podía hablar la voz de la violencia. En los Estados alemanes no había cabida para la joven generación, ningún puesto desde el que ésta pudiese actuar por un orden más libre. El despotismo, la opresión social de la nobleza y del dinero, la limitación religiosa, triunfaban dentro de aquella sociedad. Había que resignarse. Era imposible que este genio lírico, lento y callado, se asegurase una existencia material. Las exigencias de la vida hacían mella en quien carecía de recursos propios para afrontarlas. Todo le empujaba a replegarse del mundo de la actuación y el disfrute a su interior, a las profundidades de las cosas, a una total soledad. Escuchaba incansable y esforzadamente las voces que hablaban en su interior y en la naturaleza, para ver si le revelaban el secreto divino que duerme en todas las cosas. Fue así como recibió el mensaje profético de las posibilidades de una organización superior de la humanidad, del futuro heroísmo de nuestra

nación, de una nueva belleza de la vida en que se realiza la voluntad de la divina naturaleza para con nosotros, que nos habla por sí misma en ese ritmo eterno de la vida que nos rodea calladamente. Y al mismo tiempo, iba alumbrando en él su más genuina y profunda experiencia íntima: la de que a toda grandeza y belleza que brota de la trabazón divina del mundo le acompaña en nosotros un dolor por la vida, a toda revelación de una unidad divina en el amor y en la amistad de los hombres su dolorosa separación y a la alegría que produce la fuerza interior la acude la gravosa opresión de las cosas pesadas. Su alma desamparada fue hundiéndose cada vez más en las experiencias del carácter mixto y equívoco de la existencia humana. La nobleza de su carácter le hizo refugiarse en una actitud suave y callada de resignación dentro de sí mismo. El poema heroico que quería vivir y crear se convirtió para él en una tragedia de sacrificio. En todos sus poemas quería que hablase ahora el carácter de la vida misma, de aquella vida que él había llegado a conocer en sus experiencias vivas. Este carácter de la vida estaba siempre delante de sus ojos. Todo presente estaba para él saturado de recuerdo. Y para todo esto sabía encontrar un lenguaje de nueva sencillez. Una nueva melodía se desplegaba en este genio musical. Fue, la suya, una creación profética. Su obra es la precursora del estilo rítmico de un Nietzsche, de la lírica de un Verlaine, un Baudelaire y un Swinburne y de todo lo que hoy pugna por encontrar la más moderna poesía. Soñando junto a los tranquilos arroyuelos, que acompañaban con su suave murmullo la canción de su alma, recreando en sus ritmos las líneas serenas y dulces de las montañas y los ríos del sur de Alemania, Hölderlin fue encontrando poco a poco esta nueva forma. “Como el águila de Júpiter escuchaba el canto de las musas, así escucho yo dentro de mí el sonido infinito y maravilloso”; “la melodía del corazón”.

TIERRA NATAL Y PRIMEROS ESCARCEOS POÉTICOS

Hörderlin nació en Lauffen, pequeña villa situada en las orillas del Néckar. Le rodeó en su niñez y en su juventud el encanto callado y suave del paisaje suabo. Junto al dulce río se alzaba la vieja iglesia de Regiswindis, sobre una isla rocosa en medio del río, erguíase la torre gris del antiguo castillo y en la vertiente de la otra orilla, cubierta de viñedos, veíanse las columnas de un viejo convento derruído; no lejos de él estaba la casa de su padre, intendente del convento. Allí nació Federico Hölderlin el 20 de marzo de 1770. Sus padres eran personas recias, pacientes y alegres. Su padre murió a los pocos años de nacer él; su madre, que había enviudado joven, volvió a casarse con el alcalde de Nürtingen, para enviudar de nuevo poco después, con lo que el niño perdía un amoroso protector. Hölderlin tenía entonces nueve años. Pero en su espíritu, precozmente desarrollado y sensible, esta muerte dejó, como más tarde habría de contar el poeta, una impresión tal que de entonces data la melancolía que ya jamás lo abandonará. La madre sigue viviendo en Nürtingen, donde Federico

asistió a la escuela latina hasta la edad de 14 años. Seguía viviendo entre las mismas impresiones del paisaje suabo, al fondo la cadena del Alb y el Néckar, orlado de álamos, deslizándose entre suaves colinas. En sus tranquilas orillas o en el cercano bosque soñaba el muchacho; ¡cuántas veces leería allí a los poetas líricos que en la década del ochenta estimulaban los sentimientos entusiastas de la juventud! Desde lo alto de una roca en medio del bosque recitó un día a su hermano *La batalla de Herman*, de Klopstock.

Las impresiones de estos paisajes formaron en él el sentimiento de la naturaleza. El mar inmenso o la llanura despejada, con su horizonte infinito, que permiten dirigir la mirada o encaminar los pasos en todas las direcciones, libertan el alma y le comunican un sentimiento soberano de vida. Pero allí donde el hombre se ve circundado, pero no oprimido, por suaves colinas y dulces valles, donde tientan a evadirse las líneas tenues y lejanas de las montañas azules y el valle, sin embargo, protege y oculta, este sentimiento de la situación crea en el hombre una actitud morosa y entrañada ante la naturaleza, la sensación de estar oculto, de estar secretamente abrazado al valle, al río, a la colina y, unido a ella, la nostalgia de perderse en la vaga lejanía. En medio de este sentimiento de la naturaleza viven los poetas suabos, Hölderlin, Uhland, Mörike. Y a este sentimiento se asocia en ellos el ansia de fundirse con las líneas alegres de las montañas, de perderse en los valles amenos y tranquilos y en todo ese pasado que soñamos a través de los conventos y los castillos en ruinas. “Siendo un muchacho, jugaba seguro y bien con las florecillas de los bosques”; “entre las flores, aprendí a amar.”

A los 14 años ingresó Federico en la escuela de primeros estudios del convento de Denkendorf y dos años más tarde en la escuela superior de Maulbronn. Los muchachos carentes de recursos debían seguir necesariamente la vía normal de las cabezas medianamente dotadas, y la madre, que era una mujer dulce y piadosa, sentíase feliz pensando que llegaría a ver a su hijo convertido en párroco. La escuela del convento le ayudó a echar los cimientos para su sólido conocimiento de la lengua y la literatura griegas y latinas. Más tarde, gustará de recordar cómo “las grandes palabras doradas de la muerte de los héroes empezaron a llenar mi corazón de un espanto cargado de pensamientos”.

Pero los ideales artísticos de la Antigüedad, que tan bien cuadraban a su noble temperamento de poeta, iban chocando cada vez más bruscamente con las ideas cristiano-ortodoxas dominantes y con la vocación eclesiástica. Además, un muchacho como él, mimado por la mano bondadosa de su dulce madre, sentíase repelido por la dura disciplina del claustro, que por aquellos años imperaba todavía en estos establecimientos, destinados a preparar a los jóvenes para la carrera de la Iglesia. Y así fue surgiendo en su alma sensible e indefensa aquel conflicto interno entre sus ideales y la realidad de la vida material y su futuro, que había de infundir a su poesía la energía suprema y dar a su vida un curso tan trágico. Habituado a encerrarse dentro de sí con sus ideales, a solas consigo

mismo, con la naturaleza y con unas cuantas almas afines a la suya, experimentó desde muy temprano ese sentimiento melancólico de los grandes talentos excéntricos que les lleva a considerarse como aparte de los hombres honrados y trabajadores que los rodean, a mantenerse al margen de sus placenteros entretenimientos y, sin embargo, a echar de menos todas estas cosas que forman la trama de la vida diaria.[1]

Un joven como él tenía necesariamente que amar a Homero y a Osián, a Klopstock y a Schubart, que odiar a ratos con toda su alma a Wieland y que adorar a Schiller. La versificación formaba parte de la educación escolar, y ya en Deckendorf se entregaba con pasión a este ejercicio. Entre sus poesías de esta época figuran algunas estrofas infantiles de gratitud hacia sus maestros, con un marcado carácter oficial; poesías religiosas que en nada se destacan sobre la trivialidad de esta clase de versos piadosos que los predicadores rurales de la época solían emplear para adornar el final de sus sermones; una poesía muy prolija y sentimental implorando la bendición divina para la madre, la hermana, el hermano Carlos, para todos. Fue al insinuarse en su corazón joven el primer amor cuando sus escarceos poéticos sintieron el verdadero soplo de la poesía. Una vida de escolar y de estudiante con promesa secreta de matrimonio, con una muchacha buena y dulce que adoraba a aquel adolescente dotado de un talento tan grande, con las entrevistas a hurtadillas, las despedidas y los nuevos encuentros al ritmo del curso escolar y, por último, la separación después de tres años de relaciones; su Luisa abriga los sentimientos propios de estos años ricos en lágrimas, gusta de pasearse por el cementerio pegado a la iglesia y, encerrada en su cuartito, piensa "en Dios y en él", lee sus poemas de enamorado y escribe algo torpemente en su propio estilo. En cuanto a él, ni Werther ni Fernando podían ser más puros en su exaltación de lo que él era, pero por fin no tiene más remedio que confesar a su amada que se siente acuciado por una ambición la cual tal vez no llegará a satisfacer nunca, pero que separa su camino del de ella.

Este amor da un tono personal a sus versos: "En mis paseos, no ceso de rimar en mi cuaderno. ¿Y qué te parece? Para ti, sólo para ti. Luego, vuelvo a borrarlo todo." Ahora le animaban ya pensamientos concretos y adecuados para ser puestos en metro y en rimas. Esto permitíale también comprender la poesía personal de un Klopstock, y le seguía —cosa que más tarde habría de ser muy importante para él— en la aplicación de la métrica antigua. Pero era en la prosa de sus cartas donde encontraba, sobre todo, la expresión fuerte y natural para el curso libre de sus sentimientos. Esta prosa se hallaba por entero bajo la influencia del *Werther*, del *Fiesco*, de *Cábala y amor*. En el estilo romántico de Goethe y de Schiller siente los latidos turbulentos de su propio corazón. Llora, mientras escribe, como los héroes de estas novelas y estos dramas. Se siente, como Werther, por encima de los camaradas que le rodean. Su ambición insatisfecha muerde en su corazón. Y querría derramar lágrimas de alegría contra el pecho de su amigo.

Y llegaron sus años de estudiante. 18 tenía cuando, en el otoño de 1788, ingresó en la Fundación de Tubinga. Pero estos años no significaron para él la vida alegre y despreocupada que, por lo general, constituye su mayor encanto. Parecíale como si no hubiese hecho más que cambiar de cárcel. Ahora veíase hacinado en el viejo y estrecho claustro agustiniano de la Fundación con los otros jóvenes teólogos cuya educación corría a cargo del Estado, bajo la tutela de fámulos e instructores, que por aquel entonces llevaban todavía la cogulla monacal. Y lo que más atormentaba a esta alma sedienta de belleza era que él mismo se veía obligado a vestir la negra túnica con cuello y puños blancos, pues aunque se esforzaba en llevar con elegancia el hábito eclesiástico, le torturaba la sensación de que aquellas ropas pudiesen rebajarle a los ojos de algunos. Los estudios teológicos, tal como se cursaban en aquella Fundación, no podían satisfacer a Hölderlin. Los aires de la Ilustración habían llegado hasta aquella Tubinga, tan firme en su fe religiosa; lo mismo aquí que en Halle, y al mismo tiempo, se llegó a una transacción entre la Ilustración y la ortodoxia. La creencia ancestral del género humano en los milagros, los castigos divinos, las profecías y las revelaciones no pudo resistir a la penetración en las leyes inmutables de la naturaleza y en el pragmatismo de la vida del alma: en vista de ello, los mediadores teológicos procuraron, por lo menos, salvar de este desastre, recurriendo a una trabazón artificiosa y falsa de conceptos abstractos, algo que era absolutamente indispensable para las necesidades de la Iglesia. Surgió así una absurda combinación de la concepción ancestral con la reflexión filosófica moderna. Los mejores alumnos acogían con cierta repugnancia aquella mescolanza turbia que se les brindaba, lo mismo en Tubinga que en Halle, por los Nösselt, los Knapp, los Storr, los Tieftrunk. Se explica, pues que Hölderlin sintiese la nostalgia de verse libre de la “celda” del convento. Había preferido seguir la carrera de Leyes, y sólo por no disgustar a su madre se resistía a hacerlo. Le pesaba también la cadena de su promesa secreta de matrimonio, de la que sólo a duras penas se libertó, estando ya en Tubinga. Y para evadirse de todo esto seguía refugiándose en el mundo ideal, en la tierra santa de los poetas griegos, de Osián, de Klopstock, de Schiller.

Como el hacer versos era una enfermedad muy extendida en aquella época, no faltaban tampoco en la Fundación de Tubinga compañeros dispuestos a secundarle en sus afanes poéticos. La fuerte necesidad por él sentida de vivir aislado del mundo con unos cuantos amigos de espíritu elevado encontró plena satisfacción en dos jóvenes poetas, Neuffer y Magenau. Sellaron entre ellos una alianza poética, que tenía como exponente un libro en el que los tres estampaban sus versos. Hölderlin visitó en Stuttgart a Schubart, el patriarca de los poetas suabos, quien acogió al joven, naturalmente, con una ternura paternal. Stäudin, una de aquellas almas grandemente dotadas y bondadosas de poeta, como antes

Gleim y más tarde Schwab, entabló las más cordiales relaciones con los tres camaradas y fue su *Almanaque de las musas* el primer refugio que los jóvenes poetas encontraron para sus versos.

El estilo poético de Hölderlin fue perfeccionándose sin cesar desde sus comienzos, informados principalmente por Klopstock y Schubart. El joven poeta se asimiló y mantuvo hasta el final aquellos giros de lenguaje y aquellas combinaciones de palabras que encontraba en Klopstock y se acomodaban a sus sentimientos. "Jamás me resignaré a que los pasos del adolescente sean eterna y eternamente como los de un encarcelado —a marchar eternamente con paso corto y cauteloso; —jamás me resignaré." Y en otra poesía: "¡Adiós, oh horas venturosas de los tiempos pasados —oh sueños infantiles de grandeza y de fama! —¡Adiós, adiós, compañeros de juegos!" Poco a poco, van desapareciendo, sin embargo, el tono de las odas de Klopstock y su métrica antigua. La influencia de la lírica de Schiller predomina sobre todo lo demás. Hölderlin se asimila lo que entraña de nuevo la forma de esta lírica: el ritmo interior, que expresa el desarrollo del proceso del alma por medio de la ordenación y la combinación de los periodos. Es aquí donde debemos buscar el punto de partida de su estilo rítmico. Es la misma escuela de Schiller que se trasluce en el arte lírico de Matthisson, el poeta de la dulce melancolía que influyó también por aquel entonces en Hölderlin y en su camarada poético Neuffer, a través de la línea melódica de sus versos y del curso natural y flexible de sus sentimientos. No hay más que comparar, por ejemplo, el *Entusiasmo de la noche* de Neuffer con el *Dios de la juventud* de Hölderlin, para darse cuenta de la influencia que la nueva forma de la lírica ejercía sobre poetas de capacidad poética tan distinta, pues Neuffer no pasaba de ser, en verdad, un talento muy mediocre.

Esta forma nueva no adquirió su pleno desarrollo en Hölderlin hasta que el poderoso contenido de la poesía schilleriana se convirtió en eje de su propia obra de creación. Así nacieron sus *Himnos a las ideales de la humarnidad.* Esta obra, concebida como un todo, constituye la más alta realización artística de estos años del poeta.

Pero en ella se advierte ya una influencia personal que ha operado con más fuerza que ninguna otra en su concepción del mundo y en el contenido de su poesía. Nos referimos a su amistad juvenil con los dos guías suabos del movimiento filosófico, Hegel y Schelling. Hegel había ingresado en la Fundación de Tubinga al mismo tiempo que Hölderlin, en el otoño de 1788, aunque éste no menciona su nombre hasta dos años después. Ambos ocupaban un mismo cuarto en aquel establecimiento. El primer sueño de amor y dicha del joven poeta acababa de terminar. Había triunfado el impulso que le acuciaba hacia el libre desarrollo de sus energías: en este momento tan importante para su formación, un destino venturoso le ponía en contacto con Hegel. También Schelling ingresó en aquel centro de estudios en el otoño de 1790, y Hegel le puso en relación con el poeta; aún no había cumplido por aquel entonces los 16 años, pero su genio

precoz le hacía objeto de asombrada admiración entre sus compañeros de Tubinga. Hölderlin, sin embargo, no llegó nunca a sentirse compenetrado con aquel hombre orgulloso y seguro de su victoria.

Entre Hölderlin y Hegel existió desde el primer momento una relación cordial, basada en los rasgos comunes del carácter suabo. Ambos sentían la necesidad de enlazar su existencia con la familia y con los firmes vínculos éticos de la patria suaba, necesidad vinculada en ellos a un pensamiento de altos vuelos cuyo horizonte no reconocía límites. Ambos leyeron, en unión de otros amigos, a Platón y Kant y las cartas de Jacobi sobre Spinoza, cuya segunda edición se había publicado en 1789. Este libro contenía la profesión de fe de Lessing sobre el "Uno y Todo"; en 1791, Hölderlin estampó esta fórmula antigua de los griegos, para expresar la presencia de lo divino en el universo, en el álbum de Hegel.

Al llegar a este punto de nuestro relato, tenemos que elevar la mirada sobre los muros conventuales de la Fundación de Tubinga para dirigirla a la agitada e intensa vida espiritual de la Alemania de aquel entonces. Tres fuerzas informaban aquella vida espiritual: el renacimiento del espíritu griego, el movimiento filosófico-poético, que transformó durante aquellos años toda la vida espiritual de nuestra nación, y, por último, la Revolución francesa, que venía a influir en ella desde fuera. Los efectos de este intenso movimiento llegaban hasta las tranquilas salas de estudio en que los becarios de Tubinga estudiaban en sus pupitres los cuadernos de apuntes filosóficos y teológicos de sus maestros.

A aquellos estudiantes se les planteaba ante todo un problema que la juventud de otros sitios había resuelto ya en su mayor parte. Los alumnos de la Fundación tenían que emanciparse antes de nada del poder interior y exterior de las doctrinas teológicas. La sencilla devoción de la casa paterna y de su buena madre había triunfado siempre en el espíritu de Hölderlin sobre las dudas filosóficas y los ideales griegos. Todavía en la época de sus primeras relaciones con Hegel (en 1790 o 1791), le vemos esforzarse en razonar el cristianismo positivo. Arranca para ello de la disolución kantiana de todas las pruebas del mundo suprasensible y de la teoría de Jacobi de que la razón abandonada a sí misma tiene que terminar necesariamente en la negación de Dios. La certeza de la inmortalidad y de la existencia de un Dios personal, certeza que la razón no confiere, la encuentra Hölderlin en la tradición innegable de Cristo, en sus testimonios acerca de sí mismo y en la confirmación de estos testimonios por medio de los milagros. Eran las artes apologéticas empleadas por la teología tubinguiana de la época. Un estudio más profundo de Kant alejó a Hölderlin de esta fe moderada de sus maestros, como antes había liberado de ella a sus compañeros de estudios Schelling y Hegel. En lo sucesivo, ya sólo reconoció el valor humano intrínseco del cristianismo y la comunicación de lo divino por obra de Cristo, cosa que reconocía también, por lo demás, a otros fundadores de religiones, sin que en contra de esto valga alegar ciertas palabras del poeta ya

agotado, cuando empezaban a cernirse sobre él las sombras de la noche.

La primera de las fuerzas que por entonces agitaban nuestra vida espiritual era el renacimiento del helenismo. Como sabemos, Hölderlin sentía una fuerte inclinación por los estudios griegos ya desde la escuela primaria, inclinación que se vio ahora robustecida por el estímulo de uno de sus instructores en Tubinga, Felipe Conz, que partiendo de Winckelmann y Heyne, combinaba ahora el estudio de los antiguos con el entusiasmo por nuestra nueva poesía. Era un amigo de juventud de Schiller: filólogo, traductor, poeta y filósofo: un maestro apasionante. Su influencia iba asociada, naturalmente, al poder que había ejercido sobre Hölderlin el poeta de *Los dioses de Grecia*. Se comprende, pues, que la memoria que presentó el joven estudiante para obtener su diploma de doctor versase sobre este tema: *Historia de las bellas artes en Grecia*.

La idea fundamental de este nuevo humanismo, a saber: que los ideales de humanidad y de belleza se habían personificado arquetípicamente en los griegos, fue decisiva para los dos amigos que convivían en la Fundación de Tubinga, para el poeta Hölderlin y para el filósofo Hegel. Platón era para ellos, como lo había sido antes para Winckelmann, el intérprete de la humanidad griega. Este genio, el más grande de los griegos, ha cumplido repetidas veces a través de la historia esta misión. Entre aquellos jóvenes existían diferencias peculiares en cuanto al modo de concebir el espíritu griego, y era esto precisamente lo que les servía de más vivo estímulo mutuo. El punto de partida de Hegel residía en el profundo concepto del destino que se manifestaba en los trágicos griegos, el de Schelling en los mitos helénicos y en su concepción panteísta de la naturaleza. Hölderlin, por su parte, captaba el punto más hondo de la concepción griega del mundo: la idea de la afinidad entre la naturaleza, los hombres, los héroes y los dioses. Los helenos representaban para él la experiencia viva de nuestra interior comunidad de ser con la naturaleza; un arte que exalta la belleza del mundo basada en esta unidad de la vida y respeta las grandes pasiones en lo que tienen de santo; el culto de la amistad, del heroísmo y del ansia por una existencia grande, peligrosa y heroica. En medio de la miseria de la vida alemana de aquel entonces, jamás le abandonó la nostalgia de este mundo ya desaparecido.

La segunda fuerza espiritual que agitaba a la juventud intelectual de esta época provenía del movimiento filosófico. El idealismo de la libertad desarrollado por Kant, Schiller y Humboldt adoptó en los escritores nacidos en la década octava la visión imaginativa del universo, tal como la desarrollara la poesía. Fue precisamente en este terreno donde Hölderlin influyó, como poeta, en su amigo Hegel, el filósofo. Desde Shaftesbury hasta las poesías juveniles de Schiller y sus *Cartas filosóficas* se advierte la tendencia a concebir el universo como una trabazón animada por una fuerza susceptible de ser comprendida por la fantasía y por el ánimo. Hölderlin lucha por encontrar símbolos poéticos que expresen la relación íntima entre la divinidad, la naturaleza omniviviente y la nobleza divina del hombre.

La tercera de las fuerzas espirituales que movían a esta generación era la Revolución francesa. Con ella se abrían también para los alemanes las puertas de una nueva época. ¿Cómo aquellos jóvenes estudiantes que vivían bajo el yugo del gran tirano de Stuttgart y de los pequeños tiranos de Tubinga no habían de sentirse arrastrados por las grandes ideas abstractas en que se inspiraba un movimiento como éste? La juventud estudiantil de Tubinga fundó un club político; a él pertenecían también Schelling, Hegel y Hölderlin. En aquel mismo año de 1793, en que se declaró abolido en Francia el cristianismo y se implantó el culto de la razón, los jóvenes estudiantes tubingueses plantaron en la plaza del mercado un árbol de la libertad, en torno al cual danzaron jubilosamente. Cuando llegó a oídos del Gran Duque que sus teólogos de la Fundación se dedicaban a pronunciar discursos revolucionarios, a entonar canciones a la libertad y a cantar la Marsellesa, se presentó un buen día inopinadamente en el comedor del establecimiento y los amonestó amenazándolos con severos castigos. Entre él y el idealismo de los mejores de aquellos jóvenes estudiantes no había posibilidad de inteligencia. Hölderlin cantaba por aquellos días, en sus himnos a la libertad, el día de la gran cosecha "en que los tronos de los tiranos queden desiertos, en que los siervos de los tiranos rueden, convertidos en polvo". Creía llegada la hora creadora de la libertad y le parecía ver revivir el heroísmo griego en los héroes revolucionarios de Francia.

La juventud de la época esperaba que de la Revolución francesa y de la filosofía de Kant y la poesía alemana, tan afín a ella, saldría una elevación de la existencia humana. Así parecía manifestarse, en efecto, en diversos sitios, precisamente durante aquellos años. Era una nueva fase en el desarrollo del ideal de vida que se había plasmado primeramente en Lessing. Este ideal tomó luego una forma distinta en Herder y en el joven Goethe y sus camaradas. En la *Ifigenia* y en el *Don Carlos* asumió una forma nueva y más profunda. Este ideal llevaba implícita la tendencia consciente y filosóficamente razonada hacia la elevación de la humanidad, hacia la libertad del espíritu y hacia la grandeza de nuestra nación. En Jena se reunía primero en torno a Reinhold y más tarde junto a Fichte un grupo de jóvenes que consideraba como la meta de la nueva filosofía la elevación del hombre alemán y de la sociedad alemana. En Berlín, Schlegel ensalzaba la nueva filosofía y la Revolución francesa como las dos grandes tendencias de la época, y los *Monólogos* de Schleiermacher proclamaban una vida más alta de la personalidad. En Tubinga, vemos a Schelling, a Hegel y a nuestro Hölderlin animados por las mismas ideas.

Fue de este movimiento de donde surgieron los *Himnos* de Hölderlin y el primer proyecto del *Hiperión*.

La lírica, en su forma más sencilla y más conmovedora, expresa el sentimiento de la existencia, tal como la vivencia lo despierta. Y va exaltándose a medida que el movimiento del espíritu trasciende a consideraciones más generales. Grados y transiciones de diversa clase llevan de la poesía personal a

esa gran forma lírica que responde al hecho de que contenidos que rebasan el destino personal del alma se apoderan de ella y pasan a determinar íntegramente el temple de ánimo. Esta forma lírica surge cuando el sentimiento del poeta se halla movido por grandes objetividades, por los hechos de fuertes personalidades, por las acciones de los pueblos o de la humanidad, por ideas que versan sobre los problemas del género humano y, por último y sobre todo, por la conexión última de las cosas. El sentimiento por los grandes temas es el entusiasmo y la forma en que se manifiesta es el gran arte consciente que aspira a expresar el curso de los sentimientos sublimes. Klopstock y Schiller fueron, en Alemania, los representantes de esta lírica. Hölderlin sigue las huellas de Schiller, en la época en que aquél se siente arrastrado por las nuevas ideas universales.

Los *Himnos* de Hölderlin, creados así, forman un ciclo: todos ellos fueron concebidos como proclamación de los valores ideales de la humanidad, tal como los sentía la nueva generación. Cada uno de estos himnos ostenta uno de los nombres que el espíritu francés del tiempo de la revolución convertía también, por aquel entonces, en objeto de su culto. Por eso Hölderlin consagra un himno a la humanidad. "Ya no me intereso tan ardientemente —escribía en aquellos días— por el hombre individual; mi amor va ahora al género humano." Ha llegado por fin la hora en que la humanidad, plenamente consciente de sí misma, pueda laborar por su perfección. El "Dios dentro de nosotros" se ha liberado. Ahora sentimos "la dicha de los dioses de alegrarnos de nuestra propia fuerza"; se viene a tierra "el tabique hecho de oropel" que separaba a las clases en el antiguo Estado feudal. Y el nuevo hombre vive unido por lazos internos con los hombres afines a él: "Su supremo orgullo y su amor más apasionado, su muerte y su cielo es la patria." Otros himnos cantan a la belleza, a la libertad, al genio de la juventud y al de la intrepidez, al del amor y al de la amistad. "¡Ascended a la colina plantada de viñedos, —Mirad al fondo del profundo valle! —Por todas partes veréis las alas del amor, —Extenderse propicias y magníficas por todas partes." Todos estos himnos conducen a un punto, el más importante de todos: el himno a la Verdad o, como se dice en la corrección a la obra impresa, a la diosa de la armonía. En él se contiene su profesión de fe, basada en Shaftesbury y en Schiller.

Como el Schiller juvenil, Hölderlin ve en el amor la fuerza cósmica cuya presencia en el universo, en el ánimo y en la sociedad forma la armonía. Amor es el lazo metafísico o místico que traba la realidad, anima a la naturaleza y encadena todo lo humano. Este himno está influido hasta en sus últimas palabras por las *Cartas filosóficas* de Schiller y por su lírica ideológica. Al mismo tiempo, Hölderlin se inspira para escribirlo, según él mismo nos dice, en Leibniz. La fuerza divina del amor "derrama la copa de la vida"; "Tibio y suave sopla el aire. —La amiga primavera se tiende amorosa en el valle." El "hijo" y el "espejo manifiesto" de esta fuerza divina es el hombre. Esta concepción hölderliniana del

mundo es panenteísmo, una fuerza divina distinta de los elementos de la realidad finita crea en el tiempo al universo, y del mismo modo, el espíritu humano trasciende en su desarrollo inmortal de su existencia terrena limitada.

Este himno marca un jalón importante en la historia de la concepción del mundo que va formándose en los tres amigos de Tubinga. Según una carta del poeta, el plan de este himno fue concebido y realizado en 1790 o, a lo sumo, en 1791, entregándose a la imprenta en 1792. Por tanto, esta obra nació en los primeros tiempos de su trato con Hegel. Pero, según lo que se ha conservado de Hegel relativo a este periodo de Tubinga y a los tiempos subsiguientes de Suiza, la suprema norma de moral a que por entonces se atenía era la ley ética de Kant; al principio, en sus años de estudiante, sólo reconocía el amor como principio empírico de la moral, de que se sirve la religión del pueblo: no hace sino preparar la conciencia filosófica de la ley moral; y en los apuntes posteriores, anteriores a Fráncfort, somete a una severa crítica el punto de vista que considera el amor como el principio de la moralidad. De este modo, la valoración del amor en cuanto resorte de la vida moral se distingue radicamente, en Hegel, de la concepción hölderliniana expuesta en el himno a la armonía y en otros poemas parecidos, pues aquí el amor aparece siempre como el vínculo que une a los hombres en una vida superior. Y mientras que Hölderlin pasa a ver en el amor el principio que mantiene la trabazón del mundo y en la belleza y la armonía manifestaciones de este principio, toda la armazón de las ideas hegelianas de esta época excluye sencillamente la conjetura de que el filósofo abrigase una concepción panenteísta o panteísta parecida a ésta. Tampoco de Schelling poseemos ninguna manifestación anterior al año 1795 en que se proclame un principio de unidad dentro del universo.

El entusiasmo del poeta nos habla por boca de Hölderlin. El mismo entusiasmo que más tarde encontrará su suprema expresión en la concepción del mundo de su novela *Hiperión*. Hölderlin rebasa en los *Himnos* el idealismo kantiano con la conciencia de la afinidad entre el hombre y la fuerza divina. Es, desde el primer momento, el sentimiento fundamental que le anima. Los trágicos griegos le habían imbuído desde muy pronto la conciencia de la proximidad de los hombres a los dioses. A ello se asociaban en él su sentimiento peculiar de la naturaleza y la intuición de la fuerza cósmica del amor, del carácter del universo concebido como armonía. Y a esto se añadiría tal vez, ya entonces, el conocimiento de Spinoza a través de las cartas de Jacobi y la influencia de las *Cartas filosóficas* de Schiller. Y, teniendo en cuenta la impresión que causaba toda su personalidad, cabe preguntarse hasta qué punto su predicción poética del monismo futuro influiría en Hegel y en Schelling. Un hombre eminente ejerce siempre una influencia de tipo especial sobre sus amigos. El entusiasmo poético de Hölderlin por la belleza y la armonía del universo, la entrega de su alma pura a la causa divina de las cosas de la que éstas fluyen, que le infundía una fuerza propia para transfigurar la realidad convirtiéndola en belleza y para adorar en

todos los fenómenos la presencia de lo divino, necesariamente tenían que estar siempre presentes ante sus camaradas filosóficos cuando de sus principios se podían deducir consecuencias afines a las ideas de Hölderlin. Nadie puede decir cuándo y con qué frecuencia ocurría esto. Pero no cabe ninguna duda de que, en efecto, ocurrió.

Para comprender la forma de los *Himnos* de Hölderlin, condicionada como estaba por Schiller, es necesario partir de las poesías ideológicas de éste. Schiller supo encontrar una forma lírica propia para expresar la gran emoción de la época, orientada hacia la realización de los valores ideales en una nueva humanidad. El estilo lírico por él descubierto difería totalmente del encontrado por Píndaro, Klopstock y Goethe para expresar el proceso anímico que provocan en el ánimo los grandes acontecimientos. Schiller resolvió el problema mediante un tratamiento del verso rimado adecuado a la lírica de expresión de ideas. Unía los periodos de fuerte efecto en un todo de gran envergadura. Se valía para ello de todos los medios que brindaba el lenguaje para hacer visibles las conexiones del proceso interno mediante una trabazón externa. Ese fuerte pero oscuro sentimiento que produce un tema grande, se despliega en sus partes, hasta que todos sus "momentos" se elevan al plano de la conciencia, manteniéndose unidos en el ánimo. Produce efectos especialmente fuertes la línea ascendente del sentimiento que va enlazando las diversas partes de la visión ideal, una tras otra, en una especie de grandes periodos paralelos, hasta que al llegar al centro de la poesía el movimiento anímico vuelve a descender con arreglo a las leyes por las que se rige el sentimiento.

Así, el poema titulado *Los dioses de Grecia* va recorriendo primeramente los diversos elementos de este mundo divino, con cada uno de los cuales aumenta el sentimiento de su belleza, sentimiento que se inflama y se corrobora con cada nueva parte de la visión, hasta que de pronto estalla una nostalgia infinita y un dolor infinito por la pérdida y el alma se encrespa con cada uno de los hechos en que esta pérdida se trasluce. Surge así un nuevo ritmo grandioso, que expresa la energía en la línea ascensional del sentimiento que se debe al ahondamiento en las partes del tema, al apasionado marchar de una parte a otra. Este ritmo requiere versos cuyo final forzado no entrañe una traba puesta a la marcha arrolladora del sentimiento. A esta finalidad responden maravillosamente, en *Los dioses de Grecia*, los versos trocaicos de cinco pies, de los cuales cada ocho forman una estrofa en dos parejas de rimas entrecruzadas; estas estrofas van sucediéndose una tras otra, sin que la rima final de las dos últimas series entorpezca el movimiento progresivo de una estrofa a otra, al que infunde una especial energía varonil el fuerte ritmo trocaico. O, en los *Artistas*, el tratamiento parecido, aunque más libre también, de los versos yámbicos, a los que la acentuación presta un matiz más suave. Se ponen en las rimas palabras plenas y de gran efecto, la elección de las expresiones nobles corresponde a la nobleza de los pensamientos y las imágenes son grandiosas, como el tema lo requiere.

Tales son los recursos artísticos que maneja Hölderlin en sus *Himnos*, gracias a su sentido innato para la melodía del lenguaje. Las series de frases se suceden uniformemente, sirviéndoles siempre de introducción los mismos relativos: de este modo, expresan un movimiento lento que se desarrolla en línea ascensional: y con la misma lentitud va aplacándose luego esta marea en las anchas olas de una serie de frases alargadas. Rimas finales de fuertes acordes acentúan la melodía de los versos y una y otra palabra resuenan de un modo verdaderamente directo. Es el mismo acorde melódico de las formidables poesías juveniles de Schiller. "El amor baña a las jóvenes rosas —Con el rocío matinal del elevado aire, —Hace que las suaves brisas nos acaricien —Con el perfume de las flores de mayo; —Conduce a la tierra fiel —En torno a Orión, —Y bajo su mirada, todos los ríos —Caminan sumisos hacia el mar." [2] Nadie en la época de Hölderlin ni después de él estuvo nunca tan a la altura de la forma de Schiller. Pero desde su tranquilo rincón era difícil que algo influyese en el gran mundo de nuestra literatura. Algunos de sus himnos vieron la luz en el *Almanaque suabo de las musas*, de Stäudlin. Matthisson abrazó al joven poeta por su himno a la intrepidez. Y Schiller acogió en su *Nueva Talía* esta oda y la poesía sobre el destino. La grandiosa unidad con que su autor concibió los *Himnos* no se vio realizada. De haberse logrado, ¡qué efecto habría llegado a ejercer sobre la juventud de aquella época! Con este punto de partida, el público habría podido comprender mucho más fácilmente el desarrollo poético ulterior de Hölderlin. Éste fue su primer fracaso.

La experiencia íntima que expresaban los *Himnos* de Hölderlin era la aspiración heroica de la juventud de aquellos años a realizar en sí misma y en torno a ella, en la sociedad, una humanidad más alta. Por fuerza tenían que formarse, pues, en él figuras que representasen este heroísmo. Estas figuras brotan con una fuerza irresistible de su interior. Así surgió su *Hiperión*. Los trabajos para esta obra empezaron ya en Tubinga. Es en junio de 1792 cuando se empieza a hablar del plan. "Un héroe amante de la libertad movido por principios vigorosos": así caracteriza un amigo del poeta su *Hiperión*, tal como por aquel entonces lo concebía. El joven enamorado de lo helénico elegía como escenario para su obra la Grecia moderna. De este modo, podía entretejer el recuerdo nostálgico de los acontecimientos desarrollados en otro tiempo sobre esta tierra con el nuevo heroísmo griego, aunque éste fuese, ciertamente, de un carácter algo dudoso. En 1770 había estallado en Grecia una guerra de independencia, en la que las operaciones militares de los rusos se combinaban con la insurrección de los griegos. Estos hechos servían de fondo a la novela. Sobre este fondo aparecería Hiperión como el héroe que lucha por conseguir una vida basada en la libertad y en la belleza: la encarnación de todos los sueños de la nueva juventud. En sus últimos tiempos de Tubinga (1793), Hölderlin escribió una vez a su hermano: "Mi amor es para el género humano. Amo las grandes y hermosas dotes aun en el hombre más corrompido. Amo a las generaciones de los siglos

venideros. Ésta es mi esperanza más santa, la fe que me sostiene y me fortalece y mantiene activo; la libertad vendrá necesariamente algún día. Vivimos en una época en que todo labora por días mejores." "Me gustaría poder hacer algo por el interés general." Es el mismo sentido que inspira las palabras del Hiperión de la novela: "¡Vendrán tus hombres, oh, naturaleza!" Dado el temperamento de Hölderlin, la historia interior del héroe tenía necesariamente que convertirse en el eje de la novela, cualquiera que fuese el espectáculo histórico tratado en ella. Pero el autor había vivido aún demasiado poco. Por eso la novela fue creciendo paulatinamente a medida que se acumulaban las experiencias íntimas del poeta.

Los años universitarios tocaban a su fin. Hölderlin terminó sus exámenes en Stuttgart a comienzos de diciembre, quedando así en condiciones de poder cumplir el deseo de su buena madre, que era verle al frente de una parroquia en Suabia. Mörike habría de someterse más tarde al mismo designio. Hegel, Schelling, Hölderlin no pensaban seguir ese camino, pues se habían juramentado para ponerse al servicio de la humanidad. ¿Pero cuál era, en la Alemania de aquel entonces, el camino que podía conducir a un fin tan alto? No existía, por el momento, más base para asegurar la existencia material que la de conseguir una plaza de preceptor, ni otra perspectiva que la de la cátedra. Una estrella propicia parece guiar los pasos de Hölderlin por este camino. Schiller se encuentra por estos días en Suabia y la señora de Kalb le ha dado el encargo de buscar un preceptor para su hijo. Habló una media hora con el joven poeta y la impresión que le causó no fue desfavorable. Antes de que Hölderlin hubiese rendido su examen, su suerte inmediata estaba ya decidida. Poco antes de Navidades se puso en camino hacia la Turingia, donde vivía Carlota de Kalb, en su finca de Waltershausen, cerca de Meiningen. Iba hacerse cargo de la educación de su hijo. De este modo, su destino le ponía precisamente dentro de la órbita de su coterráneo Schiller, cuyas ideas habían sido las que más influyeran en él. Las nuevas relaciones de vida que iba a entablar le darían acceso al círculo de aquellos hombres que por entonces dominaban nuestra literatura. Pero también aquí se impondría más tarde la extraña combinación de miseria externa y de ambiciosas aspiraciones, tan peregrinamente entretejidas, que presidió siempre la vida de nuestro poeta. Carlota de Kalb le acogió con todo aquel tesoro de sentimientos maternales que guardaba siempre para los jóvenes dotados de talento. Se esforzó en poner al arisco suabo en relación con los círculos literarios que se movían en torno a su casa. El poeta correspondía a este favor, cumpliendo del modo más concienzudo sus deberes como preceptor de su hijo. Pero era en vano que se torturase para conseguirlo. Por fin, la señora de la casa hubo de convencerse de ello. Aún se hizo un intento fallido, primero en Jena y luego en Weimar. Por último, accedió a que el poeta se separase de su hijo y se instalase a vivir en Jena. Ella misma se encargó de escribir a la madre para tranquilizarla acerca del arriesgado paso que daba su hijo. Le dotó, además, de algún dinero. Esta mujer extendió en torno suyo un juicio comprensivo y

favorable acerca del poeta y le facilitó las relaciones que en Jena le interesaba entablar.

En Waltershausen, Hölderlin se entregó principalmente al estudio de Kant y de los griegos. El ensayo de Schiller sobre la gracia y la dignidad, que acababa de aparecer, le animó a emprender estudios estéticos. Creía que aún era posible aventurar un paso más allá que Schiller sobre las líneas fronterizas trazadas por Kant. No cabe duda de que su propósito era llegar a la realidad de lo bello dentro del universo. En este sentido se hallaba concebido, indudablemente, un estudio suyo sobre las ideas estéticas, escrito por esta época. Pero a lo que más tiempo dedicó el poeta en Waltershausen fue a continuar su novela *Hiperión*, comenzada ya en Tubinga. En el otoño de 1794, a más tardar, puso fin al fragmento publicado por Schiller en su *Talía*.

Ahora, Hölderlin planteaba al *Hiperión* planeado en Tubinga la misión de una novela histórico-evolutiva, como las que abundaban en nuestra literatura desde el *Agatón*, de Wieland. Y la historia del desarrollo era concebida por él desde el punto de vista de Schiller: su punto de partida era la ingenua perfección que la simple organización daba y su punto de término el ideal que por nosotros mismos podemos alcanzar mediante la más alta cultura. Entre estos dos extremos discurre la carrera excéntrica de su héroe, de la que nos ofrece un corte.

Después de los desengaños de la filosofía palabrera y de las pequeñas relaciones de vida —el propio Hölderlin acaba de desentenderse de una pobre relación amorosa con una muchacha de Tubinga, hija de un profesor—, Hiperión vuelve a pisar el terreno de su patria jónica. “Su vieja amiga, la primavera”, le sorprende y evoca en su alma los presentimientos de una dicha futura. En medio de esta primavera, se le presenta Melita, una santa que vive sin necesitar nada, como un ser celestial. El hermoso tema, auténticamente germánico, en que se enlazan la primavera, los presentimientos que despierta en el alma y su realización en la amada, habría de ser retenido más adelante por él. Entre los dos amantes se desarrolla ahora la tragedia hölderliniana. Las penas secretas de un alma apasionada y juvenil que jamás se basta a sí misma y a la que no bastan tampoco los demás. La tranquila santa se ve perturbada por él y estremecida en su interior. Nos encontramos aquí por vez primera con las confesiones del propio poeta acerca de su fatal predisposición hacia la melancolía. “Me he parado a pensar algunas veces —dice Melita— de dónde puede provenir el que seas tan raro. Es un enigma doloroso el que un espíritu como el tuyo haya de sentirse oprimido por tales penas.” “Di a tu corazón que es en vano querer buscar la paz fuera de uno.” Luego, reaparecen esos momentos de gran felicidad que sólo les es dado gozar a los raros hombres verdaderamente elevados, dotados al mismo tiempo de una ilimitada capacidad de sufrimiento. En la gruta de Homero, los amigos ven ante sí, bajo la luz mágica del ocaso, la imagen del cantor ciego, los funerales de todo lo grande que en otro tiempo existió; es también un motivo que habrá de repetirse en la novela posterior. Los equívocos conducen a la

separación. Hiperión logra salvarse para servir a la "fuerza misteriosa de la naturaleza que se manifiesta siempre en nosotros, allí donde nos rodean la luz y la tierra, el cielo y el mar".

He aquí el tercer motivo que reaparecerá en la versión posterior de la novela. La naturaleza aquieta al corazón que choca contra todo y sufre y no acierta a comprender. Es santa, misteriosa, incomprensible, y parece gritarnos: ¿por qué no me amas? Entre las sombras vesperales de este amor nos sentimos bien. La belleza de la vida, el heroísmo, la bondad de las mujeres, la poesía, son manifestaciones de la fuerza divina; y a diferencia de lo que ocurre en los *Himnos*, aquí esta fuerza se concibe ya de un modo panteísta. Es "lo que existe, lo que perdura bajo mil formas distintas, lo que era, es y será". Es una fuerza inescrutable. Al intuirla, surge el amor hacia ella, y sólo ella da a nuestro pensamiento y a nuestra acción una base verdadera y permanente. Estas manifestaciones de panteísmo poético fueron escritas antes de que Schelling diese el paso hacia el monismo, antes de los *Discursos sobre la religión*, de Schleiermacher, con los que tienen tantos puntos de contacto, y mucho antes del viraje monista operado en Hegel.

Este fragmento es como una obertura que apunta los motivos del drama musical antes de comenzar éste. Aquí vemos también cómo Hölderlin va acercándose en plan de búsqueda, por tanteos y de un modo intuitivo, al estilo rítmico.

LA MADUREZ DE LA VIDA

Hölderlin se estableció en Jena a comienzos del año 1795, decidido ya a vivir entregado exclusivamente a sus trabajos literarios; proponíase, además, como perspectiva, explicar cursos en la universidad. Comienza así la época de mayor concentración de su vida, en la que había de subordinarlo todo a la suprema meta de hacerse valer en el mundo literario.

Después de los años de dispersión, veíase obligado ahora a desarrollar una acción coherente en el mundo; por suerte, se encontró en Jena con el hombre que podía estimularle en este sentido con mayor fuerza que ningún otro en la Alemania de entonces. Ya en noviembre del año anterior, en que Hölderlin había pasado algún tiempo en Jena acompañando a su alumno, asistía diariamente a los cursos de Fichte, habiéndole dirigido a veces la palabra. En seguida se adhirió a él con gran entusiasmo, como hicieron por entonces los jóvenes más enérgicos y de mayor talento de aquella ciudad. "Fichte es ahora el alma de Jena y debemos dar gracias a Dios de que así sea. No conozco ningún hombre de tanta profundidad y energía de espíritu." Las lecciones de Fichte infundieron a Hölderlin conciencia acerca de los últimos principios del saber y de las más audaces consecuencias derivadas de ellos, unidas al valor de "escribirlas y exponerlas a pesar del poder de las tinieblas". Como ahora podía trabajar, por fin,

con plena independencia, ahondó muy seriamente en los problemas que Fichte le planteaba. Después de trabajar calladamente todo el día, por la noche asistía a sus conferencias. El estudio de esta filosofía hizo que fuese desarrollándose en él un punto de vista filosófico propio. Entendía, como más tarde habría de sostener también Schleiermacher en sus *Discursos sobre la religión*, que la simple teoría no nos puede hacer ir más allá del hecho de la conciencia. Cuando Fichte pretendía ir más allá de los hechos de la conciencia hasta un yo absoluto, parecía abolir con ello la conciencia y, por tanto, todo contenido de este yo. Ya por aquel entonces entendía que la base para la inteligencia objetiva de la conexión del mundo estaba, simplemente, en la visión poética del universo. También en esto se revela la afinidad de su punto de vista con el de Schleiermacher. Para Schleiermacher esta visión la daba la religión, para Hölderlin, en cambio, la poesía. Las ideas de la época de los *Himnos* sobre el amor como base de la moral empezaron a vacilar en él bajo la influencia del inexorable Fichte.

Pero la impresión causada en él por Fichte y por los jóvenes entusiastas que le seguían debía robustecer necesariamente en nuestro poeta las esperanzas de una futura humanidad superior y de un nuevo heroísmo, que alimentara en su convivencia con sus compañeros de estudios Hegel y Schelling y que habían inspirado su plan del *Hiperión*. Sin pérdida de momento, escribió a su viejo amigo Hegel acerca del "titán Fichte", que luchaba por la humanidad y cuyo radio de acción habría de llegar a trascender, indudablemente, de las cuatro paredes del aula universitaria. Y Hegel se apresuró a hacer saber a Schelling, con gran satisfacción, que el interés de Hölderlin por las ideas del cosmopolitismo era cada vez mayor. "¡Que venga el reino de Dios y que nuestras manos no se estén ociosas en el regazo!"

El entusiasmo que Fichte despertaba entre sus discípulos hallábase relacionado con un movimiento de la joven generación que se manifestaba en diversos puntos de Alemania. En rigor, este movimiento, en cuanto partía de la Revolución, tenía más bien un carácter europeo. Por estos mismos años, la escuela ideológica, basándose en la teoría científico-natural de la evolución, proclamaba en Francia con una fuerza y una alegría desconocidas hasta entonces la idea de una elevación de la humanidad; lo que la ciencia había preparado, habría de ser realizado ahora por la Revolución. Y el proscrito Condorcet escribió ya en presencia de la muerte el libro cuya fe intensa y gozosa en la evolución de la sociedad humana hacia una organización que abra vía libre al desarrollo de todas las fuerzas había de influir en toda la siguiente generación hasta los socialistas y Comte. En Inglaterra, los adoradores de la Revolución francesa trabajaban en una reorganización racional del régimen del Estado y de la legislación. Podemos decir que fue entonces cuando las ideas dieciochescas de la solidaridad y el progreso de la humanidad, que hasta allí habían estado enlazadas al despotismo ilustrado, se convirtieron en una fuerza eficaz e independiente de los pueblos.

Dentro de esta conexión histórica desarrolló Fichte sus ideas sobre la

capacidad creadora de validez universal en que va implícita la ley de un futuro orden superior de la sociedad y de una elevación de los individuos. Esa misma conexión histórica estimulaba en sus discípulos la voluntad para la acción. De este modo, fue creciendo también en el alma de Hölderlin, con perfiles cada vez más claros, más concretos y más enérgicos, el ideal de una más alta humanidad. "Si no hay más remedio —escribe por aquel entonces—, pondremos fin a nuestros desventurados juegos con la cítara y realizaremos lo que los artistas soñaron." Estas palabras, animadas por una profunda seriedad, se compadecen mal, psicológicamente, con el delicado temperamento de poeta de un Hölderlin. Es como si se hubiese remontado sobre su propio ser. Es el mismo misterio con que nos encontramos en Nietzsche. Sea de ello lo que quiera, es indudable que a lo largo de toda su vida, hasta llegar al oscurecimiento de su espíritu, el héroe es el centro de su poesía y va tomando formas cada vez más profundas y al mismo tiempo más gigantescas, hasta llegar a la última versión de su *Empédocles*, a través de la cual se pone también de relieve su afinidad con Nietzsche.

Estos sentimientos y estas ideas sirvieron de acicate para el trabajo sobre la novela *Hiperión*, en que ahora se ocupaba. Lo que hay en ella de heroico adquiría así trazos más firmes y una mayor envergadura. Schiller y Fichte representaban para Hölderlin la antítesis en que habría de basarse más tarde el embrollo que aparece en la última versión de la novela. La figura de Alabanda cobra sangre y vida de la impetuosidad de Fichte, de su desprecio por la mera doctrina, de su conciencia orgullosa de la dignidad, la libertad y la inmutabilidad de la persona. Poseemos apuntes procedentes de este periodo de Jena que nos orienta acerca del desarrollo de la novela. Su autor intenta encontrar un nuevo comienzo y una nueva forma. El poeta se encuentra con Hiperión, traza una imagen de la personalidad acabada y del modo de pensar perfecto del héroe: Hiperión relata la historia de su vida. Por entonces, Hölderlin intentó también una elaboración métrica de su novela. En realidad, en ningún sitio mejor que en la atmósfera de Weimar y Jena, por aquellos días, podía llevarse mejor a cabo el plan de una obra estética. Y si Hölderlin hubiese querido explicar más tarde algún curso sobre esta materia, habría encontrado en los estudiantes de Jena el público más propicio.

Nuestro poeta tenía solamente 24 años cuando, en las condiciones externas más difíciles, se propuso llevar rápidamente a término los trabajos poéticos y estéticos ya iniciados. Sus ideas filosóficas no estaban todavía maduras. Era imposible que, a base de ellas, lograse llegar a una elaboración rápida de los problemas estéticos más profundos que pudiese presentar legítimamente ante el público. Su novela sólo podía progresar lentamente. Este genio de una nueva forma lírica a quien todas las impresiones externas hacían replegarse dentro de sí mismo, no se dejaba arredrar por ninguna dificultad exterior. Y sus maravillosas poesías no eran una mercancía cotizable en el mercado. Se pasaba los largos días empollando solitariamente sus trabajos. Su única distracción era, de vez en

cuando, una conversación con Fichte, y sobre todo el trato con Schiller, a quien visitaba con la frecuencia que las conveniencias permitían y cuya personalidad y conversación eran siempre estímulo para él. Los recursos con que contaba para vivir iban escaseando, a pesar de lo frugal de su existencia. Sólo hacía una comida muy pobre al día. Pero más que la miseria externa en que vivía pesaba sobre él su destino interior. No era capaz de aislar y destacar un solo trabajo. Toda vivencia, todo conocimiento, refluían hacia la dura y sombría profundidad de su ser y se perdían en ella. Nada lograba desprenderse de aquella sima.

Poco a poco, lentamente, espantosamente, se acercaba a él la gran experiencia de esta época. A poco de llegar a Jena, había escrito: "La proximidad de los espíritus verdaderamente grandes y la de los corazones verdaderamente activos y valientes me deprime a ratos y a ratos me exalta; no tengo más remedio que esforzarme en salir de este estado crepuscular y de sueño, despertar y formar en mí dulcemente y por la violencia las fuerzas medio desarrolladas y medio muertas, si no quiero verme obligado a acabar refugiándome en una triste resignación." Con el tiempo, la opresión que partía de aquí fue en aumento. Surgió en él el amargo sentimiento de verse cada vez más alejado de aquellos espíritus, dolor de soledad y de incomprendido. Aquellos espíritus grandes compartían, en cierto modo, sus aspiraciones en materia de poesía, de filosofía, de organización de la vida. Y, sin embargo, su alma iba enajenándose de uno en otro. ¿Quién habría podido vivir cerca de Goethe sin desear verse confirmado en el propio valer por el juicio del maestro? Hölderlin se encontró con él en Jena por vez primera durante su estancia en esta ciudad como preceptor. Fue cuando visitó a Schiller. Éste le saludó afectuosamente y Hölderlin apenas advirtió la presencia, allá en el fondo, de una persona extraña, en la que ningún gesto, ninguna palabra, le hizo sospechar de quién pudiera tratarse. El visitante le saludó, pues, fríamente, casi sin mirarle. El desconocido estaba hojeando la *Talía*, en que se publicaba el poema de Hölderlin sobre el destino y su fragmento del *Hiperión*, pero no pronunció una sola palabra. Y esta peregrina coincidencia bajo el mismo techo duró algún tiempo. Más tarde, en Weimar, nuestro joven poeta volvió a encontrarse con Goethe en casa de Carlota de Kalb. Esta vez, Hölderlin sintió profundamente una mezcla de humanidad y de grandeza en el modo como conversaba con él; le pareció "sereno, con mucha majestad y también amor en la mirada y extraordinariamente sencillo en la conversación", animado por "chispas de su genio, que aún no se había extinguido, ni mucho menos"; "a veces, cree uno tener delante a un padre muy bondadoso". Después, cuando Hölderlin se estableció permanentemente en Jena, le veía con frecuencia en casa de Schiller. Pero nuestro poeta era todavía muy joven, muy torpe y muy molesto en lo personal y su lírica, que era a su modo lo mejor que se había hecho después de Goethe, empezaba por entonces a encontrar sus primeros tonos propios. Por eso Goethe, a base de dos o tres poemas de Hölderlin que Schiller hubo de enviarle con motivo de su publicación en las *Horas*, no podía formarse

realmente un juicio acerca del maravilloso talento lírico de aquel joven poeta; lo juzgaba de un modo benevolente, pero muy frío. Percibía en él una tendencia afín a la de Schiller, pero sin su plenitud, su fuerza ni su profundidad; alababa en él "cierta gracia, intimidad y equilibrio", una mirada alegre sobre la naturaleza, pero sin conocimiento de ésta: estos poemas "expresaban una dulce tendencia, disuelta en aplacamiento". A partir de entonces, si prescindimos de un fugaz encuentro en Fráncfort, Hölderlin desapareció del horizonte visual de Goethe. A Herder lo había visitado ya la primera vez que estuvo en Weimar y pareció que se interesaba por él; sin embargo, entre un hombre como él y el discípulo de Schiller y de Fichte sólo podía existir un contacto fugaz. Y de su trato con Fichte ya no volvemos a saber nada tampoco.

Sólo Schiller seguía interesado por su querido poeta suabo, y hacía por él cuanto podía. En Hölderlin este gran amor databa de la época en que había leído los primeros dramas de Schiller y tenía como base la afinidad entre el espíritu más delicado y el hombre fuerte. Schiller, por su parte, le correspondía con un interés sereno y leal. Publicó en su *Talía* un fragmento del *Hiperión*, recomendó a Cotta la edición de la novela completa en condiciones muy favorables y animó al joven poeta a trabajar para las *Horas*, pues esperaba mucho de esta colaboración para ayudar a resolver la situación pecuniaria de Hölderlin. Se daba cuenta de todo el peligro que acechaba en el estado interior del joven poeta. Una "violenta subjetividad" combinada "con un cierto espíritu y profundidad filosóficos" hacían que el poeta fuese replegándose cada vez más dentro de sí mismo. Schiller se daba cuenta, con profunda simpatía, de cuán difícil era encauzar a un temperamento como éste. Y esta simpatía era tanto más fuerte cuanto más descubría en su joven amigo "mucho de su propia fisonomía en otros tiempos".

Para saber lo que pasaba dentro del propio Hölderlin el mejor testimonio es una carta escrita por él poco después de abandonar Jena. El tono suave de esta carta es conmovedor. En muchas horas buenas sintió con todas las fuerzas de su inteligencia todo lo que Schiller representaba para él y anheló llegar a ser lo más posible para el gran poeta. Y ahora viene su confesión. Dice cuán de menos echa la proximidad de Schiller, pero difícilmente, "con todos mis motivos, habría sido capaz de marcharme, si esa proximidad no hubiese servido precisamente, con tanta frecuencia, para inquietarme desde otro punto de vista. Me sentía siempre tentado a ir a verle a usted y cuando le veía era siempre para sentir que yo no podía importarle nada. Me doy cuenta perfectamente de que con el dolor que tantas veces llevaba conmigo, no hacía sino expiar mis orgullosas pretensiones; como quería ser tanto para usted, debía decirme a mí mismo que no era nada. Pero sabía demasiado bien lo que me proponía, para reprocharme aunque sólo sea levemente por ello" Y más tarde, esta nota resuena de nuevo con motivo de una cariñosa carta de Schiller en que expresaba el deseo de que volviese a estar más cerca de él en el espacio, pues entonces llegaría a comprenderle por

completo: “Su presencia no me es permitida.” “Mientras estaba ante usted, sentía casi empequeñecérseme el corazón, y cuando me alejaba, no podía sostenerme.” Tan profundo era el dolor que le causaba a Hölderlin este amor tan grande, el más grande que conoció en su vida, después del de Diótima.

Dulcemente iba surgiendo en su alma, como consecuencia de todo esto, la dolorosa conciencia de la soledad en que en el fondo todo el mundo vive en medio de los suyos y de los amigos, esa conciencia de la separación que brota del carácter mismo de la existencia individual y que las naturalezas geniales en proceso de desarrollo tienen necesariamente que experimentar con mayor fuerza.

Hölderlin apenas pudo pasar en Jena más que tres trimestres. Regresó a Nürtingen a comienzos del verano de 1795. Llegó como un náufrago, enfermo, con el alma herida y un sentimiento de humillación ante la necesidad de volver a pesar sobre su madre. Permaneció en su tierra natal hasta fines de año, fecha en que hubo de someterse a la vieja servidumbre, esta vez en Fráncfort del Meno. Es difícil averiguar lo que produjo durante este periodo de trabajo libre desde que se había instalado a vivir por su cuenta en Jena. En todo caso, fue entonces cuando se operó en su poesía aquella importante transferencia de la forma que había sabido forjarse en los *Himnos* a la lírica personal.

Hölderlin llegó a Fráncfort en los últimos días del año 1795 para tomar posesión de su cargo de preceptor de cuatro niños de la familia del banquero Jacobo Gontard. En los primeros fragmentos de su novela había expuesto su ideal griego de un alma femenina, encuadrada dentro de sí misma y armónicamente entonada. Esta idea se le presentaba ahora como realidad en la señora de la casa en la que prestaba sus servicios como preceptor. Un retrato en relieve de esta mujer nos muestra una cara de acabada belleza griega. En sus rasgos nos habla esa combinación tan peculiar de la ternura con la actitud noble, que Hölderlin comprendía tan bien. Esta mujer procedía de una prestigiosa familia de Homburgo. Su educación la había familiarizado con las lenguas y la literatura. Sabía disfrutar del trato con personas espiritualmente escogidas y en su casa no se recibía solamente a las gentes de dinero de Fráncfort, sino también a hombres como el poeta Heinse y el anatómico y médico Sömmering. Hölderlin no tardó en sentir un fuerte cariño por el mayor de sus hijos, con aquella fina comprensión por las almas infantiles que le infundía lo que había de infantilmente puro en él. Esto hizo que la madre, a cuyo cargo exclusivo corría la educación de sus hijos, intimase más con él.

Las relaciones con esta mujer representaron la suprema dicha en la vida de Hölderlin, constituyen el contenido esencial de toda su poesía posterior y fueron una de las fatalidades que habían de empujarle al abismo. El alma noble de esta mujer supo comprender a aquel joven poeta sencillo y melancólico. Comprendió también el dolor que le oprimía y se esforzó en imbuirle una actitud más libre ante la vida. Por su parte, el poeta reconoció en ella la musa de su poesía. ¡Con

qué sentimientos tan especiales volvía ahora la mirada a los enamoramientos de sus épocas anteriores, sobre todo al último, singularmente necio! “En la época más bella de mi vida, he ensombrecido más de un día hermoso por verme obligado a soportar la ligereza y el desdén, pues no era yo el único que solicitaba. Más tarde, encontré y devolví complacencia, pero mi primer interés profundo se disolvió en el dolor inmerecido que yo experimentaba.” Ahora sentía por vez primera en su vida una íntima afinidad sustraída al tiempo como lo es lo divino mismo.

El amor que surgió así entre estos dos seres nos habla directamente a través de algunas páginas conmovedoras que acaban de ponerse a nuestro alcance. Son cuatro fragmentos de cartas, borradores de cartas, que comienzan en la primavera de 1799, es decir, medio año después de haber abandonado Fráncfort Hölderlin, y llegan hasta el mes de noviembre. No es posible saber si fueron enviadas o no con este mismo texto; acerca de esto sólo caben conjeturas. Sin embargo, en estas páginas se mencionan también otras cartas de él a la amada y una carta de ella. En el primero de estos proyectos de cartas se nos revelan los lazos interiores y externos que unían a estos dos seres durante los tres años de Fráncfort. Hölderlin envía a su amiga el segundo tomo de su novela, “el fruto de nuestros días, llenos de espíritu”, manifiesta algún descontento con la obra y prosigue: “Si a tus pies hubiera podido formarme poco a poco, en paz y en libertad, como artista, creo que hubiera llegado a convertirme muy pronto en aquello por lo que suspira mi corazón lleno de dolor, bañado en lágrimas, en pleno día y no pocas veces con silenciosa desesperación. Bien merece las lágrimas que hemos llorado desde hace años la pena de no poder disfrutar la alegría que podíamos darnos, pero clama al cielo el pensar que los dos, con nuestras mejores energías, estamos tal vez condenados a perecer porque nos faltamos el uno al otro. Y esto es lo que me hace callar a veces, porque tengo que protegerme contra estos pensamientos. Tu enfermedad, tu carta: he vuelto a ver muy claro, a pesar de mi ceguedad, que sufres siempre, siempre, y yo, como un niño, no puedo hacer otra cosa que llorar por ello. Dime, ¿qué es mejor, que callemos lo que siente nuestro corazón o que nos lo digamos? Yo me he hecho pasar siempre por cobarde para no plantearte a ti conflictos, he dado a entender siempre que podía adaptarme a todo, como si realmente estuviese hecho para servir de juguete a los hombres y a las circunstancias, como si no hubiese dentro de mí un corazón firme, que palpita fiel y libre en su derecho por su más caro tesoro, ¡oh mi amada!, he tenido que renunciar no pocas veces a mi más preciado amor y hasta a pensar en ti, sólo para poder conllevar por ti, con la mayor dulzura posible, este destino. Y tú también, también tú, amada mía, has tenido que luchar contigo misma para vivir en paz, has sabido sufrir con fuerza heroica y has silenciado lo que no es posible cambiar, has escondido y enterrado dentro de ti la elección eterna e invariable de tu corazón; por eso sentimos no pocas veces que el cielo se oscurece ante nosotros y ya no sabemos lo que somos ni lo que

poseemos, apenas nos conocemos a nosotros mismos; esta eterna lucha, esta eterna contradicción interior tiene por fuerza que ir matándote lentamente, y si no hay un Dios capaz de mitigarla, no tendré más opción que irme apagando poco a poco por ti y por mí, o no repertar más que a ti y buscar contigo un camino que nos saque de esta lucha." Tan puro y tan dueño de sí mismo había sido este amor. Aun ahora, cuando el poeta siente que no es capaz de resistir la separación, añade inmediatamente: "Ya he pensado que tal vez esto podría hacernos fuertes, que tal vez tengamos que despedirnos de toda esperanza..." Al llegar aquí, la escritura se interrumpe a la mitad del pliego. Le parece a uno estar viendo al poeta con la fatigada cabeza reclinada en las manos, cavilando acerca de aquel embrollo del que no había salida. Seguramente no llegó a enviar la carta. Más tarde, escribió al dorso del borrador este verso:

> Vivir en pureza de corazón
> Es lo más grande
> Que los sabios han descubierto
> Y los más sabios han practicado.

¡Cuántas cosas que no podían perderse le dio este amor! Diótima le aportó la dicha que jamás había conocido hasta entonces. Era para él como una criatura solar. Su constante interés por su obra hizo que el *Hiperión* fuese dado por fin a la publicidad. Discutió repetidas veces con él la marcha de su novela. Bajo su influencia se consumó la nueva forma de su lírica y sus más bellos poemas de esta época nacieron del amor por ella. Refiriéndose a la Diótima de la novela y al amor de Hiperión por ella, escribe Hölderlin a su amiga: "Quiero que consideres todo lo que aquí y allá se dice acerca de ellos y de nosotros, de la vida de nuestra vida, como un testimonio de gratitud que no pocas veces es tanto más verdadero cuanto mayor es la torpeza con que se expresa." Así, podemos leer en la novela cómo Diótima reconcilia a Hiperión con la vida, cómo se convierte para él en pauta de todos sus juicios sobre los valores de la vida y cómo ella sufre por él. "¡Oh, amor santo! ¡Cuántas veces he perturbado tu dorada y divina paz y cuánto te he hecho aprender de los secretos y profundos dolores de la vida!" Pero el más hermoso monumento levantado a su amor es la elegía titulada *Lamentación de Menón por su Diótima:*

> Pero nosotros, contentos en nuestra unión como los cisnes amorosos
> Cuando descansan en el lago o, mecidos por las ondas,
> Miran a las aguas en las que se reflejan las plateadas nubes,
> Y el azul del éter se arremolina bajo sus alas,
> Marchábamos así por la vida. Y aunque amenazase el Norte,
> Enemigo de los enamorados, anunciando dolores, y cayese
> El follaje de las ramas y la lluvia danzase en el viento,
> Sonreíamos serenamente, sentíamos a nuestro propio Dios
> En nuestras confidencias, como en un canto de almas,
> En paz con nosotros mismos, infantiles y llenos de gozo.

Cerca de tres años duraron estas relaciones. Durante este tiempo fue preparándose lentamente el conflicto en que habían de desembocar. Ya a los pocos meses de su estancia en Fráncfort sentíase herido el sentimiento de orgullo del poeta por su situación en aquellos medios plutocráticos. En julio de 1797, esta situación le arranca la siguiente queja: "¡Oh, devolvedme mi juventud, pues me siento desgarrado por el odio y por el amor!" Y poco tiempo después habla a su hermana con terrible amargura de los hombres entre quienes se ve obligado a vivir. "Aquí, si prescindimos de unos cuantos hombres respetables, no encuentras más que monstruosas caricaturas. En los más de ellos, la riqueza produce el mismo efecto que en los campesinos el vino nuevo; son exactamente igual que ellos de torpes, de groseros y de petulantes. Pero esto tiene también, en cierto modo, su lado bueno; entre gentes así aprende uno a callar, lo cual no es poco." "Los duros juicios de los hombres —escribe en otra ocasión— me agitarán siempre, mientras no me aleje de Alemania." Lo que más le dolía eran las humillaciones que en su propia casa le infligía el banquero Gontard. Una vez, manifestó en presencia de Hölderlin "que también los preceptores eran criados y que no tenían derecho a exigir un trato especial, pues se les pagaba por sus servicios". La careta suave de este financiero correcto y cortés oculta una brutalidad interior que causa espanto. Fácil es comprender lo que un temperamento tan orgulloso y sensible y, sin embargo, tan desamparado como el de Hölderlin, tenía que sufrir en presencia de este hombre. Por último, en el otoño de 1798 se decidió a abandonar la casa de los Gontard y la ciudad de Fráncfort. Lo hizo, indudablemente, por propia iniciativa; informa a su madre de cómo le expuso al banquero sus razones y de cómo se separaron cortésmente. Y aunque aquí no expresase toda la verdad, pues siempre se sentía pudoroso y lleno de miramientos cuando se trataba de comunicar a la madre sus experiencias, la sustancia de estos informes aparece confirmada irrefutablemente por la poesía titulada *La despedida*.

Era una nueva y dura experiencia que le separaba de la vida y de los hombres. A partir de ahora, su mirada permanece clavada con espantoso exclusivismo en aquella imagen santa que se le había aparecido en Diótima. Ninguna condición media de vida tenía ya ningún valor para él. Se operó en él esa separación tan peligrosa entre la vida real y los sueños idealistas. Un odio amargo contra todo lo vulgar le atenazaba el alma. "Si muriese en la infancia, si mi alma no se vengase de los insolentes, si tuviese que descender, vencido por los enemigos del genio, a la cobarde tumba." En su imagen del mundo divino fueron acentuándose ahora con más y más fuerza los rasgos del dolor, de la separación entre lo que vive y la fuerza brutal de lo bajo y lo vil. Su amor por la naturaleza exenta de dolor cobra a partir de ahora un rasgo enfermizo.

Debemos mencionar aquí otra relación de vida que discurre a través de sus años de Fráncfort e influye considerablemente en su evolución. Goethe habla de las fuerzas demoniacas que actúan en nuestra vida. Un raro destino quiso que

precisamente en el momento en que el destino de Hölderlin ponía en movimiento y en fermentación todas sus ideas acerca de la vida y del mundo, el poeta volviese a encontrarse con Hegel, con el camarada de su juventud.

Los dos amigos se habían mantenido durante todo este tiempo en contacto por medio de cartas. Y poseemos un documento muy curioso que atestigua cuán grande era el afecto de Hegel por su antiguo compañero de estudios y cuán cerca de él se sentía ahora, en el mundo de sus ideas: en la poesía *Eleusis* que Hegel dirigió a su amigo en el verano de 1796:

> De anoche, en torno a mí, dentro de mí, mora la paz.
> Tu imagen, ¡oh amigo!, se presenta ante mí
> Y la de las alegrías de los días pasados. Pero pronto se esfuma
> Ante las esperanzas más dulces de un nuevo encuentro.
> Ya veo ante mí la escena tan ansiada
> Del fogoso abrazo; luego, las preguntas, el secreto
> Espiar el uno en el otro lo que el tiempo ha cambiado
> En la actitud, en la expresión, en el modo de pensar
> Del amigo; de la dicha de sentirse ciertos,
> De encontrar aún más firme, más madura la firmeza de la vieja amistad,
> De una alianza que ningún juramento ha sellado:
> La de vivir sólo para la verdad pura
> Y no hacer jamás, jamás las paces
> Con la norma que regula sentimientos y opiniones.

El deseo de ambos amigos vióse cumplido al año siguiente. Hölderlin venía preocupándose ya desde hacía mucho tiempo por encontrar para Hegel un puesto adecuado. En el otoño de 1796, cuando se sentía ya un poco familiarizado con la sociedad de Fráncfort, pudo ofrecer a su amigo una plaza de preceptor: "Si te decides a venir, tendrás cerca de ti a un hombre que, a pesar de los cambios bastante complicados por los que han pasado su situación y su carácter, te sigue siendo fiel con el corazón, la memoria y el espíritu y al que sólo tú le faltas." Hegel aceptó el ofrecimiento. "No necesito decirte cuánto ha contribuído a mi rápida decisión el anhelo de estar junto a ti"; "tu inquebrantable amistad por mí habla a través de cada línea de tu carta". Los dos amigos de la juventud estuvieron unidos durante todo el tiempo de su estancia en Fráncfort. La inteligencia más serena de Hegel era especialmente saludable para Hölderlin, en estas circunstancias. De este periodo de Fráncfort data todavía una carta reveladora de lo que hubo de significar para él, por aquel entonces, el amigo que le había devuelto a la región de las ideas. "La vida es, a veces, tan perturbadora y debilita tanto, que ocurre con frecuencia que, a pesar de toda la energía de la juventud, no le quede a uno tiempo ni paciencia para pensar en lo más importante, y no hay, desde todos los puntos de vista, época más peligrosa que el tránsito de la juventud a la madurez. Creo que en ningún otro periodo de la vida le dan a uno tanto quehacer los otros hombres y la propia índole, y esta época es, en rigor, la época de los sudores y de la cólera y los insomnios y las angustias y las tormentas, la época más amarga de la vida. Pero los hombres, como todo lo

que ha de adquirir madurez, tienen para ello que fermentar; la única misión de la filosofía consiste en velar porque este proceso de fermentación se desarrolle con el menor daño y lo más rápidamente que sea posible."

Era la época en que se estaba desarrollando bajo ropaje teológico la nueva filosofía de Hegel. Hegel se separa ahora definitivamente del modo de pensar de Kant, de Fichte y de Schiller. La idea fundamental de estos pensadores era la de la fuerza creadora de la personalidad: es ella la que hace surgir en nuestra actitud intuitiva y especulativa el mundo que creemos existente fuera de nosotros y la que crea en la órbita de nuestra voluntad el ideal que ha de realizar la personalidad en un mundo así constituido. Desde la publicación de la obra de Schelling, esta fuerza que aspiraba hacia lo infinito había ido exaltándose desde el yo hasta lo absoluto. El desdoblamiento que se opera en este Todo y Uno, unido a la conciencia dolorosa de ello, y la reconciliación en que desaparecen y, sin embargo, se conservan las contradicciones: tal era la fórmula de Hegel, en la que se expresaba un nuevo sentimiento panteísta de vida. En medio de los antagonismos fuera de los cuales no puede lo divino cobrar realidad, posee y afirma su unidad. El sentido profundo del cristianismo estriba en la conciencia de este algo divino, del dolor de la separación que palpita en él y de la bienaventuranza de la reconciliación. Tal es, a partir de ahora, la técnica fundamental de Hegel, el corazón sin cesar palpitante que anima su filosofía.

Hölderlin se trasladó de Fráncfort a Homburgo, ciudad cercana y muy hermosamente situada. Había encontrado allí un modesto cuarto a la entrada de un hermoso valle, lleno de praderas. "Cuando me siento cansado de trabajar, salgo, subo a la colina, me siento al sol y miro a Fráncfort, que se divisa a lo lejos." ¡Cuántos recuerdos y pensamientos vivirían en aquella mirada! Le sostenía en pie la voluntad de llegar a expresar todavía lo que vivía en él. Pasando por encima del *Hiperión*, se había consagrado ya al plan de su *Empédocles*. Había ido ahorrando en Fráncfort lo necesario para poder vivir de ello, según sus cálculos, durante un año entero. A partir de entonces, se hizo cargo de él, con una bondad tierna e inagotable, un amigo que le asistió tanto con su prestigio en el mundo como con sus recursos pecuniarios hasta más allá de los días en que cayeron sobre él las sombras del espíritu. Sinclair, escritor y poeta filosófico y hombre, además, de gran talento para los negocios, relacionado con los escritores más importantes de la época, manejaba los asuntos más importantes del Landgrave de Homburgo. Ya se había hecho amigo de Hölderlin en Jena. Ahora, se las arregló para interesar por él al Landgrave, hombre poéticamente dotado. Por aquel entonces, ya Hölderlin empezaba a ser más ampliamente conocido. A. G. Schlegel había expresado un juicio altamente favorable sobre sus poesías, en la *Gaceta General Literaria*. Sin embargo, volvieron a repetirse aquí las dolorosas experiencias de Jena. El plan de una revista resultó ser irrealizable. El drama, que él consideraba como la verdadera obra de su vida, no llegó a terminarse. Las poesías acabadas que surgieron por esta época quedaban sobre

el pupitre o se traspapelaban en lugares secundarios. Los escasos recursos monetarios tocaban a su fin. Se decidió, pues, a volver al lado de su madre, se trasladó luego a Stuttgart, donde tampoco pudo ganarse la vida, intentó ejercer de nuevo el oficio de preceptor en Hauptwyl (Suiza) y, al cabo de algunos meses, fueron rechazados sus ofrecimientos de una manera cortés, pero no por ello menos lamentable. Recluído en su casa, cavilaba volver a intentar fortuna en Jena; proponíase explicar en esta ciudad cursos sobre la literatura griega. Parece haberse apoderado de él, durante este tiempo, una cierta nostalgia por Schiller. Se dirigió a él, pero no tuvo respuesta, lo cual se explica perfectamente, si se tiene en cuenta la situación porque estaba atravesando Schiller. Además, las manifestaciones que Hölderlin dirigía a Schiller acerca de su poesía eran tan vagas, que necesariamente habían de despertar en él el temor de asumir una responsabilidad por la suerte de aquel poeta joven. Hacia las Navidades de 1801 hizo su última salida para buscar trabajo entre gentes extrañas, salida de la que retornó ya con el espíritu envuelto en sombras.

Hölderlin sólo dispuso, pues, de una breve década para desarrollar la obra de su vida: el periodo que abarca desde el primer proyecto del *Hiperión* en Tubinga hasta el comienzo de su viaje de invierno al sur de Francia. Su carrera empezó a declinar hacia los abismos de la locura en la época precisamente en que los grandes poetas dichosos se elevan hasta la cumbre de su obra de creación. Es necesario no perder esto de vista si se quiere enjuiciar certeramente su fuerza poética. La obra de su vida comprende la novela *Hiperión*, los fragmentos dramáticos del *Empédocles* y las poesías.

LA NOVELA *HIPERIÓN*

Os movéis por los espacios luminosos,
Sobre el terreno etéreo, ¡oh genios bienaventurados!
Las brillantes brisas de los dioses
Os acarician suavemente,
Como los dedos de la artista
Acarician las cuerdas sagradas.
Sin destino, como el recién nacido
Durmiente, respiran los seres celestiales;
Castamente guardado
En modesto capullo,
Les florece eternamente
El espíritu,
Y los ojos bienaventurados
Miran la callada,
Eterna claridad.

A nosotros, en cambio, nos ha sido dado
No descansar en ningún sitio.
Los dolientes hombres
Desaparecen y caen

Ciegamente, de una
Hora en otra,
Como el agua se derrama
De una roca en otra,
Camino de lo incierto.

Tal es la canción del destino que canta ya en los oídos del muchacho Hiperión, resonando desde la profundidad sombría de la vida. Lo que esta canción, colocada en el centro del poema, proclama es la experiencia más íntima que infunde a la obra su significación y su potencia.

El *Hiperión* figura entre las novelas de "formación" que surgieron en Alemania, bajo la influencia de Rousseau, de la tendencia de nuestro espíritu durante esta época hacia la cultura interior del hombre. Entre ellas han conquistado valor literario permanente, después de las obras de Goethe y Jean Paul, el *Sternbald* de Tieck, el *Ofterdingen* de Novalis y el *Hiperión* de Hölderlin. Comenzando por el *Wilhelm Meister* y el *Hésperus*, todas ellas nos representan al joven de aquellos días; nos exponen cómo entra en la vida bajo un dichoso amanecer, cómo busca las almas afines a la suya, cómo se encuentra con la amistad y con el amor, y cómo choca y lucha con las duras realidades del mundo y va haciéndose hombre bajo las múltiples experiencias de la vida, cómo se encuentra a sí mismo y cobra la conciencia de su misión en el mundo. El tema de Goethe era la historia de un hombre que se va formando para la acción, el de los dos románticos era el poeta; el héroe de Hölderlin es la naturaleza heroica que pugna por manifestarse en el todo y que, por último, se ve obligado a replegarse dentro de su propio pensamiento y su poesía.

Estas novelas expresan, pues, el individualismo de una cultura circunscrita a la órbita de intereses de la vida privada. La potencia del Estado, de que eran exponentes la burocracia y el ejército, se alzaba, en los estados alemanes medianos y pequeños, como una fuerza extraña frente a la generación de los escritores. La gente se deleitaba y se entusiasmaba con los descubrimientos de los poetas en el mundo del individuo y de su propia formación. Quien hoy lea los *Años de juventud* o el *Titán* de Jean Paul, en los que se compendia toda la suma de este tipo de novela alemana de la época, percibirá en estas viejas páginas el aliento de un mundo caduco, la transfiguración de la existencia bajo la luz mañanera de la vida, un derroche infinito de sentimientos dentro de una existencia limitada, un poder oscuro, soñador, oculto todavía de los ideales que palpitan en las jóvenes almas alemanas, que por aquel entonces se hallaban tan dispuestas a lanzarse a la lucha contra este mundo anticuado en todas sus formas de vida y que eran, a la par, tan incapaces de resistirla.

Siempre había habido, en relación con la biografía, novelas que seguían los pasos del protagonista desde la cuna y la escuela. Al enfocar así el aspecto interno del proceso de una vida, tenían que destacarse necesariamente los momentos más importantes de ella en cuanto a su forma típica. El ejemplo más perfecto de

este tipo de exposición es el *Tom Jones* de Fielding. Sin embargo, la novela de "formación" se distingue de todos los anteriores poemas biográficos por el hecho de que expone de un modo consciente y artístico lo que hay de universal-humano en la trayectoria de una vida. Aparece siempre en conexión con la nueva psicología del desarrollo, tal como fue fundada por Leibniz, con la idea de una educación natural que sigue la trayectoria interior del alma, que tiene su punto de partida en el *Emilio* de Rousseau y que arrastró consigo a toda Alemania, y con el ideal de la humanidad, con el que Lessing y Herder entusiasmaron a su época. Se intuye en la vida del individuo un desarrollo sujeto a leyes, en el que cada una de sus fases tiene un valor propio y sirve, al mismo tiempo, de base para una fase más alta. Las disonancias y los conflictos de la vida aparecen como los puntos necesarios de tránsito del individuo en su senda hacia la madurez y la armonía. Y "la dicha suprema de los hijos de la tierra" es la "personalidad", concebida como la forma unitaria y fija de la existencia humana. Este optimismo del desarrollo humano, que iluminó también el duro camino de la vida de Lessing, no se ha proclamado nunca con mayor alegría ni mayor seguridad de vida que en el *Wilhelm Meister* de Goethe: un brillo imperecedero de alegría de vivir irradia de esta novela y de las de los románticos.[3]

De estos móviles nació el *Hiperión*. El primer fragmento destacaba expresamente la idea de que la senda que el hombre recorre desde el estado de candidez hasta el de cultura más perfecta es esencialmente el mismo en todos los individuos. Pero sus experiencias infundieron a Hölderlin un nuevo rasgo de la vida que era completamente heterogéneo de la novela anterior de este tipo. Inmediatamente después de la publicación de aquel fragmento, comprendió que ya no le satisfacía. Dábase cuenta de que había aún tierra desconocida que descubrir en los dominios de la novela. Sus vivencias abrían ante él nuevas posibilidades de comprender y expresar el sentido de la vida.

El *Hiperión* no es, como Haym lo concebía, "un impulso parcial de la poesía romántica"; si carece de la alegría del *Ofterdingen*, ello no debe considerarse como un defecto de este poema. La significación propia de esta obra estriba precisamente en el hecho de que el poeta pone primeramente de relieve en esta novela, con la fuerza que sólo da la experiencia vivida, el rasgo más sombrío grabado profundamente en el rostro de la vida. La interpretación de la vida por la vida misma, tratar de llegar hasta la conciencia de los valores contenidos en ella según su fuerza y su limitación, como han intentado también hacerlo Byron, Leopardi, Schopenhauer y Nietzsche, afines a Hölderlin en algunos rasgos esenciales: he ahí lo que fue formándose en este hombre solitario que, lejos de las vicisitudes del mundo literario, contemplaba día tras día los fenómenos que se producían dentro de sí mismo y en torno a él, tan solitario como si viviese separado del trato de los hombres por desiertos o por ríos, y más solitario que nunca cuando intenta comunicarse con los suyos o con los amigos. Es la exposición de este modo de interpretar la vida la que le brinda una nueva forma

de la novela filosófica, que habrá de encontrar más tarde su fuerza suprema en el *Zarathustra* de Nietzsche.[4]

Voltaire y Diderot hablan entre risas del sentido equívoco de la vida, que tratan con la alegría *y* la inteligencia soberana propias de dos hijos de la cultura de París. Swift desenvuelve con un cruel sentido de la realidad, completamente libre de ilusiones, el hatillo de los instintos y pasiones que descubre en el hombre, como un anatomista que disecase un cuerpo monstruoso y degenerado. En estos precursores se han apoyado no pocas veces los investigadores modernos que ahondan en las realidades amargas y malas de la vida, sobre todo Schopenhauer; pero la energía peculiar con la que desde Rousseau se siente el dolor de vivir se halla condicionada, indudablemente, por los nuevos estados culturales. El conflicto entre la naturaleza y lo convencional se exalta ahora en el proceso de la evolución social. Se despliega en la sociedad europea una energía ilimitada de voluntad para el ideal y la alegría, se plantean exigencias enormes a las órdenes sociales y hasta a la propia naturaleza, se siente la nostalgia de lejanías infinitas y de inauditos estados de felicidad. "Infinito" es una palabra que el lector encuentra en todos los poemas y escritos filosóficos de estos días referida al ánimo humano, a sus estados, a sus temas, como expresión del nuevo modo de sentir.

> Todo lo dan los dioses, los infinitos,
> Por entero a sus protegidos,
> Todos los goces, los goces infinitos,
> Los dolores infinitos, todo por entero.

La afinidad de las almas, que nada convencional debe entorpecer, la tendencia al despliegue de todas las fuerzas, que ya no es posible contener, la conciencia de la dignidad personal, chocan primero con los órdenes sociales y finalmente con la naturaleza misma de las cosas.

Con no menor fuerza influye en el mismo sentido la reacción contra la Revolución francesa que se produce a partir de la ejecución del rey. La aspiración de establecer un orden nuevo y más libre de la sociedad que la Revolución francesa había provocado en todos los países cultos y que vivía entre los mejores hombres de aquella juventud, se vio de pronto entorpecida en todas partes por la reacción. En esta situación, era un hecho especialmente perturbador el de que quienes se aferraban a las ideas de la Revolución chocasen con la conciencia nacional de sus países, puesto que los avances de la potencia francesa y del ejército revolucionario ponían en peligro la independencia de las naciones. Estos fenómenos se manifestaban ya en la época en que Hölderlin daba los últimos toques a su *Hiperión*. Y más tarde, el imperio militar de Napoleón, la repercusión de la situación de Francia sobre los distintos estados y la defensa de la reacción en la literatura ejercieron una presión cada vez más fuerte que cortaba toda acción a favor de la colectividad. Fue difundiéndose un estado general de

desesperanza. Y cuanto más ilimitada era la aspiración de la juventud a vivir en el goce y la acción, más profundamente tenían que sentirse estas miserias.

Tales fueron las condiciones históricas en que hubieron de vivir, desde Hölderlin hasta Leopardi, aquellos temperamentos geniales dotados de una sensibilidad casi patológica para percibir tanto las armonías como las disonancias que el mundo despierta en nuestra alma. Lord Byron vivió en los linderos de la disolución y la locura; Leopardi, con su figura contrahecha, se hallaba en conflicto con la naturaleza misma; Schopenhauer tenía una tara hereditaria; en cuanto a Hölderlin, la sensibilidad de su alma, al chocar con la hostilidad de las condiciones en que hubo de vivir, sucumbió al mismo destino que años más tarde habría de hacer víctima también a Nietzsche. De este modo, la naturaleza misma se encargó de hacer que estos poetas y escritores sintiesen las sombras de la vida con mayor negrura y las expusiesen con más fuerza que nadie antes de ellos. No es que, como se inclina a creer el optimista vulgar, expresasen males que no existían o dolores que no sentían: lo que ocurre es que distribuían la luz y las sombras de otro modo que los temperamentos que sienten la alegría de vivir, y además cada uno de ellos los distribuía de distinto modo.

Dentro de este amplio panorama histórico aparece encuadrado el *Hiperión* de Hölderlin. Historia de una formación en el transcurso de la cual más bien parece que se destruye la fuerza del protagonista, la proclamación de un panteísmo de artista que acaba, sin embargo, en la huída ante la vida y ante sus sufrimientos, una novela cuyo lenguaje se desarrolló como si fuese un poema lírico. Por todo ello, esta obra rebasaba todas las formas anteriores de la metafísica panteísta y todas las reglas de nuestros poetas clásicos. La obra de Hölderlin se alza tan solitaria como su vida. El intento de avanzar hacia nuevas posibilidades es lo que constituye siempre la grandeza de Hölderlin, aquello en lo que hay que considerarlo como un precursor de los modernos.

La novela fue surgiendo lentamente, a través de nuevas y nuevas refundiciones. Después de los fragmentos de Waltershausen y Jena aparece todavía otro curioso fragmento de Fráncfort, que revela la influencia ejercida por el *William Lovell* de Tieck sobre el desarrollo de la fábula. Una carta escrita en el verano de 1798, en la que el poeta cita importantes palabras de su Alabanda y de Hiperión, las cuales aparecen también casi al pie de la letra en la parte final de la novela, hace presumir que por aquel entonces se hallaba ya muy avanzada la redacción de la obra. Por fin, el *Hiperión* vio la luz en dos tomos en 1797 y 1799.

La novela tiene por escenario la Grecia moderna. Hölderlin tenía que sentirse necesariamente tentado por la idea de poder combinar así el recuerdo elegíaco de la grandeza griega pasada con la voluntad heroica de renovar esta grandeza. El suceso que sirve de base a la obra databa apenas de hacía un cuarto de siglo. El poeta tenía razones para esperar que su héroe despertase más interés que "aquellos caballeros ricos en palabras y en aventuras" que por aquel entonces edificaban todavía al público lector, en Alemania. La conspiración que preparó la

insurrección de los griegos y el sombrío desarrollo de esta revolución, llena de cobardía y de actos de violencia, formaban el fondo adecuado para la tragedia de los nuevos ideales de la humanidad, tal como Hölderlin y sus amigos la vivían por aquellos años en el proceso de la Revolución francesa. En el contraste interior entre la masa del pueblo griego, degradada bajo la opresión de los turcos, y el idealismo heroico de Alabanda, Hiperión y Diótima se reflejan todos los sufrimientos políticos de la época. Y en la catástrofe que acaba con estos nobles personajes de su novela presiente Hölderlin la suerte que habían de correr sus propios afanes.

Estos acontecimientos político-militares suministran a Hölderlin la trama para exponer sobre ella la evolución interior de su Hiperión. Se remonta con su análisis a los años de juventud de su héroe, con lo que surge la trabazón propia de una historia interior; en ella van sucediéndose poco a poco las experiencias vividas por el propio Hölderlin; sus sueños de actuación política se plasman aquí en realidad. Hiperión es el mismo Hölderlin. Las personas con quienes Hiperión entra en contacto derivan su vida interior de los recuerdos del poeta. A través de esta obra podemos seguir nuevamente la trayectoria de su vida, como el cavilador la ve reflejarse en el espejo de la poesía. Hiperión dice en una ocasión que en la vida los periodos de expansión en el goce de vivir y en la acción y los periodos en que el hombre se repliega dentro de sí mismo se suceden unos a otros. Es éste el ritmo de vida con que fluye la novela de Hölderlin.

¡Los años de la niñez! Hölderlin vuelve la vista a ellos con nostalgia, como años de paz y libertad, en que "aún no pesaba sobre él la coacción de la ley del destino". Un gran maestro aconseja a Hiperión que viva para la realización de una humanidad más alta; en estas palabras resuena el recuerdo de Schiller y de Fichte. "El espíritu del hombre debe ser grande, puro e indomable en sus pretensiones, jamás debe doblegarse ante el poder de la naturaleza". La amistad aparece simbolizada en el héroe Alabanda, y todos los recuerdos de la grandeza griega del pasado parecen cobrar actualidad en este personaje. Entre las sugestiones que contribuyeron a formar la figura de Alabanda, la más importante, literariamente, es la del marqués de Posa y, humanamente, la del filósofo Fichte. Como Posa, Alabanda hace cambiar de actitud a su amigo, le empuja hacia la vida activa y, después del fracaso, el héroe fuerte se sacrifica por el alma delicada que se ha confiado a él. Y al igual que Fichte, Alabanda predica la actuación dentro del mundo, su profesión de fe es parecida a la de este filósofo. "Siento en mí una vida que ningún dios ha creado, que ningún mortal ha engendrado. Creo que somos por nosotros mismos." En la pintura viva y rica en color de Alabanda debió de influir, además, un personaje del *William Lovell* de Tieck: Eduardo Burton. De la entrega ilimitada de Hiperión a Alabanda surgen las más dolorosas incomprensiones, seguidas finalmente por la separación; es un motivo que recogerán más tarde los *Años de juventud* de Jean Paul. Una versión anterior relata estas primeras vicisitudes de Hiperión todavía con mayor

sencillez, en un estilo de relato saturado de sentimiento y que por los dulces y alegres contornos infantiles de las figuras recuerda los primeros capítulos del *Ofterdingen*.

Hiperión experimentaba por vez primera lo que es ese elemento de separación que llevan implícitos todos los vínculos de la vida. Una "larga y penosa tristeza" le envuelve. Sin embargo, la fuerza curativa que llevan consigo la vida y la juventud, se impone. "No hay nada más hermoso que cuando después de una muerte larga el hombre empieza a despertar y el dolor, como un hermano, sale al encuentro de la alegría que alborea a lo lejos." Se acerca la primavera. Hiperión se incorpora suave y lentamente como si se levantase de su lecho de enfermo, su pecho tiembla, lleno de secretas esperanzas, y dormido le agitan sueños bellísimos. De pronto, en un día de primavera le sale al paso el amor y con él se le aparece toda la belleza de la vida. Los poetas de esta época exponen repetidas veces que es esta experiencia, y sólo ella, la que hace al hombre maduro para una vida activa. Cuando Hölderlin escribió estos capítulos del libro primero de su novela su alma estaba saturada de las experiencias de los días de Fráncfort; en las páginas de la novela podía revelar lo que recataba a sus amigos. Es Diótima la que hace sentir a Hiperión la conciencia de su gran misión. Su fe en él le hace fuerte. El ser de Diótima se convierte para Hiperión en pauta fija de sus pensamientos y de sus actos; la presencia de la amada decide a aquel hombre callado a revelar toda su existencia en un canto interminable. En ella se le aparece lo infinito en medio de lo finito, lo divino en medio del tiempo: "Lo más bello es también lo más santo." Sobre las escenas de esta historia de amor se derrama la luz de un mediodía meridional. Son momentos en que la vida misma parece detenerse.

¿Se calmará ahora la inquietud que atormenta a esta alma juvenil? Las aspiraciones infinitas no pueden, según Hölderlin, calmarse con ningún objeto finito ni con ninguna situación finita. El ansia de una humanidad más alta no se sacia en ningún individuo. Es el nuevo sentimiento melancólico que expresan también, a través de otra mentalidad, escritores como Châteaubriand, madame Staël, Constant, Lord Byron. "¿Sabes —dice Diótima a Hiperión— por qué estás triste? No hace muchos años que se fue y no puede decirse cuándo se fue, pero existió y existe; existe dentro de ti. Es una época mejor, lo que tú buscas, un mundo más bello."

En el *Hiperión* se manifiesta el conflicto más profundo existente en Alemania, en lo tocante a las relaciones entre la conducta ideal del hombre y el mundo. El idealismo alemán de aquellos tiempos dividíase en dos campos. Nuestra cultura aristocrática chocaba con la deplorable situación política del país. Schiller pretendía resolver este conflicto mediante la difusión de la cultura espiritual a través de la nación, viendo en esto la condición previa para el desarrollo de la libertad política. Fichte y los discípulos de Jena y Tubinga insistían, por el contrario, en la necesidad de transformar el estado de cosas

existente. El conflicto entre estas dos tendencias antagónicas es lo que sirve de base a la crisis de la novela de Hölderlin. Hiperión, temperamento blando, dulce y, sin embargo, impulsivo, dotado al mismo tiempo para poeta y para héroe, se encuentra situado entre estas dos posibilidades. La mirada profunda de Diótima comprende que está predestinado a ser el educador de su pueblo. "¡De la raíz de la humanidad brota el mundo nuevo!" El "haber perdido el equilibrio de la hermosa humanidad", el haber sido "el hombre atormentado y agitado" le capacita para conseguir el advenimiento de una humanidad más alta, más fuerte y unida dentro de sí misma, pues necesariamente tendrá que advenir "una nueva divinidad, un nuevo porvenir". Siente entonces la vocación de contribuir a la obra de liberación de la humanidad; Diótima no acierta a retener al amado, que se ve arrastrado por los planes de la sublevación griega y absorbido por el conflicto entre la meta ideal y las fuerzas toscas e indisciplinadas, entre la exigencia según la cual el héroe debe actuar siempre sin ningún escrúpulo con el material de que dispone y su propia nobleza interior. La catástrofe va acercándose poco a poco. Hiperión se ve obligado a abandonar la causa de los griegos. Sólo le queda la conciencia aristocrática de que el hombre que influye poderosamente en la vida encuentra en ella la más alta felicidad. En el héroe del idealismo fichteano brota así la experiencia nietzscheana según la cual la manifestación de la fuerza como tal constituye el último y supremo goce.

Y en medio de esta lucha de los fuertes y magníficos con el mundo vil se destaca un último rasgo en el destino humano. Este rasgo se le revela también a Hölderlin en la propia vida. Si en la realidad chocan entre sí los grandes conflictos, si la duplicidad de cada situación que reclama una decisión deja abiertas diferentes posibilidades y revela en cada una de ellas un aspecto dudoso, también en las relaciones entre los hombres más nobles se manifiestan el equívoco y la separación. Hiperión, Diótima, Alabanda sufren los tres. Callan entre sí, y se entregan así, impotentes y cada cual por su lado, al destino. En estas fatalidades del alma vienen a interferirse los azares del destino, que se presentan siempre allí donde se embrollan las relaciones de la vida, y coronan la catástrofe. Ésta acarrea la destrucción interior de Hiperión y la muerte de la amada y del amigo. El desarrollo de la acción constituye una obra maestra. Lleva a la conciencia del lector la visión metafísica de la espantosa dualidad inherente a la vida misma. La belleza de la vida reside solamente en nuestras relaciones con otros hombres y, sin embargo, cada una de ellas alberga secretamente algo que separa y a lo que no se debe tocar.

El hombre sólo se ve libre del tormento del amor allí donde nuestro sentimiento, al expandirse, no encuentra ninguna resistencia: en la entrega a la naturaleza. La novela termina con esta experiencia íntima, que es la última y más profunda de Hölderlin. Detrás de esta entrega se halla ya la vana aspiración a encontrar una dicha entre los hombres. La unión con la naturaleza tiene como fondo la separación de los hombres. Hiperión, al entregarse para formar una

unidad con la naturaleza, vive con una peligrosa energía el poder de las grandes fuerzas de ésta. Estas fuerzas viven en su fantasía como en la mitología de los griegos.

Las novelas histórico-evolutivas escritas por los alemanes en esta época sólo llevaban a su héroe, generalmente, hasta el momento en que debía actuar y lanzarse al mundo. Éste era también el final que tenía al principio el *Wilhelm Meister*. El final del *Hiperión* recuerda el de *Enrique el Verde* de Keller. Pero Keller sentía la necesidad de modelar claramente este final, mientras que Hölderlin deja que el lector interprete sus palabras oscuras. Parece lógico interpretar el hundimiento solitario, pasivo y desesperado de Hiperión en la naturaleza como el fin de su voluntad y de su acción, como la negación de la vida del mundo en una existencia de eremita. Hay, sin embargo, algunos pasajes que a mi juicio abonan otra interpretación. Diótima predice visionariamente al morir cómo Hiperión renacerá de la destrucción de sus sueños: "los días poéticos germinan ya en ti". Y el prólogo a la novela señala como tema de ésta "la disolución de las disonancias dentro de un determinado carácter". Lo que puede interpretarse en el sentido de que el dualismo de Hiperión, basado en las dos tendencias de su ser, se resuelve ahora y de que la relación reconquistada con la naturaleza que todo lo cura constituye la base para una actuación superior. "Si la vida del mundo consiste en una sucesión de despliegue y repliegue, en volar hacia fuera y en retornar a sí mismo, ¿por qué no ha de consistir también en eso el corazón del hombre?" A este ritmo de la vida apuntan también las últimas palabras de la novela; en ellas parece prometerse una continuación, en la que se colocará al héroe frente a nuevas situaciones. El poeta no tenía ninguna necesidad de que los lectores vieran ya este porvenir.

Esta novela nos conduce de la época del *Wilhelm Meister*, del *Ofterdingen*, del *Sternbald*, a Hegel, a Schopenhauer, a Nietzsche. El *Hiperión* es una novela filosófica. Pero no al modo como pretendían serlo las novelas de Wieland y su secuela. Su problema no es ese pleito aburrido entre distintos puntos de vista históricos plasmados, tal como nos los transmite la historia de la filosofía. Entre ella y la vida misma no se interponen ninguna clase de pautas, ningún sistema tradicional, ninguna estimación tradicional de los valores de la existencia. La novela de Hölderlin no se propone expresar de un modo abstracto lo que constituye el carácter de la vida en todas las épocas en que ha habido vida y en todos los lugares en que ésta se desarrolla, sino llevarlo a la conciencia del lector a la luz de los destinos de sus personajes.

Toda existencia individual lleva implícito un dualismo. Es la manifestación de una fuerza que actúa dentro de la naturaleza y que tiene, como tal, un valor infinito. Pero, al manifestarse como una existencia individual, finita, limitada, circunscrita por otras existencias individuales, y separada de todo lo que vive de por sí y para sí, su dicha y su belleza llevan implícitos siempre los rasgos de lo finito y de lo atormentador.

En el *Hiperión* se proclama el Todo-Uno, que se despliega desde sí mismo. Pero esto no es una doctrina metafísica, sino la experiencia de un artista amante de la belleza. En el resplandor de la naturaleza, en la fortaleza bondadosa interior del hombre, en el sentimiento de goce de la fuerza, en todos y en cada uno de los momentos de suprema dicha, se revela una cualidad del fundamento de las cosas que nos atrae hacia él con devoción y amor; y más profundamente que en ningún otro caso en la entrega de los hombres entre sí y tanto más cuanto más honda y perfecta sea. Vemos reaparecer aquí bajo una forma panteísta la vieja doctrina hölderliniana de la conexión amorosa del mundo. Todos los versos de los grandes poetas, las obras de todas las artes nos hablan de esta profundidad inherente a las cosas. En cada individuo reside un valor propio. Las tesis de Hölderlin coinciden hasta en las palabras con los *Monólogos* de Schleiermacher. "¿Qué es la pérdida, si el hombre vive en su mundo propio? En nosotros reside todo. ¿Qué puede preocuparle entonces al hombre ver caer un pelo de su cabeza? ¿Por qué va a luchar por la servidumbre, cuando puede ser un dios?" Más tarde, coincidiendo exactamente con lo que había enseñado Hölderlin, Schelling ve en el arte el órgano para la captación del fundamento divino del mundo. Y Hölderlin se adelanta también a la mística panteísta de Hegel.

Hölderlin nos habla también de la finitud y los sufrimientos del mundo como un poeta, con la energía propia nacida de tales experiencias. Al entrar lo eterno en el curso del tiempo, su manifestación se halla sujeta al dolor de lo perecedero. En el instante de la suprema dicha, en que Hiperión besa por primera vez los labios de Diótima, conoce ya su fin. El primer proyecto del *Empédocles*, que coincide en el tiempo con los trabajos para redactar el *Hiperión*, expresa cómo todo lo que se halla sujeto a la ley de la sucesión tiene que ser, necesariamente, insatisfactorio, inconstante y desventurado. Es significativo que el *Hiperión* haga remontarse la doctrina del Todo-Uno a la fórmula de Heráclito, quien en medio del panteísmo vital de las islas y las costas jónicas, dio una potente expresión al sentimiento trágico de lo perecedero, basado en el transcurso del tiempo. Y a la par que lo uno se dispersa en lo múltiple, la lucha entre las distintas fuerzas se convierte en la forma de la vida. Y en ésta, la masa y la brutalidad tienen necesariamente que predominar sobre los caracteres nobles e ideales. Los raros, los buenos sufren en el mundo precisamente por serlo. Los bárbaros que nos rodean desgarran nuestras mejores fuerzas antes de que éstas hayan llegado a formarse. Es peligroso, "lo mismo en el amor que en el trabajo, exponer el alma entera a la destructora realidad". Cuanto más pura es un alma, más tierna y vulnerable es. De aquí brota la conciencia aristocrática que hace a Hölderlin afín a Nietzsche. Si aspira a crear una gran obra de arte no es precisamente para influir en su nación, sino para saciar su alma, sedienta de perfección. Sería en vano querer corregir a los bárbaros; lo que éstos tienen que hacer es dejar vía libre a la obra de los grandes. Además, como cada uno de estos muchos constituye un individuo, vive por sí mismo en la más profunda soledad, separado

de los otros. “Para el pecho salvaje del hombre no hay patria posible”. Hay algo que nos empuja de las relaciones en que nos movemos “a la extrañeza fría de cualquier otro mundo”, “a la noche de lo desconocido”. Más aún, dentro de nosotros vive un impulso secreto y peligroso que nos mueve a “matar los goces de la afinidad”. Finalmente, de la misma ley de la individuación brota en nuestro espíritu una contradicción profunda entre la aspiración a lo infinito y la dicha de la limitación.

Si abarcamos todo nuestro ser, vemos que la plenitud de la vida se halla vinculada precisamente a la fuerza del dolor. “Cuanto más insondable el dolor de un hombre, tanto más insondable también su poder.” Para Hölderlin es “una antigua y firme consigna del destino que ante el corazón se abre una nueva dicha cuando sabe resistir y hacer frente a la noche plena del pesar”. “Como el canto del ruiseñor, entre las sombras, es en medio de los más profundos sufrimientos donde suena divinamente a nuestros oídos la canción de vida del mundo.” La relación entre esta novela y el trabajo filosófico en torno a ella no puede ser más interesante.

Schelling pasó en 1795, en su estudio sobre el “Yo como principio de la filosofía”, a la primera versión de su panteísmo. Por tanto, este primer viraje de Schelling no apareció públicamente hasta la publicación en la *Talía* del fragmento del *Hiperión* en que se contenía ya el panteísmo de Hölderlin. El punto de partida del panteísmo del filósofo residía en la ley de validez universal del yo, que trasciende del individuo. El panteísmo de Hölderlin era, pues completamente heterogéneo del de Schelling. Sus condiciones externas se hallaban implícitas en el movimiento poético y literario general de la época. Shaftesbury, Hemsterhuis, Herder, el *Werther* de Goethe y su fragmento del *Fausto* de 1790, las *Cartas filosóficas* de Schiller son otras tantas piedras miliares de ese movimiento. En él se desarrolló la concepción panteísta del mundo. Y este movimiento armonizaba con las características poéticas de Hölderlin. Cada fase de su novela revela la persistencia de la doctrina de “Todo-Uno” en el espíritu de su autor. Ya en el fragmento publicado en la *Talía* vemos cómo de los destinos del ánimo brota la gran vivencia de la liberación del alma por su entrega al todo, sin que este punto de vista cambie en lo más mínimo en la última versión de la novela. Ahora bien, Kant y Fichte le plantearon a Hölderlin durante algún tiempo el problema de justificar esa posición. De la época de Jena, donde Fichte influyó con mayor fuerza sobre él, poseemos en triple versión un documento maravilloso del trabajo realizado por Hölderlin con respecto a este problema. Hölderlin reconoce la idea fundamental de Fichte; lo que se da al yo es su fenómeno; pero el entusiasmo de Platón abre ante él el mundo inteligible recatado detrás del yo finito. “El espíritu puro no se ocupa de la materia, pero no tiene tampoco conciencia de ningún objeto; para él no existe el mundo, pues fuera de él no existe nada.” Pero como es en este yo finito, precisamente por su limitación misma, donde primeramente aparece la conciencia, este yo se

consumiría si no saliesen al encuentro de su nostalgia de amor las bellezas del mundo. Por tanto, también en este aspecto afirma el poeta su doctrina del "Todo-Uno" frente a Fichte. Cuando, de vuelta en su tierra natal, se encontró con Schelling y leyó luego las obras de éste, tuvieron que influir poderosamente en él. Pues Schelling se ocupaba precisamente por aquel entonces de trazar a la filosofía un camino que llevaba del Yo al "Todo-Uno".

Pero más profunda que la conciencia con Schelling es la afinidad de ideas que se advierte entre Hölderlin y Hegel.[5] Afinidad tanto más sorprendente cuanto que sólo en lo tocante al segundo tomo del *Hiperión* puede comprobarse una influencia externa de Hegel sobre su amigo, el poeta. Durante su estancia en Suiza, Hegel había engarzado con sus estudios ciertas ideas que presentan una afinidad verdaderamente asombrosa con las de nuestra novela. Hegel tomaba también como punto de partida la contraposición y la disensión en todo lo finito. La vida como tal lleva aparejado el dolor. Toda evolución superior debe proponerse como objetivo suprimir estas separaciones. El sentir que se manifiesta en los actos singulares sobre los objetos, es siempre algo limitado, condicionado por el punto en que se supera la separación. Una forma superior de unión de lo separado es el amor, pero tampoco en ella se supera la separación de los individuos entre sí y con respecto al mundo. El alma bella busca en vano satisfacción en la entrega, en las lágrimas de la compasión, en una conducta incansable consagrada al bien de los demás; aun en la unión más viva de los hombres hay siempre algo de separación, "tal es la ley de la humanidad". Lo único que supera todas las separaciones es la conciencia religiosa de la conexión de toda la vida dentro del amor. La coincidencia entre el poeta y el filósofo proviene de la afinidad de sus procedimientos. También Hegel partía por aquel entonces de la vida, determinando lo absoluto por medio de las categorías contenidas en ella. De este modo, compendia como otros tantos momentos de lo absoluto la unidad, la contraposición, la reflexión sobre sí mismo, el dolor de la contraposición y la exaltación de la conciencia en la síntesis. Pero estas ideas de Hegel y otras afines a Hölderlin se quedaron entre los papeles del filósofo. Y no cabe tampoco pensar que influyese en las ideas expuestas de Hölderlin su encuentro con Hegel en Fráncfort, pues el filósofo llegó a Fráncfort en enero de 1797 y el tomo primero del *Hiperión* en que se contienen todas estas ideas había visto ya la luz en las fiestas de Pascuas. La poesía de Hegel titulada *Eleusis* encerraba oscuras alusiones panteístas. "Me entrego a lo inmensurable. — Estoy en ello, soy Todo, soy solamente Ello. —Se extravía el pensamiento que vuelve, — tiembla ante lo infinito y, asombrado, —no abarca la profundidad de esta visión."[6] Sólo en el mito griego adquiere lo divino relieve y visibilidad. Estas sugestiones pudieron, si acaso, corroborar los pensamientos del poeta, pero no le decían nada nuevo.

De este movimiento interior brotó en Hölderlin la fundamentación de la doctrina del "Todo-Uno", tal como la encontramos expuesta en la novela ya

terminada. Hölderlin concibe la relación del entendimiento y la razón con la idea del "Todo-Uno" tal y como el poeta la ve en los momentos de entusiasmo por la belleza del mundo. El entendimiento no es sino "conocimiento de lo existente", es decir, la reflexión sobre lo empíricamente dado. La razón es, para él, la actividad espiritual que había visto actuar en la formación del sistema de Fichte: "exigencia de un progreso interminable en la unificación y en la distinción de una posible materia". Ambos, el entendimiento y la razón, son de por sí incapaces de cantar este algo infinito. Pero allí donde el entusiasmo del artista vive la belleza, se le revela la esencia de lo divino. Pues lo Uno que se manifiesta como un todo a través de la variedad de sus diferencias es lo bello, y en este su contenido se revela a la par la esencia de lo divino. Por donde la filosofía es posible luego de experimentar, de vivir lo bello en el arte; es ella la que disgrega y analiza lo contenido en esta vivencia, volviendo a articular mentalmente lo desdoblado; de este modo, va penetrando cognoscitivamente en las profundidades del "Todo-Uno". Según esto, el arte, en Hölderlin y análogamente en Schelling, guarda con la filosofía la misma relación que la religión según Schleiermacher. "La poesía es el principio y el fin de la filosofía." Sólo en el entusiasmo se encierra fuerza creadora. Del arte brota también la religión.

Por eso la filosofía tenía que nacer, necesariamente, en Grecia. Para los egipcios, lo supremo es "un poder velado, un pavoroso enigma", "la Isis muda y sombría, una vacía infinitud". El norte hace que el espíritu retorne dentro de sí mismo demasiado pronto, "el espíritu se dispone a volver a sí mismo": aquí gobierna la razón y, por tanto, la reflexión. Tesis que habremos de ver más tarde, exactamente en los mismos términos, en Hegel. Ambos coinciden también en la esperanza de una nueva iglesia que habrá de lograr una armonía interior en el género humano. Esta iglesia proclamará, según Hölderlin, una religión de la belleza, y esto será el punto de partida de una nueva historia universal.

La forma artística de la obra responde a su misión de expresar la significación de la vida con base en la materia de los sucesos. Hiperión, en el que se ha operado ese desarrollo histórico en el que pasó del curso de los acontecimientos a la comprensión de su significado, es quien debe contarla. Y la cuenta en forma de cartas a un amigo, que revisten, sin embargo, el carácter de confesiones solitarias. El ardid artístico por medio del cual resuelve Hölderlin este problema filosófico de su poesía consiste en que la sucesión del curso de vida que representa la serie de cartas se halla articulada por la conciencia coherente de una mirada retrospectiva. La lucha ha terminado. Hiperión mira solitario hacia atrás, separado de los hombres, pero incorporado a la unidad religiosa de la naturaleza. Estremecido todavía por los últimos acontecimientos, revive una vez más lo sucedido como si fuese algo presente. Y, al mismo tiempo, el Todo se enlaza para él con el sentimiento que ahora se ha adueñado de él: el sentimiento de entrega total de su existencia perecedera a la naturaleza eterna que todo lo abarca. A la naturaleza, que está en todas partes y siempre ha existido. A la

testigo de cuanto existió. Tal es la tónica fundamental de cada una de estas cartas. La naturaleza verdea y florece en torno al eremita solitario como en otro tiempo, cuando vio a Diótima en su primera primavera. Y como al hundirse en su eterna armonía, en la que ahora se disuelve toda la lucha de la vida, resuenan los acordes finales en las escenas de la naturaleza que acompañaron a sus destinos más hermosos y más crudos, surge una forma de relato que produce un efecto especial, una mezcla peculiar de sentimientos, la cual da su tónica fundamental a la novela: en medio de la contemplación de los cambios de la vida, la conciencia de la infinitud. Las primeras palabras referíanse a la naturaleza infinita, a la que retornan también las últimas. Fenómeno es el cabrilleo de la luz sobre el agua, el fugaz arrebol sobre las montañas, el jugueteo del viento entre las ramas. "Oh, tú, naturaleza, con tus dioses! Yo he soñado hasta el fin el sueño de las cosas humanas y digo que sólo tú vives y lo que los carentes de paz imponen y cavilan se disuelve como perla de cera bajo tu llama." "¡Oh, alma, alma! ¡Belleza del mundo! ¡Oh, tú, la indestructible! ¡Oh, tú, la encantadora, con tu eterna juventud! Existes, ¿y qué es a tu lado la muerte y toda la angustia del hombre? ¡Ah! Muchas palabras vacuas han hecho prodigios. No en vano todo se hace por deseo y todo termina con la paz. Las disonancias del mundo son como las discordias entre los amantes. La reconciliación late en la disputa y cuanto se separa vuelve a juntarse."

Los ritmos de este himno que forma el acorde final de la novela se perciben a través de todos los pasajes exaltados del *Hiperión*. Es éste el recurso artístico más genuino de Hölderlin. El ritmo en el lenguaje, en la ordenación de la tragedia es para él símbolo del último y supremo concepto de su filosofía, el ritmo de la vida misma. El poeta veía en él la expresión de la ley que rige el movimiento de la vida, del mismo modo que Hegel descubría esta ley en el progreso dialéctico de los conceptos. Y aunque Hölderlin no llegase a expresar hasta más tarde esta profunda teoría del ritmo que penetra hasta el último verso de un poeta, es evidente que el sentimiento de esta conexión vivía ya en él cuando terminó su *Hiperión,* y pudo haberse formado ya algún concepto acerca de ella. La forma artística del *Hiperión* tiene un carácter absolutamente simbólico. Guarda, en este aspecto, cierta afinidad con la del *Zarathustra* de Nietzsche.

Fue precisamente en los años decisivos de su vida cuando Nietzsche recibió la influencia de Hölderlin. Cuando, siendo estudiante en Schulpforta, a los 17 años, tuvo que describir a un poeta favorito, eligió a Hölderlin, y más tarde volvió de nuevo sobre el *Hiperión*. Y al exponer poéticamente en el *Zarathustra* su concepción de la vida, la novela filosófica de Hölderlin influyó en él desde la idea central hasta la forma, e incluso hasta en las palabras. Ambos escritores tienen un estilo musical. Ambos escriben para lectores que "no leen solamente con los ojos". Acuñan nuevas palabras para expresar lo que quieren decir y rehuyen los giros ya desgastados. Y, sin embargo, ambos sienten que lo que más profundamente los conmueve queda inexpresado. El tema de ambos es el

mundo interior y para ponerlo de relieve recurren a las metáforas más audaces. Viven prisioneros de la gran antítesis entre la humanidad superior que ha de venir, con su belleza, con sus héroes y su fuerza, y la vulgaridad que los rodea, la mutilación de la figura del alma bajo cien formas. Por eso su estilo se mueve a través de antítesis. Antítesis que surte efecto por la transición del ditirambo a la ironía. Sus ditirambos son poesías en prosa, y en su ironía juegan con sus enemigos con arte soberano. Pero Hölderlin, al igual que Nietzsche, sabe hacernos ver con relieve sensible, rápidamente, los estados del alma, como iluminados por el resplandor de un rayo; en cambio, tampoco él es capaz de presentarnos a un hombre a la serena luz del día. Todas las figuras que desfilan por su novela son como sombras. Viven en el momento aislado con vida interior. Ningún contorno externo ayuda a la imaginación a representárselas plásticamente. En su *Hiperión*, Hölderlin no es un poeta, en ese sentido supremo en que poeta significa creador de figuras y de acciones.

LA TRAGEDIA DE *EMPÉDOCLES*

El *Empédocles* de Hölderlin viene a continuar el drama de almas de Sófocles, Racine y Goethe. Y, remontándose por encima de esta trayectoria, marcha hacia una meta desconocida, hacia nuevas y más altas realizaciones, que aún hoy nadie ha conseguido todavía alcanzar. Al abordar los fragmentos de esta tragedia, debe dejarse a un lado todo recuerdo de la acción de Shakespeare, pletórica de plenitud exterior, todo recuerdo de las reglas y formas artísticas de un Lessing y un Schiller y de los juicios que, basándose en estos criterios, niegan carácter dramático al drama de Hölderlin. Nuestro poeta no pretende pintar destinos extraordinarios, pasiones excéntricas ni abigarradas escenas de la vida. Se remonta por encima de la región en que el hombre se gobierna por su actitud ante el mundo exterior, ante lo que apetecemos de él o lo que dentro de él nos rebaja, ante el destino externo. Se propone exponer aquello que brota y crece constantemente en el hombre reflexivo cuando las pasiones particulares callan. El debate con nuestra existencia condicionada, con las necesidades de la vida, tal como brota de nuestra relación con las fuerzas invisibles. Este debate es el mismo en cada uno de nosotros: sus premisas residen en lo que hay de idéntico dentro de nosotros mismos y en lo que fuera de nosotros nos determina como la relación más general de la existencia con el mundo. Es un debate en que se manifiesta ese combate que hay que reñir tanto en el aposento recoleto del hombre más vulgar como en los palacios de los reyes. Lo que existe siempre allí donde el hombre experimenta en lo que influye sobre él las relaciones generales y últimas de la existencia humana con las fuerzas del mundo y los poderes de lo alto. Y este debate no se desarrolla en un periodo circunscrito de la vida, sino que es contantemente provocado por nuestros goces, nuestros sufrimientos, nuestra experiencia y nos arrastra constantemente a nuevas y nuevas simas de la vida. Es

la historia de nuestra alma, más importante que todas nuestras pasiones y todos nuestros éxitos particulares. Allí donde se produce dentro de un hombre solo, este hombre es soberano y solitario y el estrépito del mundo sólo llega a él en sonidos lejanos y cada vez más apagados. Cuando un hombre vive esta historia hasta el fondo como lo más real, lo más fuerte y lo más alto que existe, le arranca de todas las condicionalidades de la existencia y le transporta a la región de la libertad, aunque sea a costa de la vida.

Al concebir la idea de un drama de este tipo, Hölderlin, al igual que Goethe en su *Ifigenia*, pretendía una interiorización de la antigua escena ática. Aquel drama, que tenía su origen en la religiosidad griega, presentaba al hombre en sus relaciones con las fuerzas divinas. ¡Grandiosa misión, la de renovar la grandeza de la tragedia antigua, en toda su profundidad religiosa! Y de tal modo, además, que la exterioridad de los conceptos del destino y la expiación cediese el puesto a una concepción religiosa que diese satisfacción a una conciencia moderna.

La combinación de la idea del heroísmo con una religiosidad panteísta había sido expuesta ya en el *Hiperión*. Era el resultado del debate de Hölderlin con la vida, que sirve ahora de base a su *Empédocles*. No es problema asequible al conocimiento histórico el de saber cómo las dotes de Hölderlin cooperaron con las fuerzas históricas que presidieron su desarrollo, en la creación de su idea del heroísmo. La historia de su vida nos pone de manifiesto el proceso que va de esta idea a su panteísmo religioso, la nueva combinación establecida por él entre aquélla y éste. Proceso que viene a ilustrar el *Hiperión*.

El poeta, al encontrarse en la tragedia antigua, sobre todo en los dramas de Edipo de Sófocles, una historia de almas que le era afín, continuada, además, hasta la transfiguración del héroe en la muerte y en la bendición que de ella irradia, vio en esto la posibilidad de una gran tragedia religiosa, apta para dar la más alta expresión a su experiencia íntima, para exponer de un modo perfecto los rasgos del mundo vistos por él de un modo nuevo. Había proyectado en otro tiempo una tragedia titulada *Sócrates*, que terminaba con la muerte voluntaria del filósofo, pues es así como los diálogos de Platón presentan el final de Sócrates. Ahora le salía al paso el tema de Empédocles, símbolo grandioso de todo lo que tenía que decir. Una figura pujante surgida en el suelo de Grecia que era, en el fondo, un poeta, un metafísico, pero a quien la situación de su *polis* arrastra a una actuación reformadora que la vida arrolla con su violencia, hasta que, por último, se entrega voluntariamente a la muerte arrojándose al Etna.

La idea de esta tragedia absorbía ya todo el interés de Hölderlin mientras éste trabajaba en su *Hiperión*. La novela filosófica discurría dentro de las condicionalidades de la vida moderna, de la situación del héroe y de las situaciones en que se veía colocado; su efecto se desperdiciaba en un vago desenlace: la forma y la materia de la nueva tragedia facilitaban el proceso conmovedor de una vida potente hacia un final trágico. Tenemos en el mismo *Hiperión* un testimonio de que era precisamente así como Hölderlin veía la

relación interna entre las dos obras. “Ayer subí al Etna. Allí evoqué al gran siciliano que, cansado de contar las horas y versado en el alma del mundo, dejándose llevar por su intrépido goce de la vida, se arrojó a las llamas esplendorosas.” “Pero hay que respetarse más de lo que yo me respeto para ir a refugiarse sin ser llamado al corazón de la naturaleza.” El *Hiperión* y el *Empédocles* se hallan, pues, cronológica e interiormente unidos en el poeta; ambas obras se hallan dominadas por una tónica fundamental, en la que se combinan el impulso de vivir y de actuar y la nostalgia de la muerte. Unos versos de Hölderlin correspondientes a la época en que fue plasmada la tragedia expresan bien cómo concebía el poeta esta combinación, viviendo en ella el rasgo fundamental en la naturaleza de su héroe:

> Buscas la vida, la buscas, y te emana y brilla
> Del fondo de la tierra un fuego divino,
> Y, arrastrado por un terrible anhelo,
> Te arrojas a las llamas del Etna.
> Así funde perlas en el vino la altanería
> De la reina, ¡y podía hacerlo! ¡Ah, si tú,
> Oh, poeta, no hubieses sacrificado tu riqueza
> En el bullente cáliz!
> Mas para mí eres sagrado como la fuerza de la tierra
> Que te arrebató, ¡oh, audaz sacrificado!,
> Y me gustaría seguir a lo profundo al héroe
> Si no me retuviesen los lazos del amor.

La primera manifestación que poseemos de Hölderlin acerca de su trabajo en la tragedia de Empédocles data de los últimos días del otoño de 1797. Ya por aquel entonces tenía trazado “todo el plan detallado” de este drama. Este plan ha llegado a nosotros. En él, como en cada una de las revisiones posteriores que conocemos, se combina un conflicto externo con un choque producido en el alma del héroe que sirve de fundamento a la muerte voluntaria de Empédocles. El genio se divorcia del mundo, en su incapacidad para resignarse a la “penuria humana” y ante la incapacidad de los hombres para allanarse a su arrogancia: es el tema de Schopenhauer, que antes de él habían tratado ya los románticos. Reina en él un conflicto entre el ideal de la totalidad y la armonía de la existencia y la necesidad de perderse activamente en determinadas relaciones. El héroe querría vivir “en gran armonía con todo lo vivo, con un corazón omnipresente, íntimo como un dios y libremente desarrollado”. Pero las condiciones concretas en que vive, por hermosas que sean, precisamente “por ser relaciones concretas”, porque el verse sujeto a ellas le vincula a la ley de la sucesión, lo condenan a una “existencia unilateral”: de aquí su descontento, su volubilidad, su desdicha. Se ve más acosado por estas torturas de lo finito, hasta que por fin decide quitarse voluntariamente la vida “para unirse a la naturaleza infinita”. A partir de ahora, pierden toda su importancia para él los conflictos externos y considera la muerte como “una íntima necesidad”, derivada de su esencia más íntima. Este plan

desplaza el centro de gravedad del drama a la historia interior de Empédocles, pero sin que la proyectada estructura dramática de la obra se halle en consonancia con ello, pues su autor quería que se desarrollase a través de una serie abigarrada de escenas familiares, escenas populares y diálogos. A fuerza de motivaciones, la decisión de Empédocles acaba viéndose carente de necesidad interior. Por último, Hölderlin renuncia a su plan.

Las primeras noticias concretas que poseemos acerca de una labor de refundición de la tragedia son posteriores a su traslado a Homburgo. Hölderlin cifraba en esta obra las últimas esperanzas que aún depositaba en la vida. "Será mi última tentativa para llegar a conseguir un valor por mi camino propio." Y, persistentemente, "siguió consagrado la mayor parte de su tiempo" a esta obra. Pensaba publicarla íntegra en los primeros números de la revista que por aquel entonces proyectaba publicar.

En los manuscritos que se han conservado de la tragedia tenemos un plan coherente y desarrollado de lo que habría de ser la obra, que llega desde el comienzo de la acción hasta el momento en que Empédocles se despide de su discípulo predilecto Pausanias; sólo faltan, pues, las escenas finales de su muerte voluntaria. Hay razones para suponer que es ésta la versión de la tragedia a que se refería al escribir, en junio de 1799, que había terminado ya su drama, con excepción del acto final. No cabe duda tampoco de que algunas escenas de otra versión, en la que el sacerdote, exaltado al plano de un hombre de poder, se convierte en la digna contrafigura de Empédocles y en que el manejo más libre del verso se aproxima al *Prometeo* de Goethe, forman parte del mismo plan fundamental, aunque fuesen escritas algo después. No me atrevo a pasar de aquí en lo que se refiere a la localización histórica y a la coordinación de los materiales existentes.

Intentaré exponer la relación interna que une en esta tragedia la materia, la vivencia, las ideas y la configuración poética de la obra.

El Empédocles de que nos habla la historia figura entre esos espíritus reformadores que han proclamado, en relación con la ciencia, una forma mística de la fe y, combinado con ella, un orden de vida religiosamente fundado. Actúa, pues, como filósofo y como poeta, como sacerdote, como orador, como estadista y como médico. Profesaba una fuerza del amor que mantenía el universo en cohesión por los vínculos firmes de la armonía, una íntima afinidad de todo lo vivo, la transmigración de las almas: ideas tan afines todas a la religiosidad de Hölderlin, que necesariamente tenían que hacerle atractiva la figura del vidente y poeta griego. Empédocles descendía de un linaje noble de su ciudad natal, Agrigento, en Sicilia; contribuyó al derrocamiento del fugaz régimen aristocrático imperante en su patria se convirtó en dirigente político del partido democrático y ayudó a su victoria, habiendo rehusado, al parecer, el trono; pero los enemigos le obligaron, por fin, a abandonar la patria. Sin embargo, en la imagen de su poderosa personalidad se mezcla un rasgo propio, difícil de interpretar, de que

nos habla uno de sus cantos expiatorios: “Pero yo ando como un dios inmortal y no como un simple mortal entre vosotros; por todas partes me veo honrado como tal, como me corresponde, y me ciñen cintas y coronas floridas en torno a la frente. Cuando aparezco con éstos, hombres y mujeres, en las ciudades florecientes, la gente me adora y miles de individuos me siguen para saber cuál es la senda que lleva hacia la salvación. Los unos me piden oráculos, los otros me consultan acerca de diversas enfermedades.” Se vanagloriaba de ser más que “los hombres mortales, condenados a diversas ruinas”. Aparece, pues, ante nosotros, semejante a un Paracelso, como un hombre en el que se combinan de un modo extraño la talla intelectual, un sentimiento desmedido de sí mismo, ideas místicas acerca del poder sobre la naturaleza y cierta charlatanería. La propensión de los griegos hacia lo fabuloso lo rodeó de una red de leyendas fácilmente creídas y de irónicas fábulas. Diógenes Laercio, que hizo derrumbarse todas las chácharas que corrían en torno a él, nos habla de su carácter presuntuoso, de sus aires mayestáticos, de la solemne seriedad de sus gestos y sus palabras. Entre las muchas noticias que circulaban acerca del final del mago corrió también el rumor maligno de que se había arrojado al Etna.

De estos materiales formó Hölderlin la figura de un superhombre que dominaba y sometía a su imperio con una fuerza indomable la naturaleza y la vida, que sabía con el pensamiento, la acción y el goce lo que era la vida, que conocía en proporciones mayores y más amplias todas las experiencias de Hiperión y que, por último, abandonó con más fuerza que éste la vida, cuando llegó a hacérsele repelente. Hölderlin condensa en este Empédocles todos los sufrimientos del genio, empleando un lenguaje que llega al corazón más profundamente que el del *Hiperión*, encontrando acentos que hasta entonces sólo Goethe había encontrado para expresar tales dolores. Un grandioso escenario circunda esta figura: animadas escenas populares sicilianas, los jardines meridionales con su abundante vegetación, una comarca cercana al Etna y la cumbre de esta montaña maravillosa. Veneración, más aún, adoración es la atmósfera que rodea a la existencia de este hombre: dos figuras juveniles conmovedoras la encarnan. Un ideal de muchacha, plasmada sobre la Panthea de la tradición; la comprensión que da el amor la lleva a comprender la grandeza de Empédocles: es una Diótima que parece salir de las cercanías de Cristo. Y junto a ella Pausanias, el que fuera discípulo predilecto de Empédocles. En sus rasgos vive todo el encanto de las figuras juveniles de Platón y en sus relaciones con Empédocles la belleza verdaderamente única del vínculo de vida en que el maestro, curado de toda envidia, ve gestarse en su discípulo la realización de aquello que a él mismo no le fue dado lograr. De la relación suavemente mantenida entre estas dos figuras brota un efecto musical acompasado con la melodía del lenguaje.

La cohesión de la tragedia surge desde el punto en que la materia tradicional se convierte, para Hölderlin, en símbolo del contenido de su propia vida.

Hölderlin se ajusta a la realidad histórica al tomar como eje de su obra la religiosidad y la actuación reformadora de Empédocles; esto le permitía desplazar hacia aquella figura su fe en la futura religiosidad de la belleza, la alegría y el libre orden de la vida; proyectaba, además, la actuación de Empédocles sobre un fondo y le daba una más profunda fundamentación en los embrollos sociales y políticos que anunciaban la decadencia de la *polis* siciliana: esto le permitía dar expresión a todo el sentimiento de dolor por la miseria política que lo rodeaba. Y al ahondar en la extraña mezcla de cualidades que hacían un enigma del carácter de Empédocles, surgía ante él el problema de su propia tragedia. Goethe tocó este problema en el fragmento de su *Mahoma*, que no salió a luz hasta pasados muchos años. Voltaire, en su drama, había enfocado el enigma que plantea la personalidad del profeta árabe, pero sólo con la superficialidad propia del Siglo de las Luces; Goethe intuyó que esta religión universal sólo pudo tener como punto de partida un proceso potente y auténtico, absolutamente religioso. Es precisamente por este camino por el que Hölderlin aborda el enigma histórico que entrañan las actividades de Empédocles como reformador. La religiosidad de Empédocles como reformador. La religiosidad de Empédocles brota de su relación viva con las cosas divinas; esta figura sólo puede ser comprendida históricamente si se acierta a explicar el tránsito que condujo de su primera actitud religiosa a la fe milagrera, al dogma, a una actitud muerta y externa ante lo más vivo. Hölderlin es también en esto el precursor de Schleiermacher. Por aquel entonces, ya Hegel se había ocupado también, larga e insistentemente, del problema del tránsito de la religiosidad viva a la religión positiva, de la exteriorización de lo interior, de la atestiguación de las verdades eternas por medio de la tradición y del milagro.

Hölderlin desplaza al *Empédocles* la interpretación de la religiosidad griega, tal como surge de su concepción poética de la naturaleza y se nutre de su comercio con los dioses y los mitos griegos. Aquel yo absoluto, que para Schelling había empezado siendo un concepto abstracto, habíase convertido para Hölderlin en una gran vivencia consoladora. Con esta complexión de ánimo, la mitología griega cobraba una vida nueva, como nunca había llegado a tenerla para Schiller o para Goethe. No se trata ya de personas trabadas entre sí por relaciones personales, separadas de la naturaleza y de la vida humana, no se trata de un mundo trascendente: el tejer y transformarse, el ascenso y el descenso, el fecundar y destruir entre el luminoso éter y el sol que se derrama sobre él, entre la madre tierra, el océano y los ríos que en él se vierten: es el juego de las mismas fuerzas divinas, de las fuerzas sombrías que reinan en los abismos de la tierra, del serio y grave dios del mar y del luminoso dios del sol, Apolo. El mito vuelve a ser aquí, por vez primera, realidad, realidad vivida. Y a través de todo este sentimiento vivo del tejer de la naturaleza, "del cambio y la acción de sus fuerzas geniales" discurre la relación de afinidad con ella. Cuando los dioses han abandonado a Empédocles, éste vuelve la vista a los días de juventud en los que,

por vez primera, apareció ante él este mundo divino.

¡Oh, luz celeste! Nada me habían
Enseñado los hombres. Ya desde hacía mucho tiempo,
Como mi ambicioso corazón no pudiera encontrar
La omniviviente, me dirigí a ti,
Pendía como la planta, confiándome a ti,
Siguiéndote ciegamente en piadoso gozo.
Pues difícilmente conoce el mortal a los puros,
Pero cuando el espíritu floreció en mí como tú floreces,
Entonces, te conocí y grité que vivías.
Y viéndote moverte alegremente, como los mortales,
Y viendo el resplandor juvenil y celestial
Que de ti irradia a cuanto te es propio,
Que lo colorea todo con tu espíritu,
También yo saludo la vida con un canto,
Pues tu alma vivía en mí y mi corazón
Se entregó abiertamente como tú a la grave tierra,
A la tierra sufrida, y con frecuencia en la sagrada noche
Le prometía permanecer impávidamente fiel
A la gran fuerza llena de destino, hasta la muerte
Y no rehuir ni uno solo de sus enigmas. Parecían haber cambiado los rumores de la pradera
Y ser más dulce el susurro de las aguas de los montes
Y más fogosamente suave el aliento de las flores, ¡Oh, tierra!, con tu vida callada, para mí,
Me entregaste, ¡oh, tierra!, todos tus goces, pero no
Como los entregas, sonriente, a los débiles,
Con la misma magnificencia con que maduran,
Y como brotan, cálidos y grandes, del esfuerzo y del amor,
Y cuando, muchas veces, sentado en las lejanas cumbres, asombrado,
Meditaba sobre los sagrados extravíos de la vida,
Profundamente conmovido por tus cambios
Y vengándome de mi propio destino,
El éter me soplaba, como a ti,
Sobre el pecho herido de amor y me lo curaba,
Y dulcemente, en tu seno,
Se resolvían todos mis enigmas.

Partiendo de esta religiosidad, y a través de ella, es como quiere actuar Empédocles. Así se despliega la historia del alma. El tema de ella es la peligrosa senda del genio religioso, que se presenta con su vivencia en el exterior. Pues con ello se somete a las condiciones finitas de la comunicación religiosa, y los poderes del tiempo y del carácter popular a que desciende, lo abaten.

Hegel cuenta en su poesía a Hölderlin cómo se ha borrado hasta la última huella de los misterios eleusinos. “La plenitud de la alta doctrina, la profundidad del sentimiento inefable eran demasiado santas para que el hijo de la consagración atendiera a secos signos. Ni siquiera el pensamiento puede abarcar el alma que, fuera del tiempo y del espacio, se hunde en el vislumbre de lo infinito, se olvida y despierta de nuevo a la conciencia. Quien pretenda hablar de esto a los otros, siente la pobreza de las palabras.[7] Así sentía también Hölderlin, y

ve el destino trágico de lo religioso en el hecho de que el amor engendre la necesidad de comunicación. En lo que el sacerdote Hermócrates dice burlescamente de Empédocles se encierra la verdadera médula: "Éste que todo lo dice" "pretende expresar lo inefable".

En el momento en que Empédocles quiere revelarse a la voluble multitud de su ciudad natal, se pone de relieve el segundo factor que conduce a la degeneración de la religiosidad viva. La Ilustración resume el contenido de este factor bajo el concepto de la acomodación. Quien se comunica se adapta a aquel a quien se dirige, por donde las ideas que emanan de él y de su enseñanza repercuten de rechazo sobre él mismo. "Se consuela con la fanática adoración, se ciega, se convierte en un supersticioso más, carente de alma." Quien es adorado por la muchedumbre como un dios se convierte en dios de sí mismo.

Y aun hay que tener en cuenta un último factor. Los íntimos de Empédocles saben, indudablemente, que la mayor de sus acciones milagrosas consiste en cambiar el ánimo de los hombres. Pero de él parten también influencias de tipo más oscuro y más peligroso, y es aquí donde reside la causa fundamental de la ruina de su religiosidad viva. Entre Empédocles y las fuerzas de la naturaleza existe una alianza especial. Se vale de su identificación íntima con la naturaleza para dominarla. Emplea lo que le han conferido los dioses para equipararse a ellos mediante prodigios. El poeta derrama una luz equívoca y misteriosa sobre las noticias de prodigios que nos comunica Diógenes Laercio. De aquellos que los dioses aman irradian influencias inaprehensibles. Panthea ve algo de encantamiento en el hecho de que el conocedor de los secretos de la naturaleza le haya devuelto la salud con su brebaje salutífero. "Se dice que las plantas le sentían pasar y que las aguas de la tierra brotaban donde su bastón tocaba el suelo, y cuando miraba al cielo en medio de la tormenta, las nubes se hendían y a través de ellas resplandecía el claro cielo." Y Empédocles no contradice a Pausanias cuando éste le dice: "¿Y no conoces las fuerzas de la naturaleza — Tú que con la confianza que no posee ningún mortal, —Las diriges como quieres, en callado dominio sobre ellas?" Pero quien se arroga este imperio sobre la naturaleza, tiene por fuerza que quitarle lo que tiene de divino y mecanizarla. Aquí se revela ante el profundo sentido religioso de Hölderlin la significación de un antagonismo que es esencial para distinguir las formas de la religiosidad. La religiosidad de la veneración ante la naturaleza divina que veía viva en Grecia y de que él mismo se sentía impregnado forma un contraste tajante con la fe religiosa judeocristiana, basada en la relación de poder de Dios sobre la naturaleza y sobre los hombres y que tiene como consecuencia un sentimiento de imperio del hombre frente a la naturaleza. Hölderlin odiaba lo que el cristianismo tenía de desdivinización de la naturaleza en la Ilustración cristiana y en Fichte, cuya filosofía sobrepasa en este punto a la de la Ilustración. A Fichte aluden, indudablemente, los siguientes versos:

> En esclava se ha convertido para mí

La naturaleza necesitada de señor,
Y si aún tiene honor, es gracias a mí.
¿Qué sería el cielo y qué sería el mar
Y qué serían las islas y los astros y todo lo que se halla
Ante los ojos de los hombres, y qué sería también
Esta música muerta de la lira, si yo no le diese el sonido
Y el lenguaje y el alma? ¿Qué son
Los dioses y su espíritu, si yo
No los proclamo? Pues bien, decidme ¿quién soy yo?

Es evidente que estas ideas y otras semejantes fueron estimuladas por los diálogos de su autor con Hegel. Pero son, en último resultado, pensamientos nacidos de la más genuina conciencia religiosa del poeta. Hegel había esbozado ya en Suiza un ensayo que trata el problema formulado por Lessing: ¿cómo nace de la religión de Cristo la religión positiva que tiene en Cristo su objeto? Del estudio de estos problemas fue formándose gradualmente en el gran filósofo su concepción histórica del mundo. Hegel investiga el problema de saber dónde residía en la religión de Jesús el germen de su transformación. E intenta penetrar en la contextura interior de los discípulos, por virtud de la cual no podían mantenerse aferrados a la interioridad viva de la religión de Cristo. Investiga cómo las debilidades humanas que el poder unitario del amor no puede contener enajenan la divinidad y desplazan lo que les es inasequible en un estado ultramundano, cómo de la contextura de la naturaleza humana media surge la fe exterior en la revelación y en el milagro. En la relación entre una religiosidad originaria y el mundo al que debe comunicarse y sobre el que quiere actuar se basa, según él, la necesidad de la fe positiva.[8]

Así es cómo Empédocles se convierte en superhombre. Se ha dado título de dios ante el pueblo, aturdido por su afán de adoración religiosa. El sentimiento de su fuerza superior se torna funesto. Es su culpa. Y conoce esta culpa mejor que el sacerdote. Éste no ve en todas partes más que relaciones de mando y de servicio, y odia y censura a Empédocles por haber delatado al pueblo el secreto del mando, que reside en el poder sobre la naturaleza; pero Empédocles se da cuenta de que su culpa consiste precisamente en arrogarse este poder de imperio. Esto le ha enajenado las fuerzas divinas:

¡Solitario, solitario, solitario!
Y jamás os encuentro, ¡Oh, mis dioses!,
Y jamás retorno ya
A tu vida, ¡oh naturaleza!
Proscripto por ti, ¡oh dolor!, por no haber
Sabido respetarte, por haberme
Elevado sobre ti.

Y sabe también cómo se ha producido esto. “Sobre los hijos del cielo cae, —Cuando se sienten dichosos en exceso, —Una maldición especial.” No se levanta contra él ningún vengador de los dioses, pero su separación de la naturaleza y de

sus fuerzas divinas y el sufrimiento que ello supone para él le revela la hondura de su culpa.

Todo este proceso de Empédocles es anterior a la tragedia. El héroe aparece en una de las primeras escenas, con el alma atenazada de dolor, como un hombre completamente transformado. Así aparece también Edipo al comienzo de la tragedia en Colonos y el furioso Ayax. La forma artística de la tragedia de Hölderlin guarda una estrecha afinidad con la del Edipo de Sófocles; pero también aquí volvemos a encontrarnos con una peculiaridad de la forma de Hölderlin, que se nos revelaba de otro modo en su novela. El segundo *Edipo* se halla precedido por la exposición dramática de la culpa del héroe. En cambio, en el *Empédocles* todo el desarrollo del héroe se contiene en la tragedia misma: su piadosa juventud, su acción turbulenta, su culpa están siempre presentes: aparecen ante el espectador en los discurso de los otros personajes: son parte integrante del sentimiento que informa toda la tragedia. Esta concentración de los tiempos en un temple de ánimo es siempre el sentimiento de vida de Hölderlin, hasta en sus poemas cortos.

La acción se desarrolla, siguiendo el modelo del segundo *Edipo*, en un proceso constante y rápido hasta llegar a la muerte voluntaria del héroe. Pero al nuevo contenido de la tragedia corresponde también una estructura especial de la acción. Partiremos de las ideas desarrolladas por el propio Hölderlin en las notas a sus traducciones de Sófocles; estas notas proceden ya de la época de su trastorno mental, pero encierran, a pesar de ello, ideas que, sin duda, había sostenido durante mucho tiempo y que se remontan a su época de lucidez mental. Se anudan a aquel concepto fundamental del ritmo de la vida que cobra expresión en la poesía. Por eso el desarrollo de la tragedia es para él un ritmo, y lo que en la métrica llamamos cesura es, en la forma de la tragedia, el pasaje en que, al llegar al momento culminante de la acción que forma la peripecia, lo que había desfilado ante el espectador se condensa en la conciencia de éste; así, este punto culminante se convierte en punto de reposo y separa la segunda parte de la tragedia de la primera. De las dos formas que Hölderlin distingue en el ritmo de la tragedia, una de ellas se caracteriza porque cada una de las partes que siguen se refiere al comienzo, por donde lo expuesto al empezar va ahondándose constantemente. Tal es la forma de su *Empédocles*. Este se divide en dos partes: una, en que el sufrimiento de la culpa va grabándose cada vez más profundamente en el alma del héroe, y otra, en que la decisión de abrazar la muerte exalta su ser hasta una augusta transfiguración.

La estructura de la primera parte asume una forma distinta de la cohesión de la tragedia antigua mediante la idea Hölderliniana del destino, con la que ya nos encontrábamos en el *Hiperión* y que ahora distingue totalmente su tragedia de la antigua. A través de ella se articulan entre sí los fenómenos internos y externos que concurren en la primera parte. Del mismo modo que el destino que se desarrolla en el alma del héroe le empuja con una necesidad interior de la culpa

al infortunio y de éste a la expiación, todo lo que actúa desde el exterior tiene su sentido exclusivamente en el hecho de reforzar y acelerar este proceso. En la vida rige una ley según la cual cuando un hombre se siente interiormente desgarrado por sus propios actos, todo lo que le rodea se abalanza sobre él, se apodera de él y lo destruye. El destino trágico no consiste aquí en una relación externa entre una culpa y un castigo decretado por el orden divino, sino en una conexión causal que se debe a la interacción de las fuerzas humanas. Empédocles, al perder sus antiguos vínculos con los poderes de la naturaleza y de la vida, y con ellos la seguridad con que dominaba a los hombres y las cosas, provoca por sí mismo el momento que sus adversarios aguardaban. Con la figura del sacerdote Hermócrates, Hölderlin enfrenta a la naturaleza mayestática de Empédocles, en la que vibra la energía del ideal, un hombre que enfoca el mecanismo de la vida con un crudo sentido de la realidad y que puede medirse con Empédocles porque es capaz de comprenderle y sabe tomar y dirigir a la masa más sensatamente que él. Y, como buen sacerdote, se vale para llegar a su meta del brazo secular.

En una gran escena en que el sacerdote destruye en el pueblo el prestigio del poderoso, Hölderlin expresa con palabras algo que por aquellos años abrigaba calladamente en su interior: la aversión por el régimen eclesiástico de su tiempo, el odio y el desprecio por toda la bajeza de los hombres que él había experimentado, que le había empujado a la soledad, que le había perseguido con las más estúpidas murmuraciones y le había impedido gozar hasta de la existencia más humilde. Es el mismo estado de espíritu que se manifiesta en algunas poesías de este periodo y en las quejas de su novela contra la nación alemana.

El sufrimiento llega a su última sima cuando al proscrito, al dirigirse al Etna, se le niega un poco de reposo en una choza de campesinos. En este momento se opera el viraje. Empédocles decide morir y, a partir de ahora, la debilidad y el dolor ceden el puesto a una sublime calma. Comienza así la segunda parte de la tragedia. En ella se expone la transfiguración de Empédocles. Su figura crece ante nuestros ojos hasta alcanzar las proporciones de sublimidad de un santo que se sacrifica por su pueblo, abrazando la muerte voluntaria.

El factor personal, en este proceso, no puede ser más conmovedor. Empédocles lucha contra el recuerdo de su ignominia y lo vence. Pudorosa, suavemente, dice a su discípulo predilecto: “No hablemos más de lo pasado.” Es el propio Hölderlin quien nos habla, agobiado por el fardo de sus recuerdos. “¡Que se hunda en el silencio! Hay que enterrarlo hondo, muy hondo, como ningún mortal ha sido enterrado todavía.” La vieja idea de la expiación aparece aquí psicológicamente ahondada por la conciencia de que la dicha perdida sólo puede recobrarse a costa de la vida. “A los mortales nada se les da de balde.” No puede seguir viviendo en este mundo, donde todo le habla de lo acaecido.

A este sentido personal de la muerte voluntaria viene a unirse un sentido místico: después de reconciliarse con sus conciudadanos, que retornan a él

llenos de arrepentimiento, Empédocles les predica el evangelio de la naturaleza, las nuevas ordenanzas de un pueblo fuerte y libre, y llevado por el supremo entusiasmo de la acción y de la muerte, persiste en su decisión de separarse voluntariamente de la vida, pues "aquel por quien habla el espíritu debe desaparecer". El ara de su sacrificio será el Etna. Su muerte es el milagro que necesitan los ciegos para creer. Este milagro se opera en la profundidad del corazón, donde la vitalidad de la naturaleza es un sentimiento tan vivo, que ya no teme el retorno a su seno. "Quienes temen a la muerte no te aman, ¡oh, tú, santo Todo, íntimo y vivo! Y separados de ti, envejecen."

No pocas veces, la naturaleza divina
Se revela divinamente a través de los hombres,
Y el emprendedor linaje se reconoce así a sí mismo,
Pero cuando el mortal a quien llena el corazón
Con su dicha, la ha proclamado,
Lo mejor es romper el vaso en que se vertió
Para que no se emplee en otro uso
Y lo divino se convierta en faena de los hombres.

Y si mañana
No me encontraseis ya, decid: no quiso envejecer
Ni vivir contando los días, ni servir
A los desvelos: partió sin que nadie lo viese
Y ninguna mano humana le enterró,
Ningún ojo humano sabe de sus cenizas;
Pues así debe morir el hombre ante quien
En la hora gozosa de la muerte, en el día santo,
Se le mostró sin velos lo divino,
Aquel a quien amaban la luz y la tierra, a quien
El espíritu del mundo despertó el propio espíritu
En el que aquéllas viven y a las que, al morir, retorna.

Una gran fe político-religiosa preside las poesías de Hölderlin y los distintos periodos de su corta vida. Pero donde con mayor claridad y profundidad se acusa es en los fragmentos de esta tragedia. Hay algo que le distingue de Goethe e incluso de Schiller, y es el sentimiento vivo de un inminente nuevo orden de cosas. Hölderlin veía que este orden debía fundarse en una gran fe que uniese más estrechamente a la naturaleza, los hombres y la sociedad. Un hombre como él, que había surgido, lleno de preocupaciones y fatigas, de las condiciones de vida más humildes para retornar constantemente a ellas, luchando a brazo partido con la miseria, tenía por fuerza que sentir mejor que aquellos hombres grandes y felices la proximidad de la transformación de toda la sociedad del siglo XVIII. Las leyes y los usos del pasado habrán de ser olvidados, olvidándose incluso los nombres de los viejos dioses. "¡Olvidemos audazmente y, como recién nacidos, levantemos los ojos a la divina naturaleza!" Lo que él espera es la fuerza, la libertad, la belleza de la vida. "¡Avergonzaos de querer todavía un rey!" "La época de los reyes ha pasado."

Hölderlin, que veía ante la imaginación su drama, no estaba satisfecho con lo que había escrito. El esbozo de nuevas escenas de mayor dinamismo y libertad de ritmo indica el plan de una nueva elaboración. Él mismo había cambiado, las sombras iban condensándose sobre su espíritu, cada vez eran más profundos los pensamientos que quería encerrar en la muerte voluntaria de Empédocles. Sus ideas acerca del destino, el sacrificio y la muerte eran cada vez más afines a las de su gran amigo filosófico. Surgió así un nuevo plan de la tragedia. De él sólo han llegado a nosotros tres escenas coherentes, que parecen orientadas hacia un drama de tipo religioso. Las figuras se mueven y se expresan con augusta solemnidad, como envueltas en los ropajes de las estatuas griegas arcaicas. Ya no queda nada aquí del pecado cometido por Empédocles contra las fuerzas divinas. Ahora pesa también sobre él aquella culpa no culpable que, según Hegel, gravita sobre las augustas y trágicas figuras de la historia, sobre un Cristo, sobre un Sócrates. Es un exceso de amor lo que provoca la resistencia que el mundo le opone y le empuja a la muerte voluntaria: he aquí la coherencia de su destino. "¡Ante el juez de los muertos! ¡Bien merecido me lo tenía! —Me ha sido saludable; el veneno cura a los enfermos, —Y un pecado expía otro pecado, —Pues es mucho lo que he pecado desde mi juventud, —Y he servido como sólo sirven el agua y el fuego, ciegamente. —Por eso tampoco conmigo se enfrentaron humanamente, —Por eso mancharon mi rostro y me sujetaban como a ti, —¡Oh, sufrida naturaleza! —Ya me tienes ahora, ya me tienes, —Y vuelve a encenderse entre nosotros la aurora de nuestro viejo amor."

La acción de la fuerza divina era en el adolescente canto, "plegaria poética"; en esto, se apoderaron de las turbulencias de su ciudad natal. Vio en ellas "al dios que se separaba de su pueblo". Sus esfuerzos eran inútiles: no le quedaba más camino que la expiación por medio de la muerte. Este Empédocles se halla dominado por el rasgo trágico que Winckelmann y Goethe no supieron ver en el carácter griego: Hölderlin sí lo comprendió. En aquel mundo de constante surgir y perecer de estados-ciudades no se conocía la idea del progreso del género humano: todo era cambio. Empédocles, de conformidad con lo que sabemos de sus doctrinas, dice a su discípulo: "Ve, no temas nada; todo retorna, —Lo que haya de suceder se halla ya consumado." De aquí esta nostalgia por la eterna naturaleza. En ella se encierra el olvido de lo que los hombres le han hecho, unidad de lo que ahora se halla separado, una armonía que la poesía jamás puede lograr. También a ésta la deja atrás. "¡Oh, melodías que flotáis sobre mí! Era un gozo jugar con vosotras, sensitivas, y puerilmente buscaba imitaros. Sentía resonar dentro de mí un tono suave, insensible. Ahora os escucho más seriamente, ¡oh, voces de los dioses!"

Finalmente, la muerte expiatoria de Empédocles aparece iluminada por un audaz simbolismo. Sobre el Etna, cuando se dispone a morir, aparece ante él Manes, una representación del espíritu egipcio. También Platón ponía el saber sustraído al tiempo de este pueblo misterioso en parangón con el juvenil e

intrépido impulso de conocer y de actuar característico de los griegos. La sabiduría del egipcio es una sabiduría sombría, anémica, pasiva. Comprende al Cristo que ha de venir, al reconciliador, sustraído al tiempo, de todo lo humano, que para no vincular toda la adoración del mundo a su existencia, "rompe él mismo su dicha, que es demasiado dichosa para él". No comprende al griego, que se sacrifica a su estado-ciudad para entregarse gozosamente a la omniviviente naturaleza. Un apunte de un par de líneas señala el proyectado curso ulterior. El "Omnisciente" tiene que aprender de Empédocles cómo es precisamente la energía mortal con que este griego siente la ruina de su país, lo que garantiza que sabe también adelantarse a ver intuitivamente la nueva vida del mismo. El egipcio se convierte, pues, en el ejecutor testamentario de Empédocles, en el hombre que transmitirá a Agrigento lo último que aquél tiene que decir a su ciudad antes de morir.

Existe, sin duda alguna, cierta conexión entre este orden de ideas del poeta y las concepciones religiosas de Hegel. Ambos habían meditado mucho acerca de la religiosidad cristiana y el concepto del destino en la tragedia griega. Ambos se habían sobrepuesto tanto a aquélla como a éste. No veían la clave de la vida que buscaban en el encadenamiento de los conceptos de ley, justicia, castigo y sacrificio. Tampoco en las relaciones en que discurre la idea trágica del destino de su Sófocles. Encontraban más allá de todos los conceptos trascendentes y de toda interpretación moral limitada de la vida, el sentido de ésta, las relaciones de fuerzas imperantes en ella y en las que se basa la tragedia de los grandes hombres, y lo descubrían por medio de un análisis histórico comparado, que se entrega sin prejuicios a las grandes objetividades.[9] Por la misma época en que Hegel ahondaba en esto Hölderlin, separado ya de su amigo, escribía el *Empédocles* y sus nuevos *Himnos*, imbuídos del mismo espíritu de una comparación libre de las religiones. Y la afinidad entre las ideas de ambos cala muy hondo en su contenido. "Cuanto más vivas —dice Hegel— sean las relaciones de las que, por estar manchadas, tenga que retraerse un carácter noble, ya que no puede permanecer dentro de ellas sin llenarse él mismo de impureza, mayor es su desdicha. Y esta desdicha no es injusta, ni justa. Sólo se convierte en su destino al repudiar por su voluntad, libremente, aquellas relaciones." "Y el infortunio puede ser tan grande, que empuje su destino en la renuncia a la vida hasta el punto de tener que retraerse por completo al vacío. Pero, al enfrentarse así con el destino más completo, el hombre se sobrepone al mismo tiempo a todo destino. La vida le es infiel, pero él no es infiel a la vida." "La suprema libertad es el atributo negativo de la belleza del alma, es decir, la posibilidad de renunciar a todo." Estas relaciones entre Hegel y Hölderlin podrían esclarecerse más a fondo de lo que a mí me es dado hacerlo aquí, recurriendo al estudio "Razón para el *Empédocles*".[10]

Fue así como Hölderlin llegó por último a la idea de una tragedia en que el artista proclama la naturaleza de las cosas divinas. El arte había sido siempre

para él el órgano de la más alta comprensión del mundo. Ateniéndose a las reglas intangibles que se desprenden de los medios de expresión de la tragedia y que Lessing formuló en un primer proyecto, tanteó una de las más altas posibilidades de desarrollo futuro. Lo que él quería conseguir habría de realizarlo más tarde Ricardo Wagner, en su *Parsifal*, con los recursos sentimentales más abundantes de la música. En vano Hölderlin recurre a una melodía del lenguaje que añade incluso nuevos medios a Goethe, para resolver este problema en la tragedia. Tal vez algún día, cuando veamos representarse el *Wallenstein* y el *Fausto* en un teatro nacional, llegue a realizarse el más sublime anhelo artístico de Hölderlin, renovándose el drama religioso de los griegos. A él no le permitió ver esto realizado el signo desfavorable de la época en que vivió.

Concededme solamente un verano, ¡oh, poderosos!
Y un otoño para el maduro canto,
Para que mi corazón, saturado
De los dulces sones, muera tranquilo.
El alma que no gozó en vida su divino fruto
No descansa tampoco tranquila allá en el Orco;
Pero si una vez gozara yo la santidad
Que hay en mi corazón, la poesía,
Entonces, ¡bienvenida, oh paz del mundo de las sombras!
Me sentiré contento, aunque los sones de mi lira
No me acompañen bajo tierra; viví
Como viven los dioess, y eso me basta.

LAS POESÍAS

La fuerza poética de Hölderlin encuentra la expresión más acabada en sus poemas. Hölderlin ocupa uno de los primeros lugares en la lírica postgoethiana junto a Novalis, Uhland y Mörike: es aquí, en el campo de la lírica, donde su significación cobra todo su relieve; no en vano en la música y en la lírica, afín a aquélla, las creaciones de nuestra nación son superiores a las de cualquier otro pueblo.

Los poetas líricos tienen el don de escuchar, retener y elevar a conciencia el curso callado de los estados inferiores, que en otros aparecen aislados entre el estrépito de los fines exteriores y el tumulto de las cosas diarias. Al evocar dentro de nosotros una conexión de vida interior que ya se dio una vez en nosotros, pero sin sentirse con tanta fuerza, de un modo tan propio, sin fluir tan libremente ni asimilarse con la misma claridad de conciencia, el arte de estos poetas se convierte en órgano para comprendernos mejor en lo más personal y extender nuestro horizonte visual más allá de las propias vivencias afectivas. Los genios del ánimo nos revelan a cada uno de nosotros nuestro propio mundo interior y nos permiten mirar a un mundo extraño y, sin embargo, afín al nuestro. En la plenitud de estas individualidades poéticas captamos la riqueza de la interioridad

humana. Según esto, comprendemos a un poeta lírico y reconocemos su significación al captar lo nuevo que irradia de él en cuanto a rasgos de interioridad humana y de medios artísticos para expresarlos.[11]

De este modo, también aquí es la vivencia la clave para la comprensión de la poesía. Lo que llega a nosotros de la vida de Hölderlin y de las dos grandes obras en que la decanta se concreta ahora para la comprensión de su lírica, en la que se contienen sus realizaciones artísticas imperecederas. En esta vida encontramos las vivencias con las que se engarzan sus poemas, los periodos de su temple vital, que determinaron también los de su forma poética, y estas obras nos permiten comprender su modo de concebir la vida y el horizonte de los estados del espíritu contenidos en ella, a través de los símbolos empleados por el poeta. La exposición anterior se encaminaba toda ella a facilitar la comprensión del contenido de los poemas de Hölderlin; es ahora cuando podemos ver la conexión entre este contenido y la forma interna y externa de la lírica.

Partiremos de Goethe, pues sólo así podremos apreciar exactamente lo que se contiene de nuevo en los poetas posteriores a él.

Goethe posee frente al mundo una fuerza incomparable para sentirse y afirmarse en todos y cada uno de los aspectos de la vida. Vive en el momento con toda su energía y sus poemas tienen como punto de partida la vivencia; Goethe vive y plasma en poesía todo lo que un hecho puede afectar a un temperamento infinitamente impresionable, que experimenta de un modo fuerte y vivo todo su contenido de sentimientos: y lo vive y plasma de un modo puro, resuelto y con validez universal. Al agotar el contenido afectivo de cada situación en la riqueza inmensa de su lírica parece reflejarse toda la relación de un hombre típico ante el mundo. De sus poemas emana una fuerza que fluye sin cesar y el poeta se entrega desapasionadamente a todo sentimiento de valor del mundo, sin perderse en él. Hasta en sus poesías más dolorosas sentimos que acabará haciéndose dueño de todo dolor, que brillará un nuevo sol y que el poeta se enfrentará a los nuevos acontecimientos con la misma fuerza.

Hölderlin vivió siempre dentro de la conexión de toda su existencia. Sobre su sentimiento del instante se proyectaba siempre lo que había sufrido y lo que podría venir. Todo se iba acumulando dentro de él. Parece como si el momento, en el que Goethe vivía de un modo tan poderoso, no tuviese para él verdadera realidad. Ya de muchacho contemplaba melancólicamente los alegres juegos de sus camaradas, incapaz de entregarse por entero al momento. Y fuese su temperamento o el efecto de su destino, lo cierto es que nunca fue capaz de vivir plenamente en la realidad con un sentimiento simple y fuerte. La nostalgia del gran pasado de los griegos echaba a perder en él el sentimiento del presente. Sus ideales de patria, de heroísmo y de libertad no le procuraban más que dolores y vagas esperanzas, que se perdían cada vez más en una lejanía inasequible. Su mismo amor sólo fue presente venturoso gracias a su pura y espiritual capacidad de contentarse con la simple conciencia de ser amado. No encontraremos

ninguna otra vida de poeta tejida de hilos tan suaves como ésta, como si fuesen rayos de luna. Y como su vida era su poesía. En un temperamento así, que vive continuamente en la conexión íntegra de la interioridad, el pasado actúa como presente. La existencia del eremita Hiperión se halla poblada por los espíritus de lo que fue. Empédocles siente con tal fuerza la opresión del pasado, que sólo confía liberarse de él con la muerte. Este mismo sentimiento coherente y mezclado de la vida es el que vive en los poemas de Hölderlin. No encontraremos en ellos nada que sea juego, facilidad o halago.

La conexión de su existencia personal se convierte para el poeta filosófico en la conexión de la vida misma. Sus poemas acompañan a lo que ocurre en la escena de la vida como el coro de la tragedia sofocleana. En los poemas filosóficas de Schiller emana del mundo de las ideas un estado de espíritu independiente de la vivencia; Hölderlin se ajusta a este modelo en sus primeros grandes *Hinmos*, para pasar a abrazar en los posteriores una forma lírica más auténtica: del estado de ánimo que provoca en él un mundo ideal se produce un curso basado en la conexión del sentimiento: en los más bellos de estos poemas se alzan como la visión de un visionario las imágenes de la fantasía determinadas por el rumbo del sentimiento. Pero las creaciones más importantes de su lírica son, sin embargo, aquellas en las que se le revela en una vivencia un rasgo de la vida. El poeta trabaja incesantemente para dar una expresión cada vez más perfecta a estos rasgos, ya en las elaboraciones de la misma poesía o en varios poemas al mismo tiempo; también desde este punto de vista puede comparársele a Böcklin. El estado de ánimo del atardecer, que hace retraerse al espíritu dentro de sí mismo y trueca en paz el combate del día.

Placenteramente sentado en la sombra, ante su cabaña
Descansa el labrador; humea el hogar del hombre satisfecho.
La campana vesperal de la aldea tranquila
Suena brindando hospitalidad al caminante.
Es, sin duda, la hora en que los barcos retornan a su puerto
En las lejanas ciudades va calmándose el ruido
De los mercados afanosos; en el tranquilo emparrado
Brilla ante los amigos la comida gustosa.
¿A dónde iré yo? Los mortales viven
De su salario y de su trabajo; en la rotación de fatiga y descenso
Todo vive gozoso; ¿por qué no duerme en mí
Jamás el acicate de la inquietud?
En el cielo del véspero florece una primavera;
Innúmeras, florecen las rosas y el dorado mundo
Aparece tranquilo. ¡Oh, llevadme allí,
Nubes purpurinas! ¡Y ojalá que allí,
Entre la luz y el aire se me esfumen el amor y el dolor!
Pero el encanto, como ahuyentado por mi necio ruego,
Se desvanece; todo se torna negro, y solitario
Bajo el cielo, como siempre, vuelvo a verme yo.
¡Oh, ven pronto, dulce sueño! El corazón ansia
Demasiado; pero pronto te apagarás, ¡oh, juventud!,

La inquieta, la soñadora.
Tranquila y alegre será luego la vejez.

O Hölderlin recoge en su estado de ánimo una antítesis; la nostalgia del mundo griego del pasado, de la riqueza de colores de la naturaleza meridional y, frente a ella, la dicha serena del presente circunscrito, los valles tranquilos por los que, entre bosques y praderas, discurren el Nékar y el Rin. Y de nuevo la captación pura y de entrega a las fuerzas omnipresentes de la naturaleza, en cuyo poderoso juego de acciones y reacciones se encierra nuestra propia existencia. Mientras que la lírica de Goethe presenta siempre la naturaleza en sus relaciones con el poeta mismo, en Hölderlin aparece siempre como el todo omniviviente a cuyas potencias eternas de astros, fuerzas y dioses se halla sometido el hombre. Es aquí donde reside, comparado con las poesías de Goethe anteriores a su vejez, uno de los aspectos más vigorosos de la nueva poesía de Hölderlin.

Y todas estas referencias vitales aparecen trabadas entre sí por un temple propio. Su índole ideal, dotada de la máxima sensibilidad para captar todos los valores de la existencia, se encuentra ante aquel conflicto de los ideales con el mundo que Schiller ha expresado con tanta emoción, es llevada a una concepción metafísica propia que brota de la caducidad, de la naturaleza misma del tiempo, de la imposibilidad de imponer la belleza, el heroísmo y la fuerza a la resistencia de la masa inerte, de la soledad en que se halla una personalidad desarrollada. En esta actitud ante la vida, Hölderlin es un camarada del joven Hegel y de Schopenhauer y su línea expresa una nueva sensibilidad ante el mundo. Es esto precisamente lo que nos atrae en ella con una fuerza especial. Si seguimos la trayectoria de su vida en sus poemas, desde el periodo de los ideales, desde la transfiguración juvenil de la existencia hasta llegar a este estado del alma, provoca en nosotros una indecible compasión. ¡Cómo nos conmueve su serena actitud ante la vida, su tono suave y fatigado, más veraz que todas las invectivas de Schopenhauer contra la vida, la sincera sencillez de sus palabras! En este tono sereno, sencillo, suave, Hölderlin se parece a Sófocles y ha aprendido de él. Sus poemas nos llegan al alma.

Toda poesía —y toda obra de música instrumental— se basa en un proceso psíquico vivido que se refiere a la intimidad del individuo en el sentimiento. Lo mismo si esta sucesión de estados interiores es provocada por una vivencia determinada desde fuera, que si responde a estados de ánimo de origen interno, sin relación alguna con el mundo exterior, o si obedece a una masa de ideas, ya sea histórica o filosófica: esta sucesión de sentimientos constituye siempre el punto de partida de la poesía y del contenido que en ella cobra expresión.

El genio lírico reside, ante todo, en la cualidad por medio de la cual el poeta vive plenamente y en toda su pureza este proceso interior con arreglo a las leyes que lo rigen, se entrega por entero a él, sin dejarse influir para nada por lo que pueda afectarlo desde el exterior. Lo que hace es expresar la ley teleológica a que responde semejante proceso. Este auténtico genio lírico era el de Hölderlin. Su

interioridad inactiva, su alejamiento de la marcha del mundo, su profundidad de espíritu retraído dentro de sí: todo contribuía a hacer perceptibles para él los ritmos del suave fluir de nuestros sentimientos. Cómo un estado inicial de sentimientos se despliega en sus partes para acabar tornando a sí mismo, pero ya no en su primera vaguedad, sino con el recuerdo de su decurso concentrado en una armonía en que se articulan las distintas partes; cómo nuestro sentimiento se hinche, para luego declinar lentamente en un viraje del curso anímico; cómo se resuelve dentro de nosotros una lucha de sentimientos encontrados o cómo la suprema exaltación de un sentimiento demasiado doloroso va seguida de una sensación de apaciguamiento.

Este proceso, del que surge una poesía, no va acompañado paralelamente por el mismo proceso creador; sólo unos cuantos acordes sueltos pueden resonar, si acaso, en las distintas fases del desarrollo: el talento propio del poeta lírico consiste en retener aquel proceso, objetivarlo y crear expresiones para él. Hay poetas en los que, como ocurre en Goethe, el tránsito de la experiencia vivida a la exposición poética discurre, por lo general, con gran rapidez: Hölderlin era de los que creaban lentamente para lograr esta expresión. Así como el músico instrumental trabaja durante largos periodos para dar amplia expresión musical a las primeras vivencias, en lo que luego vienen a auxiliarle constantemente nuevos procesos sentimentales, Hölderlin parece haber trabajado largamente para destacar el ritmo del curso de sus sentimientos en sus rasgos simples y esenciales, para enlazar firmemente entre sí sus eslabones y darle expresión en el flujo interior del lenguaje.

Pues el rasgo dominante en la obra de creación lírica de Hölderlin es la elevación del proceso a conexión consciente en todos sus eslabones esenciales, aun en aquellos que cruzan por su alma de un modo insensible y fugaz. Constituye un encanto especial de la canción popular el hecho de que las relaciones oscuras, percibidas sólo a medias, que enlazan entre sí los procesos más fuertes de los sentimientos, las partes en que éstos siguen fluyendo como subterráneamente, no encuentren expresión alguna en palabras. Fue Goethe quien hizo el empleo más feliz de esto. Hölderlin estiliza el proceso interior en el que se basa el poema. Lo eleva a conexión consciente. Primero, en sus poemas rimados por estrofas, en los que éstas surten su efecto por separado, coloca la conexión en la unión sintáctica de todas las partes, que fluye como una unidad a través de los cortes de los versos. Luego, ya no considera esto bastante. Encuentra en el hexámetro y en la medida del verso elegiaco un medio para liberarse de la estrofa y, con su modo de tratar esta medida del poema, imita el flujo del proceso del sentimiento mismo. De la lírica en forma de estrofas de los griegos y los romanos toma luego metros que le permiten expresar en el suave juego regular de las exaltaciones y depresiones la conexión que traba a todas las partes de sus poemas. Y a partir de entonces se siente, por último, acuciado a dejar que el proceso discurra inconteniblemente en ritmos libres, sin ninguna

división por medio de estrofas. Hasta llegar a sus últimos himnos no se afloja la firmeza de la conexión.

Esta estabilización del proceso envuelve un peligro al que no siempre escapa Hölderlin. Si en la fantasía el proceso anímico de que brota una poesía puede desarrollarse y ampliarse por medio de procesos afines, la poesía sólo puede contener, en último término, lo que pueda darse en un proceso real. La estilización puede destacar lo imperceptible, lo que no puede hacer es rebasar el límite trazado. Toda intuición de la naturaleza contenida en un poema produce, especialmente, un efecto falso cuando su contenido rebasa lo que puede captarse en un proceso interior. En estos casos, la intuición poética de la naturaleza semeja a una pintura que muestre más de lo que puede alcanzar a verse en el momento más propicio situándose en el punto de vista más favorable. Goethe, que en un principio arrancaba siempre de vivencias concretas, ciñéndose a ellas, y no sólo en sus *lieder*, sino también en los ditirambos de su juventud, constituye el modelo más perfecto de este auténtico realismo de la lírica. En cambio, Hölderlin perdía en ditirambos como *El Archipiélago* la medida de lo que podía aparecer como articulado de sentimientos y visiones en los procesos interiores, aun en aquellos que brotaban del mundo de las ideas. En estos casos, ya no somos capaces de revivir el vasto todo. En sus hermosas elegías *Lamentación de Menón, La fiesta de otoño, El retorno*, escinde en distintos momentos, con un fino sentimiento y mediante signos exteriores, el extenso todo. La delicada estampa familiar titulada *Emilia antes del día de la boda* fue trazada por el poeta con mano más rápida y más fácil, razón por la cual se halla más cerca de la naturaleza que cualquier otro de sus grandes poemas. La manera poética de Mörike se enlaza aquí del modo más estrecho a Hölderlin.

Otro rasgo en la forma interior de las poesías de Hölderlin es lo musical. Al decir esto no me refiero solamente a su modo de tratar el lenguaje o el verso, sino a la forma especial del proceso interior y de su articulación. Esta forma volvemos a encontrarla en la lírica romántica, en Novalis *y* Tieck, coetáneos de Hölderlin, *y* más tarde en Eichendorff. Toda esta lírica es contemporánea del desarrollo de la música instrumental alemana. En ella la sucesión de los sentimientos aparece desglosada de la vivencia concreta y de la objetividad contenida en ella, y en estos líricos se manifiesta una tendencia semejante. Surgen ahora *lieder* en los que pasan a segundo plano más de lo que era norma de Goethe la referencia a una determinada vivencia intuible. El sentimiento se hunde en el estado de espíritu que brota del interior sin principio ni fin. O es, como ocurre en Hölderlin, algo concertado que apenas necesita un motivo.

La lírica de Hagedorn y Gleim es coetánea a la época de los juglares alemanes y guardaba una estrecha relación con los *lieder* cantados que por aquellos días amenizaban las fiestas de la burguesía. La lírica de aquel tiempo es afín a estos *lieder* y a la poesía juglaresca por la forma redondeada, el pie quebrado y la reproducción de estados de ánimo típicos. Y al igual que esta poesía aparece

dividida en las categorías de canciones de amor, canciones báquicas y cantos religiosos, los sentimientos que expresa se presentan también limpiamente clasificados en compartimentos, como en una administración espiritual bien ordenada, sin que ninguno de ellos estorbe al otro; las poesías se dividen en estrofas regulares, cada una de las cuales forma de por sí una unidad. Esta forma queda más allá de los confines de la lírica actual. Es Klopstock quien señala su fin. Este genio para lo musical en la lírica puso de manifiesto la trabazón de una vivencia bajo la forma de la poesía. Esto le condujo por vez primera a la métrica de los antiguos y a las formas libres de sus himnos religiosos. A los grandes temas elegidos por él correspondía su vigorosa expresión lírica. Pero ¡cuán grande era el contraste entre esto y la pobreza de su pensamiento, su solemnidad religiosa, su estrechez dogmática, su incapacidad para progresar, para desarrollarse! Hasta que no vinieron las grandes personalidades capaces de imprimir el más libre movimiento a su interior no alcanzó nuestra lírica su punto culminante. La lírica alemana logró entonces una belleza y una riqueza sin paralelo en la moderna literatura. Los frutos más altos de esta lírica, las poesías de Goethe, hasta el momento en que aparecieron el estilo consumado de Hölderlin y junto a él el de Tieck y Novalis, pertenecen a la época del rápido auge de nuestra música profana hasta llegar a la ópera de Mozart. Es la misma emancipación de la vida afectiva secular del hombre que se manifiesta simultáneamente y ambos modos de expresión aparecen unidos por innumerables nexos. Pero así como en la suprema creación de esta época, la ópera de Mozart, la expresión musical aparece unida en las distintas situaciones a la palabra, a la determinación firme de ambas, existe también una propia conexión interior de forma entre las claras, luminosas y concretas estructuras de forma en la música y en la lírica. Hasta que, más tarde, el desarrollo de la música instrumental en la última gran época de Haydn y en la evolución de Beethoven nos presenta una expresión sin palabras de la conexión de los sentimientos que fluye como una unidad a través de todas las partes que forman la obra de arte. Y Hölderlin, Tieck y Novalis inician aquella nueva lírica que expresa la superabundancia del sentimiento, el poder carente de objeto del estado de ánimo que brota del interior del espíritu mismo, la melodía infinita de un movimiento del alma que proviene como de vagas lejanías y se pierde en ellas.

Todos estos aspectos que hemos ido examinando determinan la forma externa de los poemas de Hölderlin.

Ya Dubos y Lessing habían advertido cómo las palabras y sus combinaciones brindan el medio para expresar cualquier objeto posible, pero cómo la poesía, para poder influir artísticamente sobre el ánimo y la imaginación, necesita un arte especial para elegir y combinar las palabras. Hamann y Herder siguieron desarrollando estos pensamientos. Por eso el primer problema que a un poeta se le plantea cuando trata de estructurar la forma, consiste en encontrar los medios para hacer eficaces las palabras. El arte lírico de Hölderlin impresiona, en primer

lugar, porque escatimando de un modo especial las palabras, sabe dar un valor propio y más fuerte a cada expresión. Generalmente, cuando leemos pasamos volando de una palabra a otra, considerando cada una de ellas simplemente como signo de un significado dentro del contexto, pero aquí la economía en la expresión nos hace detenernos en las palabras. El sentimiento parece asomar desnudo detrás de las palabras sencillas y escuetas: también en esto es la lírica de Mörike afín a la de Hölderlin y se halla influida por ella. Sólo mencionaré otro recurso de que Hölderlin se vale para lograr el mayor efecto posible. Los modos de actitud del alma, cuya cooperación compone la interioridad, encuentran su expresión en las formas sintácticas de la interrogación, la exclamación, la indicación de los actos de la voluntad con las que el que habla se determina a sí mismo o determina a otro. De este modo, la aplicación de estas formas sintácticas reproduce el movimiento interior con mayor fuerza y más directamente, en la poesía, que mediante el empleo directo de palabras como pena, alegría, nostalgia, anhelo, etc., Hölderlin emplea estas formas sintácticas, tanto en el *Empédocles* como en las poesías, en mayor proporción que ningún otro poeta. Y las reduce al valor que tienen en la interioridad del proceso lírico, despojándolas de todo lo retórico, presentando de un modo sencillo y escueto el proceso espiritual expresado bajo estas formas, de un modo tan simple, que su poesía tiene mucho de la sobriedad de la prosa. Y, siguiendo el precedente de los griegos, se vale de la libertad de colocación de las palabras dentro de la ordenación sintáctica que brinda nuestro idioma para expresar por medio de la sucesión de las palabras la trayectoria interior de la intuición en el proceso anímico.

El verso de Hölderlin no ha sido superado por ningún otro poeta en cuanto a plenitud y a fluidez de sonoridad; en cuanto a su movimiento natural y a su fuerte movimiento rítmico, y también en cuanto a su variedad, queda, indudablemente, muy por debajo del verso de Goethe, pues el arte métrico de Hölderlin presenta cierta uniformidad. Este poeta tiene un sentimiento finísimo para el idioma; sabe poner, con arreglo a su espíritu, el valor de las palabras, determinado por su intrínseca conexión, en armonía con las exaltaciones y las depresiones. En esto se distingue especialmente, y a favor suyo, de Klopstock. Sabe insertar casi siempre en las exaltaciones raíces verbales o sustantivas o sílabas cuya acentuación en estos pasajes está justificada por el sentido. En las depresiones predominan las preposiciones, los prefijos y los sufijos. Se produce así una coincidencia no forzada entre el lenguaje acentuado con arreglo al sentido y la forma del verso. En sus formas métricas rigen por doquier los principios de la cohesión, de la simetría y del efecto musical. Y son ellos también los que determinan el proceso de desarrollo de su arte métrica.

Hemos abandonado la historia de su lírica allí donde la forma de sus himnos fue transferida por él a la poesía personal. En los espléndidos cantos *El Dios de la juventud* y *A la naturaleza* se utilizan con consumada maestría los recursos sintácticos para expresar exteriormente la conexión en el proceso de los

sentimientos; pero el efecto que así se produce resulta acrecentado aún mediante una ordenación simétrica que Schiller no había llegado a emplear con tal perfección.

Los principios por los que se rige y, en relación con ello, su comercio con la poesía griega y romana conducen luego a Hölderlin al empleo de la métrica antigua. Sabe arrancar efectos completamente propios al hexámetro y a la métrica elegiaca. La distribución simétrica de los troqueos y los dáctilos imprime a sus hexámetros un movimiento en el que el sentimiento discurre como en oleadas. Atenuando frecuentemente la primera exaltación del pentámetro, produce una impresión del henchimiento que presta un encanto especial a su empleo de la métrica elegiaca, como pone de relieve con especial belleza en la *Lamentación de Menón*. Las asonancias contribuyen felizmente a la sonoridad y a reforzar y articular los acordes unísonos elevados. También las aliteraciones actúan como nexo de unión. La métrica de Hölderlin se halla, pues, informada por efectos muy fuertes orientados hacia la melodía, hacia la fluencia libre del verso y hacia las relaciones entre las diversas partes del poema. Y todo ello sirve para expresar también métricamente el curso del proceso anímico, su cohesión y su ordenación. El hexámetro y el metro elegiaco son susceptibles de expresar especialmente esta conexión, pero, además, Hölderlin supo adaptar al mismo efecto, valiéndose de los medios indicados, algunas formas de la poesía estrófica griega y romana. Se remontó para ello a Horacio, siendo dudoso que pusiese también a contribución los restos de la lírica griega. En el empleo de estas formas poéticas bajo las condiciones del idioma alemán y de la vida del espíritu moderno ningún otro poeta le igualó. Emplea perfectamente la estrofa alcéica, de que gustaba también servirse Horacio, pero con un fino sentido rítmico sustituyó la forma de los últimos tiempos de Grecia y la forma latina modificada por la forma griega primitiva. Además de la estrofa alcéica emplea con gran frecuencia la llamada tercera estrofa asclepiádica, que encuentra también en Horacio, y para hacer posible la aplicación del metro antiguo al idioma alemán sólo suele poner al comienzo de cada estrofa, en vez del espondeo, pies que apenas pueden medirse más que como troqueos. También emplea una vez, en la canción que titula *Cantando bajo los Alpes*, la estrofa sáfica. Aquí encontramos una curiosa modificación, basada en la transformación de Klopstock. Desplaza el dáctilo, que en los tres primeros versos de la estrofa tendría que aparecer regularmente en tercer lugar: en el primer verso lo coloca en primer lugar, en el segundo en segundo lugar y en el tercero en el cuarto.

El rasgo fundamental de su lírica, consistente en expresar la conexión, la fluencia, el ritmo interior del proceso anímico, le conduce una vez más a una nueva forma. Esta nueva forma se presenta allí donde busca una expresión métrica para los fuertes movimientos progresivos del alma provocados por los grandes estados de espíritu y los grandes temas. En estos casos se enlaza con los ditirambos de Goethe. Yambos y anapestos, troqueos y dáctilos, es decir,

cadencias ascendentes y descendentes, se mezclan en constante cambio y de un modo completamente libre, adaptándose a los movimientos del alma. No existe ya una formación regular de estrofas, sino simplemente una ordenación en periodos casi siempre desiguales. No pocas veces, se trasluce la métrica lírica de Horacio, a que estaba acostumbrado el poeta. Fue precisamente cuando pasó a emplear este ditirambo y sus formas libres cuando su espíritu empezó a sufrir los golpes del destino, terminando así prematuramente la evolución de su arte lírico.

EL FINAL

¿Dónde estás, luz?
El corazón vuelve a estar despierto, pero la poderosa noche
Me arrastra siempre descorazonadamente…
Aquí me estoy sentado, quieto,
Una hora tras otra, y figuras
De tierra fresca y de nubes de amor,
Porque hay veneno entre nosotros, fabrica mi pensamiento;
Y atisbo hacia lo lejos, para ver
Si un caballero amigo viene a salvarme.

Cuando Hölderlin se dispuso a desempeñar un nuevo cargo en tierras lejanas, ya su constitución espiritual estaba extraordinariamente quebrantada. Soportaba calladamente una carga tal de recuerdos —dolores de todas clases, privaciones, humillaciones rayanas en el envilecimiento—, que se sentía como separado de los hombres por su destino. Le rodeaba la soledad total de quienes ya no son capaces de expresarse. Con una dolorosa humildad ruega frecuentemente a los suyos y a sus amigos que perdonen su silencio. El pudor le había impedido siempre hacer ver completamente a su abnegada madre lo que la vida le obligaba a experimentar y cómo lo sentía. “Ahora tengo que entregarme a una vida dependiente”, le escribe poco antes de salir para el sur de Francia, añadiendo como vacío y triste consuelo para ella y para él: “y dedicarse a educar a niños es hoy un oficio muy afortunado, por lo inocente que es”. Y a su hermano: “Carlos querido, perdóname que todo haya terminado entre nosotros.”

Fue también hacia las navidades cuando abandonó su tierra natal para abrazar de nuevo la vida de preceptor en la casa del cónsul de Homburgo en Burdeos. “No temer nada y aceptar mucho”: así expresa su estado de espíritu en este viaje. Con este estado de ánimo cruzó “los temidos pasos archinevados de la Auvernia”. Por sus noticias podemos adivinar cuáles eran los sueños y los temores de aquel hombre, enfermo de los nervios. “Entre la tormenta y la maleza, en medio de la noche fría como el hielo, con la pistola cargada al lado, en el áspero lecho, he rezado la oración mejor de mi vida, una oración que jamás olvidaré.” A fines de enero de 1802 llegó el poeta a Burdeos. Una última y notable carta escrita desde allí indica cómo tenía que mantener su espíritu alejado de

toda excitación. Su abuela había muerto. “Espero —escribe a su madre— que no me tomará usted a mal que ante esta pérdida me sienta más inclinado a expresar la necesaria serenidad que no el dolor que el amor siente en nuestro corazón. No tengo más remedio que defender y sostener mi espíritu, sometido desde hace tanto tiempo a tan duras pruebas.” Con un estado de ánimo así hubo de sufrir el golpe de que tampoco aquí, como antes le había ocurrido en Suiza, lograse conservar su humilde puesto. Al parecer, se le plantearon exigencias que no era capaz de cumplir o que se sentía demasiado orgulloso para satisfacer. Es indudable que su amor propio sufrió aquí un golpe al que ya no se supo sobreponer. Aquel hombre de vida difícil, ya cansado de ella, tenía que sentirse necesariamente asaltado por el sentimiento de que era un hombre perdido. Ya en junio emprendió el viaje de regreso, probablemente a pie, como a la ida. Es posible que al atravesar el ardiente sur de Francia cogiese una insolación; “el poderoso elemento, el fuego del cielo y el silencio de los hombres, su vida en medio de la naturaleza y su limitación y satisfacción, me ha golpeado constantemente y, como suele decirse elogiosamente de los héroes, creo poder afirmar que he sido víctima de Apolo”. Así fue como se abatió sobre él la enfermedad mental con la que retornó a los suyos.

Más de cuarenta años habría de vivir Hölderlin, desde aquel día, con el intelecto envuelto entre las sombras de la noche. Cuando cedieron las primeras manifestaciones de la conmoción de su enfermedad, cabía confiar en que se produjese alguna mejoría. Todavía se hallaba en condiciones de trabajar mentalmente. Tradujo el *Edipo Tirano* y la *Antígona* de Sófocles. La traducción fue publicada en 1804. Su sentido rítmico no sufre merma alguna, su lenguaje resuena y el poeta le arranca tonos conmovedores de dolor, pero ha perdido ya el dominio del griego, confunde palabras conocidas con otras de parecida pronunciación, la paciencia le falla y se lanza a traducir arbitrariamente. En las notas a esta traducción tenemos ante nosotros la poética de sus mejores tiempos, pero como en un montón de escombros. Se siente uno tentado a buscar en ella, pero pronto se renuncia, fatigado y desengañado, a buscar un profundo sentido oculto en lo carente de todo sentido. La incapacidad de nuestro autor para mantener una cohesión lógica en sus pensamientos es ya evidente.

Y lo mismo ocurría en sus relaciones personales. A veces aparecía ante los amigos como en sus mejores tiempos. De pronto, volvía a truncarse de repente el hilo del pensamiento. Estos estados de agotamiento espiritual se alternaban con los estados de exaltación: un amor propio sobreexcitado y explosiones bruscas de una violencia ilimitada, pero susceptibles todavía de apaciguamiento. El más fiel de sus amigos, Sinclair, pudo proporcionarle una pequeña plaza de bibliotecario con el landgrave de Hessen, aunque el sueldo lo pagaba secretamente el generoso amigo. ¡Qué ironía, que pudiese expresarse por alguien la idea de que el desdichado se cubría con la máscara de la locura! Pero las esperanzas sólo duraron unos cuantos años. Ya en el verano de 1806 resultaba peligroso tanto

para él mismo como para los demás el dejarle moverse libremente por las calles de Homburgo. Ni entonces ni más tarde se manifestaron en él ideas fijas. Su calvario le desvió a la noche santa del espíritu, que no había de ser profanada por los informes de viajeros curiosos o de gentes bien intencionadas pero indiscretas, teniendo en cuenta, sobre todo, que ninguna persona experta en estas situaciones ha informado de ellas. Gusta de tocar y cantar al piano, abierto hasta el último momento a los sones y a los ritmos, como si no hubiese venido al mundo a otra cosa que a captarlos. Pasa los días en Tubinga. donde ha encontrado un tranquilo refugio, en la casa campestre del poeta Waiblinger, viendo extendida a sus pies la ciudad en la que en otro tiempo había entrado con tan levantadas esperanzas, el Néckar, donde sus sueños poéticos habían comenzado; los nobles rasgos de su cara están ya muertos, su alto cuerpo venerable ligeramente inclinado: sus pensamientos vagan y vagan.

Murió al atardecer del 7 de junio de 1843. Ya muy enfermo y lleno de sufrimientos, se pasaba largas horas, como siempre le había gustado, sentado junto a la ventana abierta, mirando a la hermosa noche bañada por la luna. Se retiró del mundo calladamente, sin hacer ruido, como su huésped más pobre y más cansado, y el mundo hizo poco caso de su desaparición.

Pero nuestro interés se proyecta sobre los formidables poemas escritos por él precisamente en los linderos entre su más alta libertad de movimientos líricos y la locura: él mismo dio a a estos poemas el nombre misterioso de *Cantos de la noche.* Cuando empieza a fallar la conexión adquirida de la vida psíquica, tal como se halla vinculada a las funciones del cerebro, adquiere la plasmación de las distintas imágenes una independencia y una energía especiales. Las ideas de posibles efectos se salen del marco de las condiciones firmemente trabadas de una forma artística unitaria. El sentimiento y la imaginación siguen su rumbo excéntrico sin sujeción a ninguna regla. ¿Cómo no pensar, a propósito de esto, en Roberto Schumann o en Nietzsche? “A mí me parece —escribe Hölderlin por aquel entonces a uno de sus amigos, y sus palabras nos recuerdan enteramente otras palabras parecidas y llenas de orgullo de Heinrich von Kleist— que los poetas, hasta nuestros días, no comentaremos, sino que el modo de cantar asumirá otro carácter y que no progresamos porque, desde los griegos, empezamos de nuevo a cantar de un modo patriótico y natural, realmente original.”

La fatalidad de esta última época de Hölderlin consiste, pues, en que, acuciado por toda su evolución poética a la total liberación del ritmo interior del sentimiento, emancipándolo de las formas métricas forzosas, no da este último paso sino al borde mismo de la locura. Estos poemas representan una especie de eslabón intermedio entre las rapsodias de Goethe, como el *Prometeo y* la *Canción de la tormenta del caminante* y los ditirambos de algunos poetas modernos. Y nuestro poeta, llevado por una incesante inquietud de progreso, se esfuerza en perfeccionar una vez más la gran forma del himno, tomada de

Schiller. Surge así, de nuevo, un ciclo que abarca los más grandes temas humanos. Pero ahora no se trata de grandes ideales generales que resplandezcan ante nosotros a la luz alegre del idealismo de la libertad. Retraído dentro de sí mismo, el poeta cavila acerca del destino. En su poesía *El Rin*, expone una vez más el destino del héroe. Los dioses necesitan de héroes. "Pues los bienaventurados no sienten nada por sí mismos, es necesario que otro sienta y participe en nombre de los dioses, y éstos lo necesitan." A medida que iban descendiendo sobre él las sombras, los héroes y los dioses empezaban a asumir dimensiones enormes y fantásticas formas. Lo divino sólo cobraba el sentimiento de sí mismo en los héroes y en los poetas, pero el poeta sabe cuál es el precio que pagan por ello los poetas. Piensa en los que han afrontado heroicamente la vida: Rousseau, Sócrates. Su mirada abarca a los hijos de la divinidad en todos los países y en todas las religiones. Cristo aparece como hermano de Dionisos y de Hércules. Hölderlin lo concibe, al igual que Miguel Ángel, como un héroe engendrado por la divinidad. Ahora abarca la naturaleza más poderosa en sus propiedades, pues su visión del sur le ha hecho conocer los antagonismos de sus formas. Su lenguaje llega, en su vigor metafórico, hasta lo raro y lo excéntrico. Hay en él una mezcla especial de rasgos enfermizos y de sentimiento del genio lírico por un nuevo estilo. Se han conservado unos cuantos versos que eran, indudablemente, el fragmento de un todo más extenso, un apunte rápido en el que abundan las incorrecciones, pero que pueden ilustrar la tendencia de Hölderlin hacia un nuevo lenguaje lírico.

Con flores amarillas
Y llena de rosas silvestres,
Pende la tierra sobre el lago.
Vosotros, graciosos cisnes.
Embriagados de besos,
Sumergís la cabeza
En las austeras aguas sagradas.

¡Ay de mí! ¿Dónde cogeré yo,
Cuando sea invierno, las flores?
¿Dónde el rayo del sol
Y las sombras de la tierra?
Los muros se levantan
Mudos y fríos, y al viento
Rechinan las banderas.

[1] También parece otra confesión de Dilthey. [E.]

[2] Liebe bring zu jungen Rosen — Morgentau von hoher Luft — Lehrt die warmen Lüfte Kosen — In der Maienblume Luftj; — Um die Orione leitet — Sie die treuen Erden her, — Folgsam ihrem Winke geitet — Jeder Strom ins weite Meer.

[3] ¿Y no resuena un eco de todo esto en la afirmación de Dilthey de que la biografía constituye el *Grundkörper* de la Historia? [E.]

[4] "Interpretación de la vida por la vida misma", *leitmotiv* diltheyano *(vid.* p. XXI de la *Introducción a las ciencias del espíritu).* [E.]

[5] Para todo esto hay que repasar el volumen *Hegel y el idealismo*, pp. 23, 151, 214, 277. [E.]

[6] *Vid. Hegel y el idealismo*, p. 46. [E.]

[7] *Vid. Hegel y el idealismo*, p. 46. [E.]

[8] *Vid. Hegel y el idealismo*, p. 187. [E.]

[9] Lo mismo trata de hacer Dilthey. Recuérdese cómo Hegel, hablando de la *tragedia* de Sócrates, la funda en que "ambas partes tenían razón". [E.]

[10] *Vid.* para todo esto Dilthey, *Hegel y el idealismo*, pp. 102-103. [E.]

[11] Carácter revelador de la expresión e importancia, por lo tanto, de la hermenéutica. [E.]

APÉNDICE

ADVERTENCIA DEL EDITOR

La obra Das Erlebnis und die Dichtung *la pubilcó Dilthey por primera vez en 1905, dedicándola a su viejo amigo y cuñado Hermann Usener, que falleció antes de que apareciera aquélla. En la tercera edición, del año 1910, le añadió las notas explicativas que adjuntamos, interesantes no sólo porque fijan las fechas y los arreglos de los trabajos correspondientes, sino porque contienen afirmaciones muy claras sobre la época en que ya pensaba Dilthey en la psicología descriptiva como ciencia fundamental de las del espíritu. Nosotros hemos utilizado la décima edición, que es de 1929.*

Hacemos preceder las notas de los dos prólogos que escribió Dilthey para Das Erlebnis und die Dichtung. *En el primero y en algunas palabras del ensayo sobre Goethe nos hemos apoyado para ampliar la unidad un poco convencional del libro con la inclusión de los ensayos sobre Schiller y Jean Paul contenidos en* Von Deutscher Dichtung und Musik.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Algunos amigos jóvenes, deseosos de ver publicada una recopilación de mis ensayos, se brindaron a colaborar en esta tarea. Doy las gracias más cordiales por la colaboración prestada a esta recopilación al profesor doctor Menzer, que cuidó del "Lessing", a la profesora doctora Tumarkin, en lo tocante al "Goethe", al doctor Frischeisen-Köhler, en lo referente al "Novalis", y al profesor doctor Misch, que atendió al conjunto de la obra.

He elegido para esta recopilación tres ensayos, entre los que existe una unidad interior y he añadido a ellos, para completarla, el estudio sobre Hölderlin. Por lo que se refiere a esta unidad, débilmente sugerida por el título, me remito a lo expuesto en el ensayo sobre Goethe y la imaginación poética.

En las notas se hace referencia a algunas modificaciones y adiciones introducidas en el primero y el segundo ensayo. En ellas se examinan también ciertas objeciones exteriorizadas ante mis puntos de vista.

Era mi propósito haber dedicado esta recopilación a mi hermano y a mi cuñado Hermann Usener como homenaje a nuestra comunidad espiritual desde aquellos hermosos años en que se crearon los dos primeros estudios publicados aquí. Hoy, ya sólo puedo colocarla sobre la tumba fresca del amigo de mi juventud, como un testimonio más de cariño inextinguible y de devota admiración. [Berlín, 23 de noviembre de 1905.]

PRÓLOGO A LA SEGUNDA Y TERCERA EDICIONES

El estudio sobre la obra de Lessing ha sido completado, en la segunda edición, por varias adiciones, la más importante y extensa de las cuales es la que se refiere a Natán el Sabio. *La tercera edición va precedida de una introducción sobre la trayectoria de la literatura europea contemporánea. En ella se deslinda con cierta precisión el lugar que ocupan dentro de esa trayectoria los cuatro poetas estudiados aquí. La introducción va seguida de algunas adiciones al estudio sobre Goethe, que tratan de la importancia de esta figura en la literatura universal.* [Septiembre de 1910.]

NOTAS A LOS ESTUDIOS

1) LESSING

El estudio sobre Lessing se publicó en 1867, en el segundo y tercer cuadernos del volumen XIX de los *Preussische Jahrbücher*. Por aquel entonces, existían como investigaciones a fondo la biografía de Lessing por Danzel y Guhrauer y los *Lessing-Studien de* C. Hebler. Mi ensayo tomó como punto de partida esta segunda obra. Era el primer intento que yo hacía de penetrar en la historia del desarrollo de una personalidad importante. Hoy, al reeditarse este trabajo después de más de cuatro decenios, se encuentra con una situación radicalmente distinta en el campo de las investigaciones sobre Lessing. Para atenerme por entero al deseo de una simple reimpresión, debía dejar intactas las relaciones de mi estudio con la situación de la época en que vio la luz. No podía pensar en suplantar las investigaciones sobre hechos y de carácter cronológico con que mi ensayo terció entonces en el estado de los estudios sobre Lessing con otros más a tono con la situación actual. Para ello habría tenido que escribir un nuevo ensayo. Y no necesitaba tampoco hacerlo, pues los problemas tratados por mí al redactar este estudio siguen siendo aún hoy los más importantes para comprender a Lessing. Tampoco creo tener nada que modificar en cuanto a los resultados de mi trabajo; únicamente me he valido de expresiones más cautas en alguno que otro punto. Otras pequeñas correcciones afectan simplemente a la forma del ensayo.

Para resolver por entero el problema, tal como por entonces me lo planteé, y adaptar este estudio a la unidad del conjunto, introduje en la primera edición dos adiciones bastante extensas. Se estudian con mayor detalle las relaciones de Lessing con los trabajos estéticos anteriores a él y con los de su época y se añade un capítulo sobre sus creaciones poéticas, principalmente sobre *Minna de Barnhelm* y *Emilia Galotti*, Más adelante indicaremos algunas adiciones de menor monta que presentan a Lessing dentro de un panorama histórico más amplio. En la segunda edición introduje, aparte de dos adiciones breves, un análisis detenido sobre el *Natán*. Al lado de la pintura, tan rica de colorido, que Erich Schmidt nos ha entregado con su excelente biografía de Lessing, mis apuntes ocupan un lugar modesto. Los vínculos generales de Lessing con la vida del espíritu alemán serán estudiados por mí en otro lugar, donde trataré también de algunos puntos de carácter más sistemático, como la ingeniosa hipótesis de Spitzer sobre las relaciones de Giordano Bruno con Lessing y las conexiones históricas de la teoría lessinguiana de la transmigración de las almas.

Mi exposición de la *teoría de la transmigración de las almas* dio ocasión a que Konstantin Rössler desarrollase por aquel entonces, en el cuaderno de septiembre del volumen XX de los *Preussische Jahrbücher,* una concepción

divergente de la mía, y hubo también otros autores que intentaron esclarecer las contradicciones que las manifestaciones de Lessing parecían entrañar. Nos encontramos con dos hipótesis de Lessing. Cada una de ellas pretende resolver ciertas dificultades con que Lessing tropezaba al formar su concepción del mundo. Un grupo de estas dificultades parece exigir un retorno del hombre a este mundo. Para poder asociar la perefección de Dios a la necesidad de los actos humanos, es necesario que el alma rezagada en una fase inferior de desarrollo religioso-moral pueda participar en las fases posteriores de esta evolución. A estos postulados responde el retorno del alma a este mundo y al curso posterior de nuestra historia humana. O, para decirlo en términos exotéricos: si la revelación ha de ser una educación de todo el género humano, la justicia divina exige que todos los individuos de nuestra especie que hayan quedado rezagados en una fase inferior de desarrollo participen también de los beneficios de las fases superiores. "La grande y lenta rueda que acerca al género humano a su perfección sólo se pone en movimiento por medio de ruedas más pequeñas y más veloces, cada una de las cuales contribuye con su parte precisamente a eso." Pero al lado de esta doctrina sobre el retorno a la tierra encontramos en Lessing la doctrina del retorno bajo condiciones que presuponen un cuerpo distinto de nuestros cuerpos actuales, doctrina que aparece expuesta en el ensayo *Sobre los cinco sentidos*. Y como no es posible que, al sostener esto, Lessing se refiera a un desarrollo congruente del cuerpo en este mundo, es evidente que esta teoría alude a las transmigraciones del alma a través de distintos cuerpos celestes.

Lessing sostuvo estas dos teorías en épocas distintas. En primer lugar, ignoramos en absoluto si se atuvo a las dos al mismo tiempo y llegó a pensar en un enlace entre ellas. Suponiendo que retuviese la segunda hipótesis y admitiese una transmigración del alma a través de distintos cuerpos celestes, podría resolverse de modo satisfactorio, partiendo de ella, y abandonando la primera hipótesis, aquel problema para cuya solución esta hipótesis había sido establecida. Pues la transmigración de las almas a través de distintos cuerpos celestes permite, no obstante, pensar en una participación en aquello que acaece sobre la tierra. A mí me repugna, sin embargo, discutir de tales posibilidades. En efecto, el atribuir a un espíritu crítico como éste fantasías acerca de una historia coherente de las almas es desconocer totalmente la posición de este espíritu crítico ante problemas metafísicos que abren una perspectiva de posibilidades incontrolables. Tales son las razones que me mueven a no ir más allá de lo que se dice en mi ensayo, a no seguir los juegos de pensamientos que intentan combinar las dos hipótesis apuntadas. Por eso no reproduzco tampoco aquí mi réplica a las objeciones de Rössler (publicada en el cuaderno cuarto del volumen XX de los *Preussische Jahrbücher).* Por lo que se refiere a la interpretación del propio Rössler y a su argumentación a base de los §§ 92 y 93 de la *Educación*, me remito a la refutación que de ella se hace en mi réplica, *lugar cit.,* p. 442.

Permítaseme traer aquí solamente una consideración histórica, dirigida

también contra el ensayo de Rössler. Cualesquiera que fuesen los motivos que animasen a Lessing al trazar su teoría del retorno frecuente de las almas a la tierra, es lo cierto que no influyeron para nada ni en sus amigos más entusiastas. No ocurrió así, en cambio, ni mucho menos, con su teoría sobre las transmigraciones de las almas a través de distintos cuerpos celestes. En los siglos XVII y XVIII, sobre el fondo de los descubrimientos astronómicos, de las necesidades morales y de las hipótesis fisiológicas, esta teoría fue convirtiéndose de un modo perfectamente natural en un poder considerable. Así lo revelan las concepciones, tan serias y tan influyentes, de Fontenelle y Leibniz y las altaneras ironías de Voltaire, sobre todo en una de sus ingeniosas creaciones, el Micromegas. En este punto, Lessing aparece en el centro de los movimientos de su siglo. Y es evidente que quien levante la mirada al cielo estrellado abrigando el sentimiento de un afán infinito, no puede sutraerse del todo a la tendencia a sueños de esta clase.

2) GOETHE Y LA FANTASÍA POÉTICA

Este ensayo vio la luz por vez primera en 1877, en la *Zeitschrift für Völkerpsychologie*. Tenía como punto de entronque, al publicarse, las Lecciones de Hermann Grimm sobre Goethe. La primera edición de esta obra suprimió en los números 1 y 2, así como en el primer ensayo, el entronque con aquella publicación ajena y condensó la exposición sin ninguna adición de fondo, manteniendo en pie mi versión de aquel entonces sobre la fundamentación de las ciencias del espíritu sobre una psicología descriptiva y la primera exposición de mi criterio acerca de las relaciones entre el recuerdo y el proceso de la fantasía (mis indicaciones más breves sobre esto datan de muy atrás). En el número 4 se destaca con mayor fuerza y se trata más extensamente el concepto de la elevación del suceso a rango significativo sobre la base de la experiencia, concepto que ya se contenía en el antiguo ensayo. Y aquí y en las demás partes del estudio se expone de un modo más cauto la diferencia en cuanto al modo poético de proceder que se advierte entre Shakespeare y Goethe, ilustrándose más de cerca por medio de algunas adiciones sobre los dos autores. A quienes se interesen por estas manifestaciones sistemáticas mías hechas con anterioridad, me permito remitirlos a la primera edición. En la segunda he refundido completamente el ensayo y su primera parte, que sirve de introducción, ha sufrido también en esta tercera edición adiciones y cortes importantes.

3) EL ESTUDIO SOBRE SCHILLER[1]

Sabemos que para septiembre de 1895 había escrito de este ensayo la introducción, hasta el epígrafe I de *Condiciones, genio y desarrollo*, y el

Wallenstein desde el epígrafe I. El resto hay que colocarlo entre 1904 y 1906. El 31 de mayo de 1894 el conde York escribía a Dilthey: "¡Escriba Ud. su Schiller! Esto es historia viva." En septiembre de 1895 escribe Dilthey desde el balneario Krenth: "He escrito aquí un gran Schiller para mis ensayos de literatura. Cada vez aparece más en primer plano, tratándose de Schiller, la relación entre el estudio de las situaciones de conciencia, la actitud vidente del poeta en ellas y la historia comparada de la literatura. Así crece la esperanza de que, mediante el estudio de Schiller, podamos impulsar la historia literaria en el sentido de la hondura de la conciencia humana." Y en octubre del mismo año escribe desde Brixen: "Y para formar con mis ensayos literarios un todo he escrito lo necesario sobre Schiller como fundador del drama histórico. Ya ve Ud. que el conjunto va formando un todo que llevará la historia comparada de la literatura de la mera historia de los temas a los puntos más hondos, las posiciones de conciencia, y a la forma poética condicionada por esas posiciones, hasta el diálogo, etc." En la misma carta habla de su psicología comparada, en la que incluye una parte de su Schiller.

4) JEAN PAUL

El ensayo sobre Jean Paul fue escrito, probablemente, en 1906. Como habrá advertido el lector, se trata del ensayo menos elaborado, que esperaba, sin duda, los consabidos retoques y ampliaciones del autor. Pero la muerte impidió el remate.

5) NOVALIS

Este ensayo fue publicado en 1865, en los *Preussische Jahrbücher*. Sólo habían salido a la luz entonces los dos volúmenes titulados *Novalis' Schriften*, editados por Tieck y Federico Schlegel, y la selección de Tieck y Bülow, que figura en un tercer volumen, aparecido en 1846. De entonces acá, se ha ampliado mucho nuestro conocimiento de los papeles póstumos de Hardenberg, y hoy poseemos, gracias a la hermosa edición de Minor (*Novalis Schriften*, 4 vols., Jena, Diederichs, 1907), un texto crítico seguro del legado literario del poeta. El problema que se plantea es el de saber hasta qué punto es asequible una puntualización cronológica de los fragmentos y de los apuntes para la continuación de los *Discípulos de Saís* y del *Heinrich von Ofterdingen*. En su edición de los *Novalis' Schriften* (Berlín, 1901), Heilborn había intentado una ordenación cronológica de los fragmentos. Más tarde, Eduard Havenstein (*Friedrich von Hardenbergs aasthetische Anschauungen*, Berlín, 1904) abrazó nuevos caminos para resolver el importante problema de la cronología de los fragmentos y, en su manejo de los manuscritos, combinó entre sí todos los

recursos de la determinación cronológica. Al proceder así, excluyó, sin embargo, de su investigación todo aquello "que trata de un modo exclusivamente profesional sobre matemáticas, física, química, etc.". Por su parte, Minor nos ha trazado la perspectiva de algunas ilustraciones críticas de su edición y existe la esperanza de que este magnífico conocedor de los manuscritos trate también los problemas cronológicos. Hay que aguardar a esto, si queremos tener una base firme para la solución de los problemas fundamentales. Las opiniones de Novalis cambian, en efecto, con gran frecuencia; sus manifestaciones dependen con harta frecuencia de sus lecturas; si queremos captar el desarrollo de sus ideas, su cohesión en cualquier momento dado, tenemos que investigar la relación que existe entre los distintos escritos de Federico Schlegel, Schelling y Baader y los manuscritos de Hardenberg, lo cual requiere complicadas indagaciones cronológicas. Para sacar todo el rendimiento a los apuntes del poeta sobre la continuación de los *Discípulos* y del *Ofterdingen*, es necesario también situarlos en el tiempo, premisa necesaria para poder confrontarlos con los fragmentos coetáneos a ellos. No ha llegado, pues, todavía la hora de utilizar y valorizar de un modo seguro el material de que se dispone. Por eso en esta edición el estudio sobre Novalis ve la luz sin enmiendas ni adiciones, fuera de unas cuantas pequeñas correcciones y tachaduras y de la condensación y aclaración de un pasaje. Sigo ateniéndome en él a mis resultados anteriores. Tampoco considero necesario introducir en él adiciones basadas en el nuevo material disponible. El propósito con que se concibió este ensayo no fue el de dar una exposición completa de noticias, sino el de trazar, frente a las opiniones imperantes por aquel entonces acerca de Novalis, una caracterización y un juicio del poeta, en lo tocante, sobre todo, al carácter consecuente y a la significación de sus concepciones poéticas.

Añadiré aquí algunas observaciones solamente a propósito de ciertas objeciones que han sido formuladas contra el ensayo sobre Novalis. Haym (nota crítica de la *Nachlese* de 1873, en *Preussische Jahrbücher*, 1873) reconoce que mi ensayo ofrece "por vez primera un análisis histórico-literario del espíritu de Novalis", pero en su importante y muy difundida obra sobre la escuela romántica (Berlín, 1870) se manifiesta una diferencia fundamental en cuanto a nuestras concepciones. Mientras que yo me propongo demostrar que es falso el criterio usual de quienes no ven en los escritos de los románticos más que confusión, vaguedades, oscuridad y contradicciones, y hacer ver que también en los fragmentos y en los papeles póstumos se advierte una conexión firme, Haym se muestra mucho más de acuerdo con aquella concepción tradicional. *1)* Por lo que se refiere a los *Discípulos de Saís* (Haym, *lugar cit.*, pp. 348 ss.), en las palabras de la primera edición (p. 268, líneas 6, 5 y 4 desde abajo) me manifestaba demasiado aventurado acerca de sus relaciones con el punto de vista de Fichte, y las retiro aquí. Lo que sí sigo sosteniendo es que en las palabras de Novalis citadas por mí se contiene una solución positiva del conflicto entre las opiniones

en torno a la naturaleza. Novalis enseña que el hombre "se halla con la naturaleza exactamente en las mismas diversas relaciones inconcebibles que con los hombres". Así surgen las distintas concepciones acerca de la naturaleza. Pero desde los métodos que indagan la estructura de los objetos naturales hasta los criterios que descubren en ella razón, fantasía o ánimo, la naturaleza sólo se comprende partiendo de una trabazón interna, reviviendo dentro de sí la vida que en ella obra, encontrándose el yo en ella. Remito al lector, sobre todo, al pasaje de Minor, IV, 24-26. Aquí se supera el conflicto entre los hombres en torno a la naturaleza. Nos hablan los objetos naturales mismos. Los rige, según Novalis, un sentimiento que les es inherente, que goza la armonía del todo que forma la naturaleza, y es así como la esencia de la naturaleza sólo se revela al sentimiento del hombre. "El pensar es sólo un sueño del sentir, un sentir muerto, una vida tenue y pálida." *2)* Otra diferencia es la que se refiere a los *Fragmentos*. Haym intenta compendiarlos en un todo. Yo no he querido abordar este problema. La clara trabazón de mis manifestaciones indica que sólo me proponía poner de manifiesto, frente a los puntos de vista influyentes por aquel entonces, las ideas científicas claras y fecundas contenidas en los *Fragmentos*. No comprendo cómo Haym puede objetarme que, para "calibrar el valor científico específico de los fragmentos", doy "a algunas manifestaciones completamente aisladas un alcance... que no tienen en el plan de pensamientos de su autor" (p. 535). Y, sin embargo, he de atenerme a mi anterior posición, seguro de que, al enjuiciar el valor científico de los *Fragmentos*, tal como lo he hecho, no me he equivocado. Mi juicio sobre los fragmentos referentes a la naturaleza aparece confirmado por el penetrante análisis que de ellos hace Olshausen *(Friedrich von Hardenbergs Beziehungen zur Naturfissenschaft seiner Zeit*, tesis doctoral, Leipzig, 1905, p. 75). La importancia de los papeles póstumos estribaba, para mí, en los fragmentos metafísicos y referentes a las ciencias del espíritu. Era mi propósito poner de relieve el valor que estos últimos tienen desde el punto de vista de las ciencias del espíritu de nuestros días. Preocupado como yo estaba, por aquel entonces, con la idea de una psicología que pudiese servir de base a las ciencias del espíritu, consideré importantes los pensamientos de Hardenberg acerca de ella. Y aun hoy sigo creyendo que el valor fundamental de sus *Fragmentos* para los momentos actuales reside en las ideas sobre la gran conexión que conduce a las ciencias del espíritu: valor que es independiente del punto de vista filosófico-trascendental que Novalis adopta en cuanto a la fundamentación de las ciencias del espíritu. Olshausen entiende que la expresión de "psicología real" debe interpretarse en el sentido de una "psicología universal" (la "ciencia del macrocosmo). Pero no creemos que sea fácil referir a la construcción del alma universal el pasaje en que Novalis dice que "Baader es un psicólogo real", que "habla el verdadero lenguaje psicológico". La única razón que Olshausen da en apoyo de esta interpretación artificiosa es falsa. Se remite al hecho de que en las obras de Baader de aquel tiempo no se

encuentra expresada más que esta psicología cósmica y no una psicología de la vida individual. Yo me remito en contra de este aserto al breve escrito de Baader titulado *Beiträge zur Elementarphysiologie*, 1797 (inserto luego en sus *Obras completas*, Sec. Ia, t. III, pp. 203-246, aunque aquí con algunas adiciones). Aparte de la p. 59, deben tenerse en cuenta, para estos efectos, todo el apéndice, pp. 73-88, y la parte adicional, pp. 89, 90. En una parte de los fragmentos de Novalis encontramos páginas que fueron escritas, visiblemente, bajo la influencia de Baader y de esta obra. Aun prescindiendo de esta relación, Simon *(Der magische Idealismus*, Heidelberg, 1906, p. 16) pone de relieve, con razón, que también el pasaje de Novalis sobre la psicología real habla en favor de mi punto de vista. No he de pronunciarme acerca del problema de si ya es posible hoy o sólo lo será en el futuro exponer una trabazón unitaria de las ideas de Novalis, a través de todas sus fases, como han intentado hacerlo Haym y, recientemente y con gran agudeza, Simon. La afirmación de que la diferencia específica dentro del punto de vista filosófico-trascendental que caracteriza a Novalis en todas sus fases deba buscarse en el concepto del idealismo mágico, me parece absolutamente insostenible. Es una fórmula que arranca de Baader; la referencia a la armonía entre "el primitivo sistema mágico" y "los resultados de la novísima filosofía" la encontramos en Baader, pp. 74 ss. (*Obras*, pp. 239 s.). Entre los pasajes de Novalis (Minor, II, 192; III, 16, 97, 107, 333, 384), la p. 97 revela, por lo menos, un cambio en cuanto al lenguaje: "idealismo mágico". *Cf.* también Walzel, *Euphorion*, t. XV, pp. 610 ss., 792 ss.

3) Haym considera el *Ofterdingen* como "una estampa borrosa y ensoñada" (página 387) que sólo encuentra un punto de apoyo natural en las experiencias personales de vida del poeta. Desecha, pues, la concepción expuesta por mí de la conexión metafísica de *Ofterdingen*. "Sería racionalizar las opiniones del poeta admitir que su relato descansa esencialmente sobre la idea de la metempsicosis. Su punto de vista tiene mucho menos de histórico y mucho más de místico" (p. 386). Además, la hipótesis de la transmigración de las almas no esclarece en nada la transfiguración absoluta de la realidad que, en último término, encontramos en estas páginas, la conversión de la novela en leyenda. "La verdad es que esta hipótesis, aunque indudablemente tiene cierta importancia tanto en la concepción del mundo de Hardenberg como en su novela, no tiene, sin embargo, una importancia fundamental." Se trata, en primer lugar, de un equívoco. Yo mismo he puesto de relieve que la expresión "transmigración de las almas" es "inexacta". Pero ni el propio Haym niega que "en el relato se entretejen" ideas de este tipo, pues aparecen expresadas en la *identidad de los personajes de la novela* (*Obras*, eds. por Tieck, 5a ed., t. I, pp. 119, III, 223, 242). No obstante, esta idea no debe interpretarse en el sentido de una teoría científica. Su centro de gravedad estriba en la hipótesis de que un orden impuesto en el pasado traza a las almas las condiciones para sus relaciones mutuas en el presente, cualquiera que sea el modo como se conciba aquel orden del más allá y

su trabazón con los acontecimientos del más acá. Indudablemente, lo que se ha conservado de la novela no nos da ninguna clave acerca de esta trabazón. De qué modo concebía el poeta, sobre la base de esta concepción acerca de las relaciones entre la vida del más allá y la del más acá, el retorno de las almas a la tierra y si sus ideas acerca de esto guardaban alguna relación con lo que Tieck nos dice acerca del reino de los desaparecidos, de la "colonia de los espíritus", es cosa que sólo puede conjeturarse. Pero no por ello podemos llegar a la conclusión de que Novalis no poseía ninguna idea acerca de esto. Lo mismo que hace respecto a los *Discípulos*, Haym incurre aquí en el error de inferir de la carencia de explicaciones concluyentes, comprensible por el carácter fragmentario de estos poemas, la indecisión o la confusión del autor. Además, ni aquí ni en ningún otro lugar de su obra se plantea el problema de saber qué parte ha de atribuirse al arte representativo propio de los románticos en el ocultamiento de la conexión. Un poeta que tenía en la cabeza todo el plan de su obra —como se desprende, evidentemente, de los informes de Tieck— no es posible que en un libro dedicado precisamente a estudiar la naturaleza metafísica de la vida, las relaciones entre el curso visible de la vida y su curso invisible, no abrigase una idea clara acerca de la trabazón existente entre ambos mundos. Esta concepción es absolutamente inadmisible desde el punto de vista de la obra de creación de un gran poeta. Pero el plan completo y la trabazón del *Ofterdingen* sólo podrán iluminarse en su plenitud cuando se lleven a cabo las indispensables investigaciones cronológicas.

6) HÖLDERLIN

Este ensayo hubo de ser reelaborado para incluirlo en la primera edición de la presente obra, recogiéndose en él algunos pasajes de un trabajo anterior, publicado en los *Westermanns Monatshefte* de mayo de 1867, escrito con el propósito de explicar a los lectores de aquellos días la importancia de Hölderlin. El estudio de la vida del poeta debe mucho, además de a Schwab, a Carl Linzmann *(Friedrich Hölderlins Leben in Brief en von und an Hölderlin*, Berlín, 1890), cuyo celo amoroso e incansable ha enriquecido considerablemente, y en parte rectificado, los datos reunidos por Schwab. En la edición de Hölderlin publicada hace unos diez años en la editorial Cotta, ofrece también Berthold Linzmann una colección de bocetos y fragmentos del autor. Tengo que dar personalmente las gracias, además, al Dr. Wilhelm Böhm, cuya valiosa introducción a la edición de las obras de Hölderlin preparada por él y Paul Ernst (ed. por Eugen Diederich, Jena, 1905) pude consultar gracias a la bondadosa comunicación de Erich Schmidt; esta edición llegó a mis manos en el momento mismo en que acababa de preparar mi ensayo para la primera edición de esta obra y poco antes de que viese la luz. También tuve a mi disposición los inapreciables borradores de las cartas de Hölderlin a Frau Gontard. Como no he tenido la posibilidad de consultar directamente los manuscritos de Hölderlin y

las fechas que se dan en la nueva edición se hallan aún pendientes de confirmación, me he limitado para mi exposición a la combinación del fragmento de *Empédocles en el Etna* con las breves líneas que se contienen en Linzmann (II, 218, *e*) y el ensayo *Grand zum Empedokles* (Schwab, II, 253), situando estos tres fragmentos después de los otros fragmentos del *Empédocles*. Por lo menos, este resultado se desprende con toda claridad, sin necesidad de consultar los manuscritos, del desarrollo de las ideas filosóficas de Hölderlin *y* de sus relaciones con las de Hegel. ¡Ojalá que esta hermosa edición sirva para estimular el interés de muchas gentes por la poesía de Hölderlin!

Los medios de que se dispone para el estudio de la evolución filosófica de Hölderlin se han multiplicado desde que vio la luz la primera edición de estos ensayos. El estudio de Franz Zinkernagel, *Entivicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion* (1907) comunica nuevos fragmentos del *Hiperión* procedentes de la época de Jena (pp. 211-225) importantes para seguir la evolución filosófica del poeta y aporta elementos excelentes para una historia de esta evolución del autor: sobre todo, expone con gran fuerza de convicción la influencia ejercida por Schelling sobre el desarrollo de las ideas filosóficas contenidas en la novela después del fragmento publicado en *Talía*. Por otra parte, mi *Historia juvenil de Hegel* (en *Abhandlungen der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1905) y la edición de los escritos de juventud de Hegel por Hermann Nohl (1907) han establecido una base más segura para el estudio de las relaciones entre Hegel y Hölderlin. Tengo el propósito de estudiar más a fondo en otro lugar la trayectoria filosófica de Hölderlin; aquí me he limitado a hacer una adición al texto de la primera edición (3a ed., pp. 409 s.). Zinkernagel ha localizado y caracterizado, además, de un modo convincente algunas fases de la gestación de la novela *Hiperión* (Años de Tubinga; ningún fragmento; fragmento publicado en *Talía:* Waltershausen; grupo de fragmentos de la época de Jena; una nueva reelaboración procedente de Fráncfort, en la que Zinkernagel ha puesto de relieve la influencia de William Lovell), resultados que han sido utilizados también por mí.

Una edición completa de todo lo que hasta el día ha sido publicado de Hölderlin es la de Marie Joachimi-Dege (1908). Las obras teóricas principalmente atraen constantemente y mueven a reflexión. Las fechas atribuidas a los fragmentos difieren muchas veces en Böhm y Zinkernagel. Sobre la cronología de los *Himnos de Hölderlin* se contienen aportaciones valiosas en el estudio de Emil Lehmann *Hölderlins Hynmen an die Idéale der Menschheit* (1909).

[1] Esta nota la hemos redactado con base en la advertencia correspondiente que aparece en *Von Deutscher Dichtung und Musik*, editada por Hermann Nohl y Geor Misch, 1933. [E.]

ÍNDICE DE NOMBRES

Addison, 23, 25
Agustín, san, 295
Alfieri, 59
Appiani, 57, 66
Archenholz, 283, 284
Ariosto, 18, 19, 156
Aristóteles, 41, 42, 43, 46, 49, 51, 53, 152, 209
Arnim, 328, 339
Arnim, Bettina von, 325
Arnold, 171

Baader, 312, 418, 419
Bacon, 20, 21, 152, 191
Bach, Juan Sebastián, 170, 188
Balzac, 26, 134
Basnage, 86
Batteaux, 45
Baudelaire, 341
Baumgarten, 81
Baur, 87
Bayle, 117, 272
Beaten, 278
Beaumarchais, 26, 58, 63
Beethoven, 105, 142, 405
Ben Jonson, 145, 149
Bocaccio, 98, 99
Böcklin, 400
Bode, 277
Bodmer, 31, 39
Böhm, Dr. Wilhelm, 421
Böhme, Jacobo, 312, 326, 331
Bolingbroke, 176
Bollstädt, Albert von, 187
Bonnet, 121-122
Bretschneider, 88
Brown, 311, 314
Bruno, Giordano, 172, 191, 193, 415

Buffon, 170
Bülow, 417
Bunsen, 82
Burke, 45, 47
Burleigh, 250
Burton, Eduardo, 374
Butler, 236, 241
Byron, lord, 152, 370, 372, 375

Calderón, 21, 97, 186
Camões, 18, 19
Cardano, 136
Celso, 74
Cervantes, 18-20, 26, 146, 156, 177, 287
Cloeter, 284
Coleridge, 152
Comte, 357
Condorcet, 357
Constant, 375
Conz, Felipe, 347
Copérnico, 188
Corneille, 23, 27, 39, 44, 46, 97, 178
Correggio, 332
Cotta, 360
Croce, 139*n*.
Czerny, 279

Charpentier, Julia de, 300, 337
Chodowiecki, 66, 107

Dante, 17, 18, 127, 133, 162, 186, 193, 212, 293
Danzel, 415
Descartes, 21, 22, 191
Dickens, 26, 134, 143, 144, 146, 147, 148, 152
Diderot, 46, 56, 59, 60, 215, 370
Diederich, Eugen, 421
Dilthey, 51*n*., 71*n*., 80*n*., 85*n*., 89*n*., 95*n*., 96*n*., 105*n*., 107*n*., 111*n*., 112*n*., 119*n*., 125*n*., 126*n*., 130*n*., 131*n*., 134*n*., 39*n*., 141*n*., 143 155*n*., 165*n*., 172*n*., 208*n*., 224*n*., 249*n*., 288*n*., 291 301*n*., 307*n*., 309*n*., 318*n*., 320*n*., 343*n*., 370*n*., 397*n*., 413, 417

Diógenes Laercio, 387, 390
Dippel, 117, 118
Dubos, 44, 45, 405
Durero, 181
Dush, 34

Eckermann, 148
Eckhart, 187, 304
Eichendorff, 404
Eichhorn, 88
Engel, 34
Erasmo, 281, 296, 297
Ernst, Paul, 421
Esquilo, 127, 146

Federico II, 57, 331, 335
Federico el Grande, 23, 36, 60, 61, 62, 97, 111, 125, 207, 264, 276
Ferguson, 192, 214
Feuerbach, 316
Fichte, 40, 71, 142, 179, 206, 273, 274, 288, 301, 302, 309, 310, 313, 314, 316, 318, 329, 349, 356, 357, 358, 359, 360, 366, 375, 379, 380, 391
Fielding, 152, 369
Fontenelle, 416
Franklin, 79
Fréron, 60
Frischeisen-Köhler, 413
Funk, 331

Galileo, 18, 21, 85, 188, 191, 319
Galvani, 299
Garve, 192
Gellert, 27, 37
Gemmingen, 221
Gerhardt, Paul, 182
Gerstenberg, 64, 66
Gervinus, 50, 80
Gibbon, 77
Gieseler, 88
Gleim, 345, 404
Goethe, 26, 28, 31, 37, 38, 49, 51, 54, 67, 69*n*., 72, 70, 79, 95, 98, 105, 106, 108,

110, 115, 120*n*., 72, 125, 126-185, 186, 187, 188, 189, 194, 195, 196, 197, 199, 201, 203, 210, 213, 217, 223, 228, 231, 232, 248, 249, 252, 253, 261, 262, 263, 267, 270, 277, 279, 285, 288, 290, 302, 303, 306, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 344, 351, 359, 360, 365, 369, 370, 379, 383, 384, 386, 387, 388, 395, 396, 397, 398, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 410, 413, 414, 416, 417
Goeze, 75, 78, 83, 84, 102
Gontard, Frau, 421
Gontard, Jacobo, 361, 364, 365
Gordon, 237, 244
Gottfried, de Estrasburgo, 155, 156
Gotthold Lange, Samuel, 35
Gottsched, 31, 33, 124
Greene, 145
Grillparzer, 224, 226
Gryphius, 64, 182
Guhrauer, 70, 415
Guichard, 64
Guillermo de Orange, 163, 165
Gustavo Adolfo, 231, 232, 239, 240

Hagedorn, 32, 404
Haller, 24, 31, 38, 312, 213, 256
Hamann, 126, 405
Händel, 188
Hardenberg, Federico de, *vid.* Novalis
Harras, 255
Harris, 47, 48
Havenstein, Eduard, 418
Haydn, 24, 405
Haym, 370, 418, 419, 420
Hebel, 261
Heblet, 415
Hegel, 71, 105, 110, 120, 124, 142, 174, 208, 210, 214, 224, 273, 289, 306*n*., 309, 313, 327, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 354, 356, 357, 365, 367, 377, 379, 380, 381, 382, 388, 390*n*., 391, 392*n*., 396, 397, 401, 421
Heidegger, 71*n*.
Heine, 307*n*.
Heinse, 362
Helmont, 171
Helvétius, 191, 279

Hemsterhuys, 118, 379
Heráclito, 378
Herbart, 72, 321, 327
Herder, 34, 94, 105, 125, 126, 159, 166, 167, 170, 172, 173, 179, 188, 189, 204, 263, 265, 273, 282, 283, 284, 349, 370, 379, 405
Hermann, 272, 278, 284
Hermócrates, 390, 393
Herold, Carolina, 285
Heumann, 77
Heyne, 347
Hippel, 263, 271, 277, 279, 289
Hobbes, 117
Hogarth, 45, 47
Hohenstaufen, 207
Hohenzollern, 207, 333, 334
Hölderlin, Federico, 143, 213, 261, 289, 290, 291, 295, 302, 338, 339, 340-411, 413, 420, 421
Home, 45, 47
Homero, 46, 50, 133, 155, 181, 287, 343
Horacio, 407
Houdetot, Madame d', 155
Howard, 274
Huber, 304
Humboldt, Alexander von, 142, 190, 192, 201, 206, 218, 289, 311, 348
Hume, 109, 191, 214, 271
Hutcheson, 45, 47

Immermann, 261

Jacobi, 30, 115, 116-119, 139, 263, 273, 282, 301, 346
Jean Paul, 143, 261-286, 296, 323, 369, 374, 413, 417
Joachimi-Dege, Marie, 421
Jung-Stilling, 167
Just, 296
Justino, 77

Kalb, Carlota de, 205, 354, 359
Kant, 23, 40, 47, 57, 105, 108, 111, 125, 141, 142, 170, 179, 190, 195, 198, 203, 207, 208, 209, 224, 249, 254, 271-274, 282, 286, 288, 299, 301, 302, 310, 313, 348, 349, 350, 355, 366, 379

Kästner, 33, 159
Keller, 221, 261, 376
Kepler, 18, 20, 21, 240, 319
Kleist, Enrique von, 24, 32, 61, 62, 67 224, 232, 328, 410
Klinger, 166, 220, 221, 265
Klingsohr, 333, 336
Klopstock, 20, 27, 31, 33, 38, 39, 62, 69, 124, 135, 170, 182, 213, 214, 342, 343, 344, 345, 349, 351, 404, 406, 407
Klose, 76, 117
Knapp, 344
Koch, 38
Köhler, Elene, 285
Körner, 189, 196, 205, 251, 285
Kottwitz, 224
Kramer, 27
Kühn, Sofía de, 292

La Fontaine, 41
Lamormain, 233
Lavater, 159, 167, 179, 322
Lehmann, Emil, 421
Leibniz, 28, 55, 70, 71, 72, 94, 107, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 124, 142, 193, 214, 318, 350, 370
Lengefeld, 196
Lenz, 59, 166, 189, 221
Lichtenberg, 262
Leopardi, 370, 372
Lessing, Gotthold Ephraim, 23, 24, 25, 26, 21-125, 126, 128, 166, 169, 170, 178, 179, 206, 213, 218, 261, 265, 266, 280, 334, 346, 349, 370, 383, 398, 405, 414, 415, 416
Leuschner, 76
Linzmann, C. y B., 421
Liscow, 281
Locke, 22, 45, 55
Lope de Vega, 18, 51*n*.
Lotze, 118, 121
Luis XIV, 65
Lutero, 20, 27, 56, 78, 84, 110, 136, 176, 187, 188, 319

Macaulay, 38

Magenau, 345
Maquiavelo, 163, 233
Marco Aurelio, 281
Marinelli, 66
Marivaux, 26
Marlowe, 20, 97
Marmontel, 60
Matthison, 345, 353
Meissen, príncipe de, 32
Melanchton, 94, 111, 187
Mendelssohn, Moisés, 28, 29, 30, 35, 39, 45, 47, 48, 74, 116, 119
Menzer, Dr., 413
Michaelis, 81
Miguel Ángel, 170, 411
Milton, 144
Miller, 277
Misch, Georg, 413, 421
Molière, 32, 46, 61, 148
Montaigne, 149, 206
Montesquieu, 23, 93, 94
Moor, Franz, 193
Mörike, 342, 354, 398, 403, 405
Moritz, 34, 279
Möser, 170, 189, 319
Mozart, 178, 404
Müller, John, 174, 313
Müller, M., 144
Mylius, 33

Napoleón, 164, 208, 255, 372
Natalio Alejandro, 86
Neuffer, 345
Newton, 50, 114, 176
Nicolai, 29, 35, 38, 39, 40, 74, 304
Niebuhr, 318, 319
Nietzsche, 341, 358, 370, 372, 377, 378, 382, 383, 410
Nohl, Herman, 417, 421
Nollet, 78
Nösselt, 344

Novalis (Federico de Hardenberg), 90, 143, 261, 287-341, 369, 398, 404, 405, 417-420

Oerthel, von, 271, 276, 279, 283
Olshausen, 419
Osián, 343, 345
Otto, Federica, 285

Papias, 88
Paracelso, 20, 171, 387
Pascal, 22, 91, 318
Pestalozzi, 261, 284
Petrarca, 18, 19
Platner, 265, 272, 280
Platón, 112*n*., 152, 188, 193, 209, 215, 347, 396
Plauto, 32
Plotho, baronesa von, 264
Plutarco, 148, 149, 227, 228

Raabe, 261
Rabelais, 26, 149
Rabener, 281, 283
Racine, 23, 39, 46, 106, 383
Rafael, 145, 178, 333
Ramler, 37
Ranke, 145, 218, 249, 254, 306
Reichardt, 304
Reimarus, 74, 75, 77, 78, 79, 83, 89, 95
Reinhold, 290, 349
Richardson, 41, 153
Richelieu, 22
Rössler, Konstantin, 415, 416
Rousseau, 93, 110, 112*n*., 125, 126, 153, 155, 156, 184, 187, 188, 192, 203, 206, 207, 214, 215, 220, 222, 223, 256, 278, 360, 370, 371, 411
Rükert, 213

Savigny, 318, 319
Scott, Walter, 144, 148, 162
Schelling, 71, 139*n*., 173, 208, 210, 273, 287, 289, 304, 306, 310, 314, 346, 347, 348, 349, 351, 354, 356, 357, 367, 377, 418, 421

Schiller, 28, 38, 47, 49, 51, 54, 58, 67, 70, 105, 125, 127, 129, 134, 136, 138, 141, 143, 149, 159, 160, 163, 168, 169, 179, 186-260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 278, 279, 285, 290, 291, 295, 301, 302, 309, 324, 325, 326, 329, 339, 340, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 358, 359, 360, 361, 368, 375, 379, 383, 388, 395, 400, 401, 406, 411, 413, 417
Schlegel, Augusto Guillermo, 201, 287, 289, 296, 302, 304, 338, 339, 349, 367
Schlegel, Federico, 30, 90, 190, 287, 289, 290, 292, 293, 298, 299, 302, 303, 304, 308, 309, 311, 316, 318, 321, 324, 328, 338, 417, 418
Schleiermacher, 71, 90, 91, 110, 120, 124 142, 289, 305, 306, 308, 309, 311, 313, 318, 322, 327, 334, 349, 356, 357, 377, 381
Schmidt, Erich, 415, 421
Schopenhauer, 121, 216, 311, 312, 313, 315, 370, 371, 372, 377, 401
Schubart, 189, 343, 345
Schumann, Roberto, 78, 410
Schütz, 304
Schwab, 345, 421
Seidlitz, 281
Semler, 81, 82, 85, 86
Shaftesbury, 23, 56, 172, 192, 193, 214, 223, 348, 350, 379
Shakespeare, 18, 20, 21, 39, 46, 54, 55, 58, 61, 97, 127, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 162, 167, 178, 184, 206, 218, 219, 227, 228, 230, 231, 235, 238, 239, 246, 248, 257, 258, 259, 287, 303, 329, 383, 417
Shelley, 152
Simon, 419
Sinclair, 367, 409
Smith, Adam, 191
Smollet, 152
Sócrates, 384, 396, 397*n*., 411
Sófocles, 46, 77, 148, 162, 170, 383, 384,
392 , 397, 401, 409
Sómmering, 362
Sonnenfels, 35
Spinoza, 70, 71, 99, 107, 114, 115, 117, 120, 124, 171, 172, 195, 313, 346, 351
Spitzer, 415
Staël, madame, 375
Stäudlin, 345, 353
Stauffer, los, 103
Steffens, 311, 338
Stein, von, 160
Sterne, Laurence, 279

Storr, 344
Strauss, 82, 91
Stuart Mill, John, 144
Sulzer, 38
Swift, 271, 272, 280, 370
Swinburne, 341

Taine, 130*n*.
Tauentzien, 60
Terencio, 32
Thackeray, 152
Thomson, 24
Thorwaldsen, 199
Tieck, Ludwig, 261, 287, 289, 290, 292, 296, 298, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 369, 372, 374, 404, 405, 417, 420
Tiedge, 213
Tieftrunk, 344
Töpen, 283, 284
Tumarkin, Dra., 413
Turgot, 191

Uhland, 342, 398
Usener, Hermann, 413

Vanini, 85
Veit, Dorothea, 323
Verlaine, 341
Virgilio, 20, 50
Vischer, 215
Vogel, 272, 280, 281, 282, 284
Völkel, 282, 284
Volta, 299
Voltaire, 23, 26, 34, 36, 39, 64, 81, 97, 98, 167, 176, 227, 271, 272, 280, 371, 388, 416
Voss, 282
Wackenroder, 289, 290

Wagner, 221, 226
Wagner, Ricardo, 252, 398

Waiblinger, 410
Walch, 84, 85, 87, 88
Walternshausen, 421
Walther, 188
Walzel, 420
Webb, 45
Weimar, príncipe de, 232
Weisse, 34, 37
Werner, 300, 330
Wiegleb, 294
Wieland, 39, 61, 124, 159, 168, 170, 179, 204, 343, 355, 377
Wildenbruch, 261
Winckelmann, 167, 170, 188, 347, 396
Wissowatius, 72
Wolf, von, 81
Wolff, Christian, 22, 114, 115
Wolfram de Eschenbach, 156, 157, 188
Wrangel, 246

Zinkernagel, Franz, 421
Zinzendorf, 167, 171
Zwinglio, 110

ÍNDICE GENERAL

Prólogo, por Eugenio Ímaz

TRAYECTORIA DE LA LITERATURA EUROPEA EN LA ÉPOCA MODERNA

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
I. Años de formación
II. Teoría estética y crítica creadora
III. El drama nuevo de lessing
IV. La lucha contra la teología
V. La concepción del mundo de Lessing

GOETHE Y LA FANTASÍA POÉTICA
La vida
La fantasía poética
La fantasía poética de Goethe
Vivencia y poesía
Shakespeare
Rousseau
Goethe

SCHILLER
Introducción
Condiciones. Genio y desarrollo
El drama histórico
    Las obras anteriores al “Wallenstein”
    El “Wallenstein”
    El drama de Schiller posterior al “Wallenstein”

JEAN PAUL
Introducción
I. Condiciones de vida
II. Estructura espiritual
III. Su concepción del mundo y expresión de ésta en el contenido de su poesía
IV. Estilo y forma interior de su poesía
V. La trayectoria de Jean Paul

NOVALIS

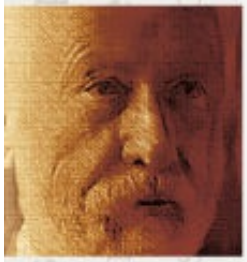
FEDERICO HÖLDERLIN
Tierra natal y primeros escarceos poéticos

Años de juventud. Los himnos a los ideales de la humanidad
La madurez de la vida
La novela “Hiperión”
La tragedia de “Empédocles”
Las poesías
El final

APÉNDICE
Advertencia del editor
Prólogo a la primera edición
Prólogo a la segunda y tercera ediciones
Notas a los estudios
1) Lessing
2) Goethe y la fantasía poética
3) El estudio sobre Schiller
4) Jean Paul
5) Novalis
6) Hölderlin

ÍNDICE DE NOMBRES

Dentro de la tradición alemana, la filosofía y la poesía han sido puestas en relación continuamente. Tal ejercicio, teórico y reflexivo, encontró su etapa más prominente en el movimiento romántico. Son pues los partidarios alemanes de esta corriente, los que durante el siglo XIX lograron aprehender con mayor genio los estrechos vínculos que ligan la reflexión sistemática con la intuición y la imaginación verbal. Para Wilhelm Dilthey, dicho entrelazo se origina en el modo y en el método con el que unos y otros —filósofos y poetas— intentan penetrar en la experiencia vital. Los ensayos reunidos en este volumen acercan al lector a la visión que Dilthey, fundador del historicismo, tenía de la literatura. Así, de Lessing a Goethe, pasando por Schiller, Jean-Paul, Novalis y Hölderlin, la obra ofrece una presentación histórico-evolutiva del pensamiento diltheyano en torno de la poesía, entendida aquí, junto con la filosofía y la religión, como una de las tres grandes expresiones de la vivencia humana.



WILHELM DILTHEY (1833-1911) fue un filósofo alemán que se formó en las universidades de Heidelberg y Berlín, e impartió cátedra en esta última. Es reconocido por la distinción que hizo entre las ciencias naturales y las ciencias sociales, y porque buscó expandir la *Crítica de la razón pura* de Kant hacia una crítica de la razón histórica. Sus reflexiones sobre hermenéutica e historia influyeron a importantes pensadores del siglo XX, como Ortega y Gasset, Heidegger y Ricoeur. El FCE ha reunido y publicado sus *Obras* en diez volúmenes.

www.fondodeculturaeconomica.com

Índice

Prólogo, por Eugenio Ímaz 7
TRAYECTORIA DE LA LITERATURA EUROPEA EN LA ÉPOCA MODERNA 16
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING 26
I. Años de formación 29
II. Teoría estética y crítica creadora 39
III. El drama nuevo de lessing 52
IV. La lucha contra la teología 66
V. La concepción del mundo de Lessing 87
GOETHE Y LA FANTASÍA POÉTICA 121
La vida 122
La fantasía poética 123
La fantasía poética de Goethe 129
Vivencia y poesía 133
Shakespeare 136
Rousseau 146
Goethe 149
SCHILLER 178
Introducción 178
Condiciones. Genio y desarrollo 188
El drama histórico 209
Las obras anteriores al “Wallenstein” 209
El “Wallenstein” 215
El drama de Schiller posterior al “Wallenstein” 237
JEAN PAUL 250
Introducción 250
I. Condiciones de vida 253
II. Estructura espiritual 255
III. Su concepción del mundo y expresión de ésta en el contenido de su poesía 258
IV. Estilo y forma interior de su poesía 265
V. La trayectoria de Jean Paul 267
NOVALIS 275

FEDERICO HÖLDERLIN 325
Tierra natal y primeros escarceos poéticos 326
Años de juventud. Los himnos a los ideales de la humanidad 329
La madurez de la vida 340
La novela “Hiperión” 351
La tragedia de “Empédocles” 365
Las poesías 379
El final 388
APÉNDICE 393
Advertencia del editor 393
Prólogo a la primera edición 393
Prólogo a la segunda y tercera ediciones 394
Notas a los estudios 395
1) Lessing 395
2) Goethe y la fantasía poética 397
3) El estudio sobre Schiller 397
4) Jean Paul 398
5) Novalis 398
6) Hölderlin 402
ÍNDICE DE NOMBRES 405