

200
200

J. P.

and
d

cri
hor
alto
le
n c
e s

608

NOTICIA BIOGRÁFICA

Hijo de un Pastor protestante, tuvo la desgracia de quedar huérfano, con numerosos hermanos, á la edad de diez y ocho años, escaso de bienes de fortuna, y comprometido por innumerables pleitos que con las apremiantes necesidades, pronto dejáronlos á todos envueltos en la miseria. Uno de los hermanos de Juan Pablo se hizo soldado voluntario, otro se suicidó, y nuestro filósofo poeta abrazó la profesion de escritor, entonces tan precaria como ahora. El hambre iracable cortó el alto vuelo de sus aspiraciones, obligándole á aceptar trabajos pudieran ofrecerle al momento, apremio de que se resienten las obras de la primera época de Juan Pablo Richter. En sus obras literarias se vé clara la influencia de Ossian, de Rosseau y de Hippel; en sus obras filosóficas, de carácter crítico y estético, el carácter del racionalismo, ya bastante desarrollado cuando Richter escribía. Unido á Goethe y Schiller en Weimar, centro entonces de la cul-

tura alemana, es de notar las pocas simpatías que en él despertaron ambos génius, efecto inverso del que en ellos produjo la contemplacion espiritual de carácter tan notable. Mayor afinidad de carácter le unió con Herder, sin que la identidad de sus opiniones filosóficas pudiera ser muy grande, gracias á la influencia en éste de Kant, su maestro, y en Richter de Holmann. Intima amistad unió á Herder con Juan P. Richter, segun escribia á Jacobi.

En 1800 se estableció en Berlin, en 1804 fué á Baireuth donde permaneció definitivamente, no sin hacer de cuando en cuando alguna escursion á través de Alemania, expediciones verdaderamente triunfales, de donde regresaba cargado de honores con que á porfía favorecíanle los príncipes. El gran duque de Francfort le señaló una pension de mil florines, la Universidad de Heidelberg le aclamó con todo entusiasmo en 1817, unidos alumnos y profesores, entre los que figuraban Voss, Hegel, Kreuzer, Paulo, Schwarz y Thibaut, doctor en filosofía.

Murió en 1817, y mirándole como un santo, se disputaban como reliquias los restos de su vestido y los mechones de su cabello. Alemania se honra con el recuerdo de tan preclaro ingenio,

PREFACIO

DE LA SEGUNDA EDICION

(de la introduccion á la estética.)

El que pretende y se atreve á faltar al respeto al público, entiende bajo esta palabra la generalidad de los que leen. Pero el que cuantas veces escribe no muestra en cuanto le sea posible, el respeto que le merece su público, público de que él mismo forma parte como lector y como escritor, ese peca contra el Divino Espíritu del arte y de la ciencia seducido ya por la pereza, ya por el amor propio, ya, finalmente, por un culpable y estéril deseo de vengarse de críticos victoriosos. Desafiar el propio público, es halagar otro que no lo merece, es dejar su medio natural por una posicion falsa. ¿Y no es la posteridad un público que todo autor debe respetar y que no puede despreciar aunque arda en justa cólera contra el público actual? Por eso en esta edicion he tenido en cuenta las observaciones de algu-

nos críticos, y llevado por ellas he omitido algunas cosas y he añadido otras.

Equivocadamente algunos críticos (como Bouterweck y Hœppen), han inculcado á esta *introduccion á la estética* de ser sólo una poética y de ninguna manera una estética. Porque me es fácil demostrar que no es ni siquiera una poética; si lo fuera, hubiese debido hablar largamente de baladas, idilios, poemas descriptivos y versificación. Este libro no es más que lo anunciado por la primer palabra de su título, una *introduccion un proscholium*. Seria de desear que cada uno de mis críticos se fijara leyéndolo algunas veces en lo que en la Edad Media se entendia por *introduccion*. Me hace falta por lo tanto desenvolver aquí de un modo más completo los datos que en el primer prefacio no hice más que apuntar. Segun Dufresne (III, 495) y Joss. Scalígero (*Lect. Auson.*, l. I, c. 15), que cito tomándole de Panciroli (*De artib. perd.*) el *proscholium* era una habitacion separada por una cortina, de la sala en que se daban las explicaciones (*schola*); en ella el *proscholus* inspeccionaba y preparaba la actitud y el porte de los discípulos, de modo que pudieran comparecer dignamente ante el profesor, oculto detrás de la cortina. ¿He querido ser otra cosa que un *proscholus*

de estética, preparando y ejercitando bien ó mal á los jóvenes artistas para presentarlos inmediatamente al profesor de buen gusto? Cuando estimulando á los novicios, habituándoles á un comportamiento recto y conveniente, y aplicándoles las otras leyes de la *calipedia* los habia preparado á tener cuando se corriera la cortina, los ojos abiertos y atentos los oidos, juzgaba mi deber de maestro de conducta, plenamente cumplido. En cuanto á esta cátedra que se encuentra descubierta, no quisiera ver en ella ni un solo profesor; pero, toda vez que tres partidos (*trium operationum mentis*) se encuentran en la estética, la crítica, la filosofía natural y el eclecticismo, quisiera ver en ella á todos los profesores juntos, esto es, á Art. Wagner, Adam, Müller, Krug, Politz, Eberhard y tantos otros.

Tan defectuoso como es el colectismo en filosofía, tan excelente es en las bellas artes. Comenzamos, en verdad, á separarnos algun tanto de esa universalidad que es su condicion; pero aún no están tan lejanos aquellos hermosos tiempos en que un Lessing, y luego un Herder, un Goethe, un Wieland tenian la vista fija en todo género de bellezas. Creo que un artista aprovecharia más en una coleccion de las críticas hechas por

Wieland para el *Mercurio alemán*, ó en una coleccion de los mejores artículos de otras Gacetas literarias y otras Revistas, que en la estética más reciente. Porque en toda buena crítica hay una buena estética latente ó manifiesta y hay además, como ventaja, la aplicacion á un ejemplo, lo que la hace mucho más libre, breve y clara.

Si esta introduccion á la Estética ha prestado algunos débiles servicios, habrá sido indudablemente á los artistas, porque en sus obras se han inspirado las reglas y las ha bebido en vasos puros no en vasos de Danaides; pero no ha podido prestar ninguno á los filósofos, á los que en general pocas cosas pueden decirse fuera de las que ya se han dicho por ellos mismos ó por otros. Como el *proscholus* es artista ha podido inspirarse en sí mismo. Puede objetarse, y no sin razon, que la práctica gana y reduce paulatinamente á su teoría; pero por otra parte no debe olvidarse que la teoría reobra sobre los hechos de tal modo que, por ejemplo, las fábulas de Lessing y su teoría de la fábula se han engendrado y formado recíprocamente. Algunas veces ocurre que el filósofo puro, el que sólo posee la doctrina sin la práctica, se encuentra en una situacion análoga á la del artista, porque su gusto se

ha formado antes que él haya producido su teoría; ha sido creyente antes de ser sábio, súbdito antes de ser legislador. Por eso en todo tiempo la fuerza ejecutiva ha sido la más apropiada para transformarse en legislativa. Deben sin embargo exceptuarse de esta regla, dos grandes estéticos no poetas, Aristóteles y Kant, los dos Menechmios de la profundidad, de la precisión, de la sinceridad, de la universalidad y de la erudición. Pero Klopstock, Herder, Goethe, Wieland, Schiller y Lessing, han sido poetas antes de formular sus teorías de buen gusto. Es, pues, seguro que si agrupásemos las nociones estéticas dadas por una parte por autores como los dos Schlegel, Bouterweck, Franz, Horn, Klingemann, etc., que sin embargo son entre sí muy distintas, y de otro lado las de Sulzer, Eberhard, Gruber, etc., sería fácil adivinar cuál de estos dos grupos es el que no contiene poetas.

A pesar de todo, el autor que sabe muy bien que se adquiere el derecho de copiar mucho en los otros, cuando se tiene algo original que decir, se reserva preparar para otra tercera edición todos los detalles que pueden entrar en una obra completa sobre estética. Tratará de reunir en ella no solamente sus propios pensamientos, sino también los

agenos, sobre el arte de la música y el de la pintura, sobre la construcción de los versos y sobre la de los edificios, sobre escultura, equitación y baile, todo por contentar á esos profesores de facultad que en lugar de libros al alcance de todo el mundo, piden compendios porque prefieren hablar sobre algo á decir algo.

Escrito en Baireuth, el día de San Pedro y San Pablo cuando, como todos saben, Hespero brillaba en todo su esplendor (29 Junio 1812.)

JUAN PABLO FR. RICHTER.

TEORÍA PRIMERA

EL ARTE Ó LA POESÍA EN GENERAL.

§ 1.—*Sus definiciones.*

Hablando con propiedad, no puede definirse lo que ya es por sí mismo una definicion; y por lo tanto, las definiciones falsas de la poesía, nos dirian de su objeto tanto como las verdaderas.

No podemos dar á conocer la naturaleza de la produccion poética, sino mediante otro producto de nuestras facultades. Esto mismo pasa con la vida entera; no se puede juntar la luz con colores, y sin embargo, los colores nacen de la luz. Comparaciones sencillas pueden decir mucho más que algunas explicaciones. Por ejemplo: «La poesía es el único mundo separado que existe dentro del mundo», ó bien: «La poesía es á la prosa, lo que el canto es á la palabra», y cuenta que, segun Haller, las notas más graves de la voz que canta, son mucho más agudas que las más agudas de la

voz que habla; y, así como por sí sólo, sin medida, sin relacion de sucesion melódica ó de combinacion armónica, el sonido cantado ya es música, así hay poesía sin metro, sin disposicion épica ó dramática y sin fuerza lírica. Al ménos estas imágenes que tienen algo de vida, la reflejarían mucho mejor que inertes abstracciones; sólo que la reflejarían de distinto modo para cada uno. Nada hay que más patente haga la individualidad de los hombres, que el efecto producido sobre ellos por la poesía; por esta razon habrá tantas definiciones de la poesía como lectores y oyentes.

Sólo en el espíritu general de un libro (y haga el cielo que éste le tenga) puede encontrarse la verdadera definicion. Si se quiere una, formulada en pocas palabras, daré la de Aristóteles, que hacia consistir la esencia de la poesía en una imitacion bella (é inmaterial) de la naturaleza, y que es la mejor en cuanto es negativa; porque excluye los dos extremos del nihilismo y del materialismo poéticos. Pero para trasformarla en positiva, será preciso determinar con precision lo que propiamente se entiende por una imitacion bella é inmaterial.

§ 2.—*Nihilistas poéticos.*

El espíritu de la época actual se goza egoistamente en anonadar el mundo y el universo, solamente que para hacerse dentro del vacío por él producido, un espacio libre para sus hazañas, arranca como si fuera cadena, el apósito de sus heridas; y este arbitrario desenfreno debe llevarle á hablar con desprecio de la imitación, del estudio de la naturaleza. Cuando la historia contemporánea se hace cada día más indiferente para el historiador, y no presenta ya ni religion ni patria, la arbitrariedad del egoismo debe acabar por hallar igualmente irritantes las leyes rigurosas y duras de la realidad; debe preferir perderse evaporada en el desierto de una imaginación confusa, en la que leyes particulares más determinadas y estrechas, las de la prosodia y la armonía, son las únicas que le resta seguir. Apenas Dios, como el sol, desaparece del horizonte, el mundo se sumerge en las tinieblas; el que desprecia el universo sólo á sí mismo se estima, y solitario en el seno de una oscura noche tiene miedo de sus propias creaciones. ¿No se habla hoy de la naturaleza como si esta crea-

cion de un creador, en la cual el pintor que la retrata no tiene más importancia que la de una partícula de color, apenas puede servir de marco ó de caballete á un cuadro descolorido, creacion de una criatura? Como si lo más extenso, lo infinito, no fuese precisamente lo real. ¿No ofrece la historia el más sublime espectáculo de tragedia y comedia? Ya que desprecien la realidad, consientan por una vez tan sólo los que lo hacen, en ofrecer á nuestro espíritu el cielo estrellado, la postura del sol, los golpes de agua, las cimas nevadas, los caracteres de Cristo, Epaminondas ó Caton, que aún cuando dejen esa mezquina combinacion de pequeñez que altera á nuestros ojos la realidad, como lo hace un gran poeta mediante el atrevimiento de sus imágenes, no por eso dejará de ser su obra el poema de los poemas, y así habrá respetado la obra de Dios. El universo es la palabra más atrevida y más elevada del idioma; es el más sublime de los pensamientos, porque la mayor parte de los hombres no ven en el universo sino el teatro de su vida mezquina, y en la historia de la eternidad la de la pequeña poblacion donde nacieron.

¿Quién ha perseguido y dado más luz á la realidad, haciéndola llegar hasta

sus más profundas sinuosidades, y en ellas hasta el más pequeño gusanillo que se arrastra, que los hermanos gemelos de la poesía Homero y Shakespeare? Así como las artes plásticas y del dibujo trabajan eternamente en la escuela de la naturaleza, así también los poetas más inspirados lo han sido en todos tiempos aquellos de sus hijos más amantes, los que con más afecto se han consagrado á transmitir á los demás, con nuevos y más palpables rasgos de semejanza, el fiel retrato de su madre.

Si quisiéramos imaginarnos el más grande é inspirado de todos los poetas, supondríamos la emigración de un alma de genio al través de todas las naciones, de todas las épocas y de todas las condiciones sociales, y la dejaríamos recorrer navegando en torno todas las costas del universo. ¡Qué grande y atrevido bosquejo trazaría de sus formas! Los poetas de la antigüedad eran ciudadanos y soldados antes de ser poetas; y en todo tiempo la mano de los grandes vates, especialmente de los épicos, ha manejado el timón entre las peripecias rudas de la vida, antes que el pincel con que describen sus viajes. Es muy digno de atención que casi siempre los poetas épicos se han mantenido sin tierra y sin puesto en las borras-

cas de la existencia, y que ha habido poco sol en la carrera de un Camoens, de un Tasso, de un Milton, de un Dante y de un Homero, mientras que gran número de poetas trágicos han ofrecido el ejemplo de una vida felicísima; sirvan de ejemplo Sófocles en la antigüedad, y en tiempos ménos remotos, Lope de Vega, Shakespeare, Voltaire, etc. Solamente Klopstok marca una excepcion, pero excepcion que antes confirma que contradice la regla. ¡Cuántas vicisitudes, angustias y tormentos han surcado la vida de Shakespeare, y mucho más de Cervantes, antes que en uno y otro fermentara y se desarrollase el gérmen de su flora poética! La primer escuela poética que visitó Goethe fué, segun su autobiografía, un conjunto de talleres de artesanos, estudios de pinturas, salas de coronacion, archivos imperiales y las ferias de Francfort. Novalis (pariente colateral y de afinidad electiva de los nihilistas poéticos, ó por lo ménos primo suyo por adopcion), cuando nos describe en su novela el minero bohemio, debe pintar este personaje con tan admirable fidelidad gracias al tiempo que dirigió la administracion de las salinas de Sajonia.

Teniendo igual talento un servil co-

pista de la naturaleza, ofrecerá, aún en sus más sencillos esbozos, cuadros más perfectos que los del artista, sin reglas que en el éter pinte el éter con el éter. Distínguese el genio, del hombre vulgar, como el hombre, del bruto medio sordo y casi ciego, en que ven la naturaleza más rica y de un modo más completo; cada genio crea una nueva naturaleza, revelándonos más profundamente la antigua. Todas las producciones de una época que causan la admiración de otra, se distinguen por una individualidad y un modo de concebir completamente originales. Todo conocimiento de astronomía, botánica y paisaje, en una palabra, todos los que tienen por objeto la realidad, aparecen con ventaja en el poeta que los posee, y los paisajes descritos por Goethe reflejan los que ha pintado. Así, para que el cristal puro y trasparente del poeta pueda ser el espejo del universo, debe colocarse sobre el sombrío fondo de la vida; que son los hijos del espíritu como aquellos hijos del cuerpo, á los que los romanos hacían tocar la tierra para enseñarles á hablar.

Bien se comprende que la imitación de la naturaleza es la misión más enojosa que pueda confiarse á la juventud. Antes de estudiarla bajo todas sus fases,

se encuentran dominados por alguna de sus partes; trabajan, es cierto, por la naturaleza, pero sólo por uno de sus fragmentos, no por su totalidad, no trabajan por el espíritu libre y con espíritu libre. Toman por novedad de los objetos, lo que hay de nuevo en las sensaciones que experimentan, y al retratar estas últimas se imaginan describir las primeras. Y entonces una de dos cosas: ó se lanzan á lo indeterminado y desconocido en países y épocas lejanas y sin carácter de individualidad, á Grecia y Oriente, por ejemplo, ó lo que es más frecuente, caen en el género lírico, donde no hay más naturaleza que imitar que la que uno mismo se crea. En este género una mancha de color se dibuja y reproduce por sí misma; los individuos y los pueblos tiñen antes de pintar, y siempre se escribió con figuras antes de escribirse con letras. Por esta causa, varios de esos jóvenes poetas próximos al nihilismo, Novalis por ejemplo, ó cualquiera otro de los que han escrito novelas sobre las artes, eligen por héroe un poeta, un pintor ú otro artista; pueden, efectivamente, en el ancho seno de este artista, en el espacio que abrazan todas sus producciones, colocar artísticamente su propio corazón, todos sus pensamientos y senti-

mientos, pero en cambio su obra es un poeta, pero no un poema. En concepto de Kant, la formación de los cuerpos celestes es mucho más fácil que la de una oruga. No es ménos exacta esta verdad en el terreno de la poesía; un habitante de una pequeña poblacion es más difícil de poetizar que el más nebuloso héroe del Oriente. Y así, segun Scaligero (*De Subtil. ad Card. Exerc.*, 359, Sect. 13), un angel toma cuerpo con más facilidad que un raton, porque su cuerpo es más sencillo.

Despues de esto, cuando la debilidad se alimenta en las caricias de la ilusion; cuando la hueca imaginacion de un jóven toma su lirismo natural por un romanticismo más elevado; cuando se habitúa á despreciar toda realidad que no sea la estrecha realidad que en sí mismo lleva, se deja, presa de una molicie y debilidad siempre crecientes, arrastrar sin rumbo por las olas de la arbitrariedad, y vá como la atmósfera á perderse allá en elevadas regiones en un vacío inerte y sin forma.

Por esta razon no hay nada tan nocivo para un poeta novel como la asídua lectura de un gran poeta. La mejor epopeya de éste se convierte en lirismo en aquél. Estoy firmemente convencido de que en esta edad un empleo en el

mundo es muchísimo más conveniente que un libro, por más que en idea más avanzada sea lo contrario lo útil. Nada es tan fácil de confundir con lo ideal como lo ideal, ó mejor, como lo general con lo general. El jóven poeta, en la eflorescencia de su talento, busca la naturaleza en el poema, en vez de buscar su poema en la naturaleza. Las consecuencias y los precedentes de este hecho se ven hoy en los mostradores de todas las librerías; hay sombras en lugar de cuerpos, é imágenes de imágenes, y más ofrecen la vaguedad de un eco que la determinacion de una respuesta. Las recortaduras de los cuadros de otros son requisitos esenciales para las obras nuevas y se miran las figuras poéticas de los demás como en la Edad Media los cuadros sagrados cuyos colores se raspaban para consumirlos en el vino de la cena.

§ 3.—*Materialismo poético.*

¿Pero es lo mismo trabajar guiado por la naturaleza que copiarla? ¿Es la reproducción una imitación? En el fondo, el principio de copiar fielmente la naturaleza, apenas tiene sentido, toda vez que es imposible que toda la individualidad se agote en la formación de una imagen

cualquiera, y que es preciso, por lo tanto, escoger entre los caractéres los que se deben tomar y los que se deben dejar. La cuestion de la imitacion se resuelve en esta otra: saber segun qué leyes y guiada por qué manos, se eleva la naturaleza hasta el campo de la poesía.

El más vulgar copista de la realidad tiene que reconocer y confesarse á sí mismo que la historia universal no es una epopeya (por más que lo sea en sentido distinto aunque más elevado), que en una novela no puede insertarse una verdadera carta de amor por buena que sea, y que hay alguna diferencia entre la pintura de un paisaje hecha por un poeta y la descripcion exacta de alturas y llanos hecha por un geógrafo. Todos somos capaces de sostener una conversacion con nuestros semejantes en un momento, y nada, sin embargo, más difícil para un autor que el dar vida á los diálogos que compone. ¿Por qué no todo campo puede ser el campo de Wallenstein, por Schiller, por más que este último, comparado con un campo real y verdadero, tenga la desventaja de no ser en toda su extension igualmente perceptible?

Hállase en casi todas las novelas de Hermes lo que pudiera llamarse cuer-

po poético, conocimiento del mundo, verdad, imaginacion, forma, tacto y estilo; pero como falta el espíritu poético, son las mejores novelas contra las novelas y contra el veneno que muchas veces encierran. Hay que tener mucho dinero disponible inmediatamente para poder soportar con alegre corazón el espectáculo de la indigencia, cuando se le vé impreso en las propias obras. Esto es lo no poético. A diferencia de la realidad, que distribuye su prosáica justicia ó sus flores en el infinito del espacio y del tiempo, la poesía debe hacer nuestra felicidad en un espacio ó en un tiempo determinados.

Unica diosa de paz que habita sobre la tierra, es el ángel que nos trasporta, aunque por breves horas, desde nuestra prision á los cielos; como la lanza de Aquiles, cura las heridas que causa. Por esta causa, la oda de Klopstock, intitulada *La Recompensa*, como hecha para vengarse de Carrier, no procura al alma una paz poética. El mónstruo se reproduce continuamente, y la venganza de canibal que allí se apercibe, hiere infructuosamente la vista del espectador. El castigo, imita de una manera práctica la crueldad prosáica del criminal. Y si esto no fuera así, ¿habria nada más peligroso que un

poeta, que envolviendo nuestra realidad en la suya, aprisiona, por decirlo así, nuestra propia prision? El predicador novelista que acabamos de mencionar, como trata de alcanzar su fin de educación moral con un espíritu enemigo de la poesía, no solamente no lo consigue, sino que llega á comprometerle y alterarle; esto es lo que por ejemplo le ocurre en su novela para las jóvenes nobles y en la aflictiva historia del repugnante esbirro de sí mismo, el señor Cachot. Sin embargo, la más torpe copia de la realidad proporciona algún placer; parte porque es instructiva, parte porque el hombre gusta de ver su condición consignada en un papel y trasportada de la confusa proximidad de la personalidad á la mayor distancia y más clara de la objetividad. Trácese fielmente, sin colorido ni otro auxilio que el de la tinta, el proceso verbal de la vida de un hombre, y hágasele leer inmediatamente: lo aprobará y se sentirá como acariciado por una tibia y dulce brisa. Por la misma causa gusta de ver en un poema aún la vida de otro. Un poeta, y esto no es ménos cierto, respecto del poeta cómico, no puede tomar de la naturaleza un carácter real sin trasportarle, como se trasportará el día del juicio á los mortales vivientes,

al infierno ó al paraiso. Si se supusiera un carácter de todo punto extraño al mundo, único y sin ninguna semejanza simbólica con el resto de los humanos, ningun poeta podria utilizarle ni describirle.

Los caractéres de Shakespeare son bien generales y simbólicos, pero sólo cuando se individualizan en las úlceras y tumores del humorismo.

Séame lícito enumerar algunos ejemplos no poéticos de obras de repeticion del gran reloj del universo. *El placer terrestre en Dios*, de Brockes, es respecto de la naturaleza exterior una tan fiel cámara oscura, que un poeta verdadero puede aprender en ella como en una narracion de viajes, ó como en la misma naturaleza, porque puede escojer entre todos los colores allí diseminados y mezclarlos para trazar su cuadro. La *Lucimiada*, de Lacombe, tres veces editada, que canta el arte de parir (¡qué tésis, ó por mejor decir, qué antítesis para la poesía!), y lo mismo casi todos los poemas didácticos que nos ofrecen pieza á pieza recortados todos sus materiales, mal encubiertos por algunos átomos del oro poético al azar arrojado sobre el conjunto, prueban cuán distante está el remedo prosáico, de la imitacion de la naturaleza.

En la literatura cómica se presenta la falta de ideal en una forma más repugnante. En la epopeya ó en la tragedia la pequeñez del poeta puede alguna vez esconderse bajo la elevacion del asunto, porque ya en la realidad excitan poéticamente al espectador todas las cosas grandes; por eso los poetas jóvenes quieren debutar por asuntos tales como Italia, Grecia, asesinatos, héroes, inmortalidad, calamidades terribles y otras análogas, como los actores por los papeles de tiranos. Pero en lo cómico la bajeza de la materia, cuando el poeta es un pigmeo, se descubre completamente.

Por sí sola esta condicion de elevacion poética y no la del conocimiento del mundo, hace tan rara y tan difícil la comedia para un joven. Aristófanés pudo muy bien escribir una á los quince años y medio y Shakespeare á los veinte.

En las comedias alemanas (véanse en la coleccion de ejemplos de Eschenburg las muestras repugnantes hasta de los mejores poetas, como Krüger, Gessert, etc.), se muestra en toda la fuerza de su vulgaridad el principio del puro remedo de la naturaleza. Llega á dudarse de si hay en la literatura alemana alguna comedia completa ó si no hay

más que actos. Los franceses son más ricos en este género; pero hay una ilusión que contribuye á producir el efecto, y es la fingida distincion poética que sin mérito alguno de su parte prestan al poeta los personajes vulgares y ridículos que pone en escena. Los ingleses son más ricos todavía, por más que entre ellos se produce la misma ilusión. Un libro por sí solo bastaría para convencernos de esta verdad: los *Diálogos cultos de Wallstaff*, de Swift, nos describen con una verdad que sólo se refleja con la superioridad del génio, en el talento de Swift para la parodia, los altos dignatarios de Inglaterra tan faltos del espíritu nacional como los que nos presentan nuestras comedias alemanas. Pero como estos personajes antipáticos no aparecen nunca en las comedias inglesas, de ahí que al otro lado del Estrecho sean los poetas cómicos, y no los personajes los que ofrecen un carácter y un génio superior al de los nuestros.

El campo de la realidad es una tabla dividida en porciones ó cuadros, sobre la que el actor puede jugar lo mismo el vulgar juego de damas que el régio del ajedrez, según que tenga en el un caso solamente las fichas y en el segundo las figuras y el arte que se requiere.

Se comprenderá, desde luego, cuán

lejos está la poesía de ser un libro de copia del libro de la naturaleza por el ejemplo de esos jóvenes que motejan y blasfeman el lenguaje de los sentimientos cuando éstos reinan y claman más imperiosamente en ellos. El violento curso de sus pasiones más detiene que impulsa la maquinaria de su molino poético, cuando según la falsa máxima de los copistas de la naturaleza, no debieran hacer más que escribir al dictado lo que oyen decir. Una mano agitada por las febriles pulsaciones de la pasión nunca será capaz de manejar y conducir con energía el pincel de la poesía lírica. Es verdad que algunas veces la pura indignación basta para hacer versos, pero estos versos no suelen ser los mejores; la misma sátira suele ser más mordáz en la dulzura que en la cólera, así como los secos vástagos de las uvas dulces aumentan la acidez del vinagre y el lúpulo amargo le cambia.

Ni la materia de la naturaleza, ni menos su forma, pueden servir al poeta en su estado de desnudez. La imitación de la primera supone un principio más elevado, porque la naturaleza se aparece de un modo distinto y sólo se trata de determinar quién es el que la percibe bajo su más seductor aspecto. Para el hombre ofrece hasta en sus formas una

eterna tendencia antropomórfica; para él el sol se presenta de frente; la luna creciente, de perfil; las estrellas tienen ojos, todo tiene vida para los vivos, y sin embargo sólo hay en el universo una engañadora apariencia de cadáver, pero no la vida.

Esto es precisamente lo que constituye la diferencia entre lo prosáico y lo poético; aunque, por otra parte, quizás esta diferencia sea el resultado, la contestación á esta pregunta: ¿Cuál es el espíritu que anima á la naturaleza? ¿Es un Homero ó un tratante en esclavos?

Por lo que respecta á la imitación de la forma, los materialistas poéticos se hallan en perpétua contradicción consigo mismos, con el arte y con la naturaleza, porque como no ignoran completamente sino únicamente á medias lo que desean tener, resulta que sólo á medias lo saben. En efecto, autorizan lo mismo en una gran pasión que en cualquier otra que no lo sea tanto el empleo de la versificación (hecho que por sí solo puede servir de principio para el principio de la imitación) y en las tempestades y borrascas del corazón, la más elevada armonía y esplendor de algunas brillantes figuras de palabra (aquí el grado le marcan el azar y la crítica). Permiten también la contracción del tiempo siempre

que se sujete á ciertas (ó mejor á inciertas) contemplaciones de la naturaleza imitable; las divinidades y maravillas de la epopeya y de la ópera; la mitología pagana en medio de Ragnarok (crepúsculo de los dioses) (1), hoy tan de moda; en Homero las largas amenazas de muerte que hacen los héroes antes de morir; en lo cómico la parodia llevada hasta el contrasentido; en D. Quijote una imposible demencia romántica; la atrevida introduccion de la actualidad en los monólogos de Sterne; en los diálogos de Thümmel y otros la intercalacion de odas; y, finalmente, un sinnúmero de cosas distintas. Pero si en medio de estas libertades poéticas se introduce la prosáica servidumbre de la pura imitacion, y si en cierto modo se proclamaran en todo el universo esas prohibiciones de importacion y exportacion de mercancías, ¿no se produciria una mezcla tan abigarrada que clamaria hasta en la mitad de los cantos? En otros términos, no estaríamos en contradiccion con nosotros mismos, con todo lo lícito, con todo lo bello, si dejáramos abordar á este imperio maravilloso y ébrio de

(1) Por esta hermosa cuanto terrible expresion designa la Mitología del Norte el último dia del universo en el cual el Dios supremo aniquilará á los otros dioses.

luz donde se pasean sombras divinas y felices que no ilumina el pesado sol de nuestra tierra, donde, como en el mundo que hay más allá de la muerte no hay dolores verdaderos; si á este imperio radiante dejáramos, repito, abordar con sus rudos gritos de regocijo ó de torturas, los héroes salvajes de la pasión; si en él crecieran las flores con tanta lentitud y entre tanta y tan espesa maleza como en nuestro mundo perezoso; si, en una palabra, en lugar de acelerar el tiempo, midiéndole por el celeste y siempre embalsamado reloj de las flores (1), que entreabren y cierran su cáliz, le midiéramos empleando la maquinaria pesada, las ruedas y ejes del pesado reloj de la historia, que mide los siglos con acompasado y lento movimiento.

Así como el mundo orgánico, domina, transforma, gobierna y enlaza el impulso mecánico, el mundo poético ejerce la misma acción sobre el mundo real, y el universo espiritual sobre el universo material. Por eso nunca en la poesía nos sorprende un milagro, ó mejor, no hay más milagro en la poesía que la vulgaridad. Por eso los sentimientos

(1) Es un hecho conocido por todos, que desde Linneo el orden de abrirse y cerrarse las flores puede servir para marcar las horas.

poéticos del espectador pueden elevarse á la misma altura por una buena comedia y por una buena tragedia, áun suponiendo ambas de una misma excelencia; ocurre esto cuando se sirve la última del maravilloso romántico, pues bajo el punto de vista poético en nada ceden los sueños de Wallestein á los de la doncella de Orleans. Por eso, finalmente, ni el dolor más grande, ni la más sublime elevacion de las pasiones, deben presentarse en la escena como se presentarían en la más insignificante choza, es decir, de un modo, tan pobre y monosilábico. Por ejemplo, los trágicos alemanes cuando desatan el huracán de las pasiones y le hacen descargar sus golpes sobre los personajes hacen exclamar á éstos: « ¡Cielos! » ó « ¡Dios mio! », ó « ¡Dios! » ó « ¡Ay! » ó nada, puesto que es lo mismo que nada, hacer sobrevenir un desmayo. Pues bien, en todo esto falta la poesía; nada más conforme seguramente con la naturaleza y con la realidad que ese desvanecimiento monosilábico; y en verdad que si esto fuera práctico, nada más fácil de pintar que lo que precisamente es más difícil, y lo mismo la superficie que el fondo de la naturaleza; lo mismo lo exterior que lo más recóndito que hay en nosotros, se descubrirían con mayor fa-

cilidad que las gradaciones que lo preparan.

✓ Pero, precisamente la poesía puede acercarse más al alma solitaria que se esconde, como un corazón desgarrado, bajo los sombríos colores de la sangre; ella puede oír la ahogada palabra en que se concentran la felicidad y el dolor infinito; y ella como Shakespeare, debe transmitirnos esa palabra. Esa voz interior que resuena en el pecho del hombre, y que el hombre mismo no puede distinguir en medio del estrépito de las pasiones, es tan percibida por la poesía como el más ténue suspiro por la divinidad suprema. ¿No hay noticias de tal índole que sólo pueden llegar á nuestros oídos en alas del poeta? ¿No hay una naturaleza que el hombre puede presentir por más que sólo existe cuando el hombre deja de existir? Cuando el moribundo se vé sumergido en esa sombría soledad en torno de la cual los vivos como nubecillas que se arrastran, como luces confundidas en su antorcha, se mantienen en los límites más remotos del horizonte; cuando el hombre, repito, se halla solo y moribundo en este desierto, entonces sus últimos pensamientos, las últimas imágenes que forja su fantasía, se esconden á nuestra vista; pero la poesía penetra

como un claro rayo de blanca luz en esa profunda soledad y nos permite contemplar con una mirada el último momento luminoso del solitario.

§ 4.—*Determinacion concreta de lo que debe entenderse por bella imitacion de la naturaleza.*

En lo que precede se implica tambien la determinacion de lo que debe entenderse por imitacion (é inmaterial) de la naturaleza. Aún no podemos dar una definicion seca de la belleza. La de Kant: «bello es lo que generalmente agrada sin nocion» comprende precisamente en la definicion lo definido. De sus dos adiciones, la primera, «sin nocion», es adecuada á todas las modificaciones de la sensibilidad, y la otra, «generalmente», que la práctica obliga á suprimir muchas veces, se vé tambien reclamada por todos los sentimientos y por todos los estados del espíritu.

Kant, que no atendia en esto más que á su propio gusto, ni concedia belleza más que al dibujo, y para el color dejaba sólo el encanto (1), se inspira siem-

(1) La definicion «Bello es lo que agrada generalmente y sin nocion» es, por el contrario, más aplicable á los colores que á los contornos. En prueba de ello, obsérve-

pre en las artes plásticas y del diseño. ¿Qué belleza es esa que aumenta la belleza plástica ó pintada? Ese supuesto abismo que media entre la belleza natural y la artística, sólo se vé en toda su extension en la belleza poética; la naturaleza pudiera reproducir en ciertos casos las bellezas de las artes plásticas, pero lo haria con tanta parsimonia como la que pone en la creacion de esos grandes génius que cantan sus bellezas.

Por lo demás, la definicion de la belleza no debe ocupar la primera línea en una poética, porque al lado de esta diosa aparecen otras divinidades en la poesía: lo sublime, lo patético, lo cómico, etc. Uno de los críticos de esta obra (1), satisfecho de la definicion árida y seca de Delbrück (2), la hace suya (lo que no es muy lisongero para Delbrück, que es tan digno de aprecio por la sagacidad y delicadeza de que tantas pruebas ha dado respecto á Klopstok y Goethe). Prescindiendo de los paréntesis, el tex-

se que los niños y los salvajes prefieren la viveza del rojo ó del verde á los matices sombríos del negro, mientras que por lo que respecta á la belleza del dibujo, el gusto es vario, segun los pueblos y la educacion que tienen.

(1) En el suplemento á la *Gaceta literaria universal de Jena*, 1800, p. 67.

(2) Delbrück, *sobre lo Bello*.

to de la definicion es como sigue: «Lo bello es una vanidad armoniosa y adecuada á su fin (estos dos calificativos suponen lo que se define, pues equivalen á decir: Una variedad tan armoniosa que sea bella) que la imaginacion hace surgir en sí misma. (¡Cuánta vaguedad! ¿Por qué medio? ¿De dónde?) á fin de agregar mentalmente á una nocion dada (¿qué nocion es esta? ¿Ó no es distinta de cualquier otra?) muchas cosas que no puede expresarse (¿por qué muchas cosas? Bastaria decir: lo que no puede expresarse ¿y qué cosas son estas que se resisten á la expresion?) en mayor cantidad de la que con claridad puede discurrirse (¿claramente? ¿No es ya bastante confuso decir que no se puede expresar? ¿Qué cantidad ó número es ese que no se puede ni conocer ni pensar claramente? ¿Cuál es el límite de esa cantidad?). El placér que proporciona la belleza le causa el juego aunque libre regular de la imaginacion de acuerdo con el entendimiento. (La palabra regular ya dá á entender lo del acuerdo, pero son muy poco concretos los términos: «juego» y «acuerdo.»)

El crítico del suplemento á la *Gaceta literaria* pone además de esta definicion la suya mucho más breve: «Las bellas artes, en cuanto lo son, nacen de un mo-

do de concebir por medio de ideas estéticas.» Como quiera que en la palabra estética se halla definido completamente el objeto de la definición, no deja ésta de ser bastante exacta, como lo son todas las proposiciones de esta índole.

No examinemos más que una: ¿quién gusta de perder en examinar todo lo que se ha impreso, el tiempo que tiene para leer y escribir? «La belleza, dice Hemsterhuis, es lo que en el menor tiempo posible despierta un número más considerable de ideas»; definición que guarda cierta semejanza con la más antigua de: «unidad de percepción en la variedad» y con la más reciente «libre juego de la imaginación.» No se pregunte cómo se miden las ideas por el tiempo, puesto que es el tiempo el medido por las ideas. Pero en general una idea es sólo un destello y no dura ni aún la septuagésima parte de un segundo; conservarla es tanto como analizarla en sus partes, límites y consecuencias, y que por lo tanto ésta viene no á conservarla sino á recorrer su afinidad y vecindades. Por otra parte, esta plenitud de ideas suscitadas en el menor tiempo posible, pertenece asimismo al golpe de vista que abraza series matemáticas ó filosóficas de números aprendidos de memoria y

seria preciso para que pudiera aplicarse especialmente á la belleza que se calificara especialmente ésta en ellas. ¿Qué se diría si se tratase de definir la fealdad «lo que suscita el mayor número posible de ideas en el menor tiempo posible?» En efecto, una figura oval tranquiliza y satisface á la vista mientras que las líneas de una caricatura la enriquecen con una abrumadora variedad de ideas que acuden y huyen; porque en estas cuestiones el objeto debe ser en el momento sorprendido, combatido, disipado y descompuesto.

La definicion de Hemsterhuis pudiera, pues, trasformarse de este modo:

«Así como en la belleza hay un círculo lógico, así la belleza es el círculo de la imaginacion» porque el círculo es la figura más sencilla, más comprensiva, y más fácil de conseguir; pero el círculo es ya de suyo una belleza; de modo que en último término esta definicion es, por desgracia, un círculo lógico como toda definicion.

Volvamos al principio de la imitacion poética. Cuando en ésta el retrato produce más efecto que el original, ó cuando produce efecto contrario (la ficcion poética de un dolor puede, por ejemplo, producir goce), procede esto de la imitacion simultánea de dos naturalezas interior

la una y exterior la otra que se reflejan mutuamente. Pudiérase muy bien, con un ingenioso crítico (1), llamar á esto: «una presentacion de ideas producida por la imitacion de la naturaleza.» En el artículo sobre el génio se hará con más oportunidad una ampliacion de estas ideas. La naturaleza exterior al pasar á la interior, se trasforma, y esta divina transustanciacion es la materia poética espiritual que, cuando es verdaderamente poética, semejante á un *ánima Stahlii*, ella misma se construye su propio cuerpo (su forma) y no le acepta hecho á la medida. Lo que falta al nihilista es la materia, y, por lo tanto, la forma viva; lo que falta al materialista es la materia viva y, por lo tanto, la forma; en una palabra, lo que á entrambos aqueja es la falta de poesía. El materialista posee el barro, pero no puede inspirarle un alma; porque es barro pero no un cuerpo; quisiera el nihilista comunicar un soplo de vida pero no hay barro. El verdadero poeta, cuando combina con la naturaleza su arte, hará como el arquitecto ordenador de jardines que combina el parque con el paisaje que le rodea, de

(1) El crítico de esta obra, en la *Gaceta literaria (de Fena)*.

modo que éste venga á ser como la indefinida prolongacion de aquél; aunque sólo en un sentido inverso y mucho más elevado, esto es, envolviendo en lo infinito la idea de la naturaleza finita y haciéndola desaparecer como en una celeste ascension.

§ 5.—*Empleo de lo maravilloso.*

Todo maravilloso verdadero es, por sí mismo, poético. Los distintos modos de introducir este rayo de luna en un edificio artístico, manifiestan más claramente la falsedad de los primeros principios y la verdad del tercero.

El primer modo ó medio material es sustituir á este rayo de luna despues de algunos tomos, la luz cuotidiana del sol, esto es, analizar prosáicamente y quitar su encanto al milagro por medio de la magia de Wiegleb. Pero entonces, á la segunda lectura, no se hallaron más que figuras de papel, y no séres organizados, y únicamente una estrechez mezquina en el lugar del infinito poético. Icaro yace en el suelo con sus alas, secas y desprendidas. Goethe pudiera haber prescindido, por ejemplo, de la apertura de su gabinete de máquinas y de

exhibir esos canales subterráneos de donde salen aguas transparentes y de colores distintos. Un escamoteador no es un poeta; pierde todo su valor y toda su poesía cuando aniquila sus maravillas mediante el análisis; nadie quiere ser espectador de juegos cuyo secreto conoce.

Otros poetas caen en un segundo error, el de crear lo maravilloso y no razonarle, lo que es tan fácil como inconveniente. El poeta debe renunciar á todo lo que es fácil, si no se explica, y debe renunciar á ello, porque esa facilidad es la facilidad de la prosa. Lo maravilloso continuado deja de ser maravilloso y se transforma en una segunda naturaleza más aérea, más artificial y tan agena á toda regla, que hace imposible toda bella alteracion de su regularidad. Un poema de este género seria, á decir verdad, una admision contradictoria de condiciones opuestas, la confusion de lo maravilloso material con lo maravilloso ideal, un jeroglífico entremezclado de figuras y palabras, como esos que se ven en los vasos antiguos.

Hay para el poeta un tercer procedimiento, que sin destruir lo maravilloso, como lo hace la exégesis de un teólogo, ó sin retenerle, oponiéndose á la naturaleza en el mundo material, como

hace un jugador de manos, le coloca en el espíritu, único sitio en el que puede habitar junto á Dios. No debe girar lo maravilloso como una mariposa nocturna, ni como una del día, sino como una mariposa del crepúsculo. En *Wilhelm Meister* no consiste en la maquinaria de madera, aunque bien pudiera ser de acero primorosamente bruñido, sino en el admirable abismo espiritual de Miñon, del harpista, etc., cuya felicidad es tan profunda, que las escalas de árboles genealógicos que en ella quieren introducirse, no logran tocar en el fondo. El temor de una aparición es, por lo tanto, preferible á la aparición misma, y vale mucho más un visionario que cien historias de aparecidos (1).

La fé en el milagro, y no el mismo milagro físico, es la que pinta las escenas nocturnas del mundo de los espíritus. El *yo* es ese espíritu extraño al que teme ese mismo *yo*; es ese precipicio en cuya orilla cree hallarse continuamente; y ante un efecto de escotillon, es el espectador el que desciende al mun-

(1) Es verdad que en el Titan, gracias al maquinista Testapelada, los milagros no son más que juegos de agilidad; pero este mismo impostor es ya de suyo un milagro, y en medio de sus imposturas acaecen fenómenos inesperados que le sobrecojen y admiran.

do de las tinieblas en lugar del espectador que se desaparece. Pero cuando el poeta ha hecho sonar en el espíritu la hora solemne de la media noche, le es lícito poner en movimiento una maquinaria complicada de maravillas fantasmagóricas; porque el cuerpo recibe del espíritu un sentido mímico, y cada hecho natural es un fenómeno sobrenatural para el mismo que le verifica.

Hay milagros interiores de sorprendente belleza, cuya vida no debiera el poeta analizar, aún cuando le fuera posible, con su escalpelo de anatomía psicológica. En *El Florentino*, de Schlegel, una mujer embarazada vé todas las noches un hermoso niño, una criatura maravillosa que con ella abre los ojos, que corre hácia ella sin hablarla, etc., y que cuando llega el alumbramiento desaparece para siempre. La explicacion de este fenómeno no está muy lejana, pero la poesía no debe darla por muy buenas razones.

En general los grandes milagros interiores siempre sobreviven á su explicacion: esta es su ventaja. El gran milagro y el más indestructible es la fé de los hombres en los milagros, y no hay oposicion ninguna espiritual que deba sorprendernos tanto como nuestro temor á los espíritus en esa selvática vi-

da de nuestro espíritu tan llena de sorprendentes mecanismos. Por eso cuando el poeta nos arrebató á la plenitud de luz que esparcen esos grandes caracteres que son para nosotros como deslumbradores globos celestes y nos lleva á contemplarlos en su cama, esos grandes y sutilantes astros menguan en sus proporciones hasta quedarse en las de nuestro pobre glóbulo terráqueo. Hay casos en que el novelista debe dejar en la sombra los antecedentes, como la historia posterior de un carácter maravilloso; y si el autor del *Titan* es inteligente en estética, no deberá referir nunca ni el pasado Schoppe, ni la historia de Linda despues de su desaparición. Por eso me gustaria ignorar el nacimiento de Mignon y el del tocador del arpa. En *Los hijos del Valle*, de Werner, se asiste á una recepción en la órden de los Templarios, recepción acompañada de terror. Voces nocturnas anuncian que van á adivinar el inmenso enigma del mundo, y las nieblas que á lo lejos se disipan descubren las cimas de los montes desde las cuales puede el hombre lanzar profundas miradas sobre ese mundo tan deseado que es en el fondo nuestro primero y último mundo. A estas alturas nos remonta por fin el poeta, y á ella conduce también su ac-

cion y allí un Maestro de logia nos dice lo que la órden exige y presenta, es decir, una buena conducta moral; y ante nosotros, descansando en sus cuatro bases de mármol yace muerta la antigua esfinge tallada por famoso escultor. Bueno fuera que en todo esto, y para no defraudar al poeta trágico, se viera no más que una ingeniosidad al alcance de todas las órdenes del Templo ó de la sacristía que brillan más por plantear problemas que por resolverlos, y mucho mayor esplendor ostentan ante los profanos que ante los iniciados.

Vengamos ya al espíritu de la poesía, cuya materia puramente exterior contenida en la naturaleza imitada, aún dista mucho de la naturaleza interior.

En tanto que el nihilista disuelve hasta la transparencia en lo general lo particular, y mientras el materialista orifica hasta la petrificación lo general en lo particular, la poesía viva debe concebir y alcanzar una alianza de lo uno y lo otro; en ella deben encontrarse todos los individuos, y como éstos se excluyen mutuamente, resulta que cada uno de ellos representa algo de lo particular en el seno de lo general. En otros términos, debe ser esta alianza semejante á la luna que durante la noche sigue á un mismo tiempo á un via-

jero por medio de un bosque, de cima en cima, y á otro de ola en ola en el seno de los mares, y á todos alumbra por igual mientras ella describe en el cielo su espaciosa curva, y al mismo tiempo ilumina á la tierra y á los viajeros.

TEORIA II

GRADACION DE LAS FACULTADES ARTÍSTICAS

§ 1.—*De la imaginacion reproductora.*

La imaginacion reproductora es la prosa de la productora ó fantasía. Es una memoria prolongada y ornada con vivos colores; los animales tienen esta facultad, pues sueñan y tienen miedo. Son sus imágenes hojas desprendidas del mundo real que llegan girando hasta nosotros; la fiebre, la sobreexcitación del sistema nervioso y la embriaguez, pueden condensar y solidificar estas imágenes de tal modo, que salgan del mundo interno para encarnar y tomar cuerpo en el exterior.

§ 2.—*Imaginacion productora ó fantasía.*

Pero la imaginacion productora ó fantasía, es algo más elevado; es el alma del mundo de nuestra alma, el espíritu elemental de todas las demás fa-

cultades, y de este modo podrá una imaginacion poderosa ser desviada y dirigirse en el sentido de la sagacidad y de la viveza ó de cualquier otra de nuestras facultades, pero ninguna de ellas puede ampliándose llegar á ser tanto como toda la imaginacion. Si el ingenio es el anagrama de la naturaleza puesta en ejercicio, la imaginacion productora es el alfabeto geroglífico que le expresa con un número reducido de imágenes. Mientras la experiencia y las otras facultades no hacen más que arrancar páginas del libro de la naturaleza, la imaginacion hace de cada una de estas partes un todo; hace mundos completos con sola una parte del mundo, y todo lo universaliza hasta el universo infinito. Ella hace entrar en su dominio al optimismo poético, la belleza de las formas que le habitan y la libertad con que se mueven los séres en el éter como otros tantos soles. Presenta más de cerca y más instintivamente á los ojos de los mortales, lo absoluto y lo infinito de la razon. Por eso le son tan necesarios el pasado y el porvenir, que son los dos ejes de sus creaciones; porque ningun otro tiempo puede trasformarse en un todo infinito. No es el aire que en una habitacion se contiene lo que produce el azul de la celeste bóveda; es la com-

pleta elevacion de la columna atmosférica. En la escena, por ejemplo, no es lo trágico el espectáculo de la muerte, sí el camino que conduce á ella. Contemplamos casi con frialdad el golpe que dá la muerte, y esta frialdad no procede sólo de lo vulgar del hecho, puesto que la lectura produce un efecto igual, sino de que una muerte oculta llena mejor el mundo infinito de la imaginacion: que más trágico é interesante es el aspecto del cadáver cuando se retira del lugar del suplicio, que la contemplacion del suplicio mismo. Es la palabra fatalidad en la tragedia, la tragedia infinita del universo, la marcha subterránea de la imaginacion. Lo que nos horroriza no es la espada del destino, sino las tinieblas de donde parten sus golpes; la amenazadora perspectiva de este golpe es más verdadera y más trágica en la *Novia de Messina* que en su cumplimiento (en *Wallenstein*, por ejemplo). Apenas se descubre esa cabeza de Gorgona, se trasforma en un mármol inerte, pero el velo que la cubre derrama lentamente en todas las ardientes venas el frio de la petrificacion. Por eso en la *Novia de Messina* nada nos parece mejor, áun llegando hasta la parodia la sombra venenosa del pavoroso porvenir, que la alegre agitacion de las

víctimas ciegas bajo el cuchillo que ha de herirlas; nuestra prevision produce mucho mayor efecto que si la viéramos ya realizada.

Es muy difícil representar en la escena la suprema felicidad, porque el dolor tiene más órganos y medios de felicidad que la alegría. Fuera preciso concedérsela al hombre durante su sueño y hacerle narrar sólo con una sonrisa de encanto, esa indecible felicidad que huye apenas se abren los ojos.

La imaginacion ejerce asimismo su fuerza creadora sobre la vida. Extiende su luz despues de la lluvia sobre el horizonte del pasado, y le rodea con su arco de brillantes colores, prenda de paz que no podemos esperar nunca; es la diosa de la juventud y del amor. Una cabeza de tamaño natural aparece en un grabado de mucho mayores dimensiones que el original; un paisaje grabado en cobre hace esperar, gracias á su plenitud, mucho más de lo que es el paisaje real; el recuerdo de la existencia pasada brilla á cierta distancia como un planeta en el cielo; es que la imaginacion concentra las partes en un conjunto más sereno. Pudiera, es verdad, crear del mismo modo un conjunto más triste, pero fabrica en el porvenir sus aéreos castillos, en los que no hay más que sa-

las de tormento; en el pasado no coloca más que terrados y miradores. Distintos de Orfeo ganamos nuestra Eurydice mirando hácia atrás, y la perdemos cuando miramos hácia adelante (1).

§ 3.—*Grados de la imaginacion productora.*

Vamos á seguir á la imaginacion á través de sus diferentes grados, hasta llegar á el en que comienza á crear poéticamente con el nombre de génio. Es el primer grado la simple concepcion, pero ésta ya no puede existir sin produccion ó creacion, porque la belleza sólo llega á nosotros en el estado de elementos ó partes que debemos para percibirla agrupar orgánicamente en un todo. Así, el que una vez ha dicho «esto es bello», aunque se engañe, posee por esto sólo la facultad creadora de la imaginacion. Y por otra parte, ¿seria no ya exaltado, sino tolerado, no digo durante millares de siglos, sino solamente durante un mes por una multitud heterogénea, si no tuviese con ella un parentesco bien definido? Los hombres

(1) Esto se hallará más explanado en *Quinto Eupleni*, segunda edicion, pág. 345, *Sobre la mágia de la imaginacion*, (J. 729).

sufren algunas veces durante una obra los efectos que se atribuyeron á la *clavícula Salomonis*. Leen accidentalmente y sin intencion de evocar una aparicion espiritual, y de repente el espíritu brota del aire y se aparece enojado ante su vista.

§ 4.—*El talento.*

El segundo grado es el en que predominan varias facultades, tales como la sagacidad, el ingenio, el entendimiento, la asociacion de ideas matemáticas, históricas, etc., y bajo ellas la imaginacion creadora. En este grado el espíritu de los hombres de talento es una aristocracia ó una monarquía, y el de los hombres de génio es una república teocrática, pues como á decir verdad el talento y no el génio es el que posee el instinto, es decir, un flujo exclusivo de todas las facultades, y les falta la reflexion poética por la razon misma que priva al animal de la reflexion humana. La del talento es sólo parcial; no constituye esa desviacion sublime del mundo interior, sino solamente la separacion entre el mundo exterior y nosotros mismos.

En este doble coro que supone al hombre dotado de toda su plenitud de

su voz en el coro poético y filosófico, el tono del melodramático recitado del talento, eclipsa el canto de los dos coros, pero sus notas últimas son las únicas que se hallan al alcance de los espectadores de las bajas localidades.

En la filosofía el talento puro se hace dogmático, hasta degenerar en exclusivo; es matemático y por ende intolerante, porque la verdadera tolerancia sólo se encuentra en los hombres que reflejan la humanidad; enumera las circunstancias teocráticas, y dice que ocupa la 1.ª, la 99, ó cualquier otra. El filósofo verdaderamente grande, se encierra, por el contrario, en la maravilla del universo, en ese laberinto de innumerables recintos colocado mitad encima y mitad bajo la tierra.

El filósofo de talento, una vez que ha formado su filosofía, detesta hasta la acción de filosofar, porque debe ser libre el que ame la libertad. Como sólo cuantitativamente se distingue del vulgo (1), puede impresionarle, agradarle,

(1) Esta expresión sólo es aplicable á la mayoría y á la minoría, ó por mejor decir al máximo y al mínimo, porque en realidad, en el fondo no hay individuo que cualitativamente se distinga de otro; la transición de la servidumbre de la infancia á la libertad moral de la edad madura, como el desarrollo y la decrepitud de una nación, bastarían á confundir por esta omnipotencia evidente del desarrollo gradual, el orgullo que quisiera calificarse más bien entre las especies que entre las razas.

brillar ante sus ojos, mostrarse ante él en todo su esplendor, ser todo para él y en algunos momentos parecerle superior á todas las edades; sean, en efecto, cualesquiera su elevacion y su extension, puede cada cual compararlas con su propia grandeza para medir ésta, pues que ambas son comensurables, el calor y el sonido de la cualidad son inapreciables para la medida y la balanza de la cantidad. En la poesía el talento no puede producir su efecto sobre las muchedumbres si no emplea facultades particulares, imágenes, fuego, riqueza y encanto en los pensamientos; sorpréndelos vivamente con sus poemas, cuerpos radiantes con un alma mezquina, porque las masas conciben más fácilmente los miembros que el ingenio: hallan más goce en el encanto que en la belleza. Lleno está el parnaso de esas poesías que no son más que prosa saturada de versos, como agua saturada de una sustancia farmacéutica; son flores poéticas semejantes á las flores naturales en que el desarrollo de sus ojos obedece á leyes análogas á las del desarrollo de los ojos de un vástago. Como quiera que excepto el conjunto nada produce el génio, ni imágenes, ni giros, ni pensamientos, ni detalle que no pueda ser tambien inventado por el

talento en sus momentos de mayor vigor, puede este último confundirse algun tiempo con el primero; puede brillar algunas veces junto á los desnudos Alpes del génio como una colina verdosa, hasta que muriese al fin á manos de su descendencia, como un buen Diccionario parece apenas se publica otro que le aventaja. Los talentos pueden, en cuanto son grados, aniquilarse y sustituirse mútuamente; los génios, en cuanto especies, no pueden hacer otro tanto; las imágenes, los pensamientos ingeniosos, espirituales y profundos, el estilo, sirven de pasto á otros talentos, y como sucede á los pólipos, el alimento se trasforma con el tiempo en color. Al principio le toman algunos imitadores, despues todo el mundo; el poema de talento muere así á manos de su divulgacion, como la filosofía de talento que tiene más resultado que forma. Por el contrario, el conjunto ó el génio no puede copiarse nunca; continúa grande, jóven y solitario, habitando en la obra entregada al pillaje, como en Homero ó en Platon en que tantas veces se reproduce. El talento tiene de mejor lo más fácil de imitarse, por ejemplo, Ramler, Wolf el filósofo, etc.

§ 5.—*Génios pasivos.*

Permítaseme dar á la tercera clase el nombre de génios femeninos, receptivos ó pasivos, ó por decirlo así, espíritus escritos en forma poética. Cuando los presento como más ricos en imaginacion receptiva que en imaginacion creadora, ó como teniendo á su servicio sólo débiles facultades y careciendo en la produccion de esa seguridad del génio que sólo resulta del armonioso desarrollo de todas las grandes facultades, conozco que no son todas nuestras definiciones, más que definiciones de Historia natural, fundadas en estambres, en dientes ó en experimentos químicos hechos sobre cadáveres orgánicos. Hay ciertos hombres dotados de sentimientos más elevados, pero de facultades más débiles que el talento vigoroso; su alma se abre santamente para abrazar, ya en la vida externa, ya en la interior del pensamiento y de la poesía el espíritu del universo; adhiérense á él rechazando todo lo vulgar, como la mujer delicada se une con el varon fuerte, y cuando á pesar de esto quieren expresar su amor, se atormentan con una palabra torpe y confusa y

concluyen por decir otra cosa distinta de la que se proponian. Mientras el hombre de talento representa como el actor las obras del génio ó como el copista se complace en remedarlas, los génios pasivos, colocados en la frontera del génio, son, por decirlo así, hombres selváticos y nocturnos, á los que negó el destino, el uso, el dón de la palabra. Si para los indos son los animales los mudos de la tierra, para mí estos génios son los mudos del cielo. Venérenlos todos, superiores é inferiores. Ellos son en el mundo medianeros voluntarios entre el génio y la muchedumbre, y ellos; como otras tantas lunas, rebrillan mientras la noche con la que le reconcilia el sol del génio; en su libertad poética y filosófica, sorprenden y conciben el universo y la belleza; pero cuando ellos á su vez desean crear, sujeta una cadena invisible la mitad de sus miembros y forman una cosa más pequeña ó distinta de la que se proponian crear. Cuando se trata de sentir es cuando reinan sobre todas las facultades con una firme imaginación, pero en el momento de crear, domínales una facultad secundaria y se ven sujetos al carro de la vulgaridad. Por una ó por otra de estas dos razones, son desgraciados sus dias de creacion. Ya porque

la firmeza de su gusto, que tambien irradia sobre las producciones ajenas, se oscurezca en las propias, se pierden en ellos mismos, y teniendo en su mano todas las palancas posibles, carecen para mover su mundo de otro mundo en que apoyarse, ó ya porque no es el sol del génio el que desenvuelve los gérmenes de ese gusto seguro, sino una luna pálida reflejo del sol, cuya blanca luz hiela. Dan más fácilmente forma á la materia ajena que á la propia, y se mueven más libremente en esferas extrañas que en las propias: que más fácil es al hombre en sus sueños pensar en volar que en correr (1).

Difieren, pues, esencialmente del hombre de talento que no es capaz de presentar sino partes ó cuerpos del universo, no su espíritu, y son por tanto semejantes al génio, cuyo primero y único carácter es la intuicion del universo, sólo que en los génios pasivos no es esa intuicion, sino la consecuencia y el desenvolvimiento de una intuicion de un génio extraño.

Voy á buscar entre los muertos algunos ejemplos por más que los ejemplos ya sea por las quiebras de luz, ya por

(1) Es que en el sueño, cuando quiere servirse de los músculos reglares para la locomocion no puede hacerlo, mientras para volar al cielo no necesita músculos.

los innumerables medios de estar de la naturaleza, siempre hacen que el color pase de las líneas del diseño. ¿Qué lugar ocupan Diderot en la filosofía y Rousseau en la poesía? Es evidente que sólo pueden figurar entre los génius pasivos, mientras que el primero como poeta y el segundo como pensador produjeron mucho más de lo que habian recibido (1).

Bayle, como filósofo, sólo puede figurar entre los génius pasivos; pero Lessing, que lo es también aunque superior por su condicion, penetracion é independencia, ¿en que categoría debe figurar como pensador? En mi concepto es un génio activo más como hombre que como filósofo. Su universal sagacidad ha destruido mucho más de lo que su profundidad habia construido. Sus más ideales construcciones se ven espontáneamente aprisionadas en las fórmulas de Wolf. Sin ser, en verdad, el creador de un mundo metafísico, como Platon, Scibuitz, Hemsternio, etc., es el hijo de un creador que en él se encarnaba y consustancial con él. Con toda la independencia y seguridad del

(1) Como las dos categorías, del sentido y de la fuerza moral, deben también probarse en la conducta, Rousseau debe colocarse por más de una razon entre los génius pasivos.

gênio, fué en filosofía un creador original en sentido negativo, como Platon lo fué en sentido positivo; aseméjase al gran Leibnitz en que deja penetrar en la densidad de su sistema los rayos de todos los demás sistemas, como el diamante á pesar de su dureza abre paso á todas las luces y retiene hasta la del sol. El filósofo vulgar es ligero, poroso y elástico como el corcho, pero no deja paso ni detiene el más débil rayo de luz. Entre los poetas y como gênio femenino, debe citarse á Moritz antes que á ningun otro. Ha sorprendido la vida real bajo su forma poética, pero no ha sabido crear una vida poética. En su Antonia Reisser y en su Hartknopf se le vé difundir sobre las tinieblas de la tierra si no una aurora serena, la pálida luz que envia á la media noche el sol oculto desde el lado opuesto del cielo, pero nunca sale este sol para mostrar como un Febo sereno, á un mismo tiempo el esplendor del cielo y el de la tierra. Y cuánta frialdad no derrama á su vez Sturz, con su prosa tan ostentosa como desprovista de pensamientos nuevos que vierte la claridad del dia en todos los ángulos de la vida del mundo y de las sociedades. Cuando nada hay que decir, es preferible el estilo de asamblea política ó de Diario oficial al estilo al-

tisonante, régio y magnífico que se anuncia con voces estrepitosas y clamores inauditos, pues cuando ménos aquél puede recibir mejor el pensamiento, invertirle y hasta ser el bufon de sí mismo. Novalis y gran número de sus panegiristas forman tambien entre esos génios ni completamente femeninos ni del to lo viriles que creen producir cuando solamente reciben.

Pueden, sin embargo, espíritus de esta índole llegar despues de algunos años de cultura á la altura é independencia del verdadero génio. Pueden, como en la lira una nota desacorde, endulzarse, purificarse y espiritualizarse á medida que se extingue la disonancia. Siempre, sin embargo, se percibirá en ellos la reproduccion del espíritu universal como se percibe en el talento la reproduccion de sus partes.

Pero al establecer estas categorías, huyamos de todo atrevimiento. Semejante al bronce de Corinto, cada espíritu se compone de una materia desconocida con restos de metales conocidos. Si vemos elevarse rápidamente á las naciones y ensanchar sus fronteras con las conquistas del presente, ¿no han de poder los espíritus hacer otro tanto respecto al pasado? Medir estos espíritus equivale á cerrar espacios en el es-

pacio, ó á medir columnas de aire sobre las que no puede distinguirse el chapitel del éter.

¿No hay talentos de acarreo bajo el punto de vista de las épocas y aún de los lugares? Y si dos tiempos ó dos países pueden enlazarse mutuamente por sus polos, ¿no sería tan posible que resultasen combinaciones perfectísimas y combinaciones detestables? No mencionaré los peores; pero los franco-alemanes (alsacianos), judío-alemanes, lapones, greco-genízaros y, en una palabra, los espíritus mixtos de todos los países, sin excepción, se presentan aquí en confusa muchedumbre. Prefiero hablar de los génios y semi-génios. Entre los países puede citarse Lichtemberg, que por su prosa es un espíritu intermedio de Inglaterra y Alemania; Pope camino de travesía entre París y Londres; Voltaire, que en sentido más elevado es el vínculo de ambas ciudades; y Schiller que, si no el perfecto acorde, marca al ménos la nota dominante en las poesías inglesa y alemana, siendo en su conjunto un Tenug perfeccionado, transfigurado, con una gran superioridad dramática y filosófica.

Respecto á las épocas que en su fondo son como otros tantos países, — Tieck, bien que sea de la familia de los

génios creadores, antes que de la de los génios receptivos, es una hermosa flor bastarda de las edades alemanas, antigua y moderna; Wielan es un árbol de flor francesa y frutos alemanes; la elevada copa de Goethe, clava sus raíces en Alemania é inclina sus ramas floridas sobre el clima de Grecia; y Herder es un itsmo rico y florido entre Grecia y Oriente.

Siguiendo la marcha regular de la naturaleza, despues de navegar por esos estrechos canales, en que apenas se distingue el cáuce de las orillas del rio, abordamos por último á la costa de los génios creadores.

TEORÍA III

EL CLASICISMO.

§ 6.—*Los griegos.*

No hay sér más aficionado á clasificaciones que el hombre, y sobre todo el alemán. Me sujetaré, pues, en lo que sigue á las divisiones generalmente adoptadas. La mayor de estas divisiones es la que se ha establecido entre la poesía griega ó plástica, y la moderna ó romántica, mejor dicho, universal. Por consiguiente, deben florecer con formas diversas en cada una el arte drámico, la epopeya y la poesía lírica. Después de esta division de forma viene otra real ó material; el ideal se encuentra, ó en el objeto, y entonces tenemos la llamada poesía seria, ó en el sujeto, dando lugar al género cómico, el cual, al ménos para mí, se convierte en el lírico por la *Laune*, épico por la ironía ó parodia, y finalmente, dramático por la reunion de las dos.

Estas son materias sobre las que se han escrito innumerables libros; es preciso limitarse á escribir sobre ellos ménos líneas que volúmenes se han hecho. Diez reyes extranjeros solicitaron y obtuvieron el derecho de ciudadanía en Atenas; pero, desde su decadencia, entre todos los siglos reunidos no proporcionarían diez reyes de la poesía que hayan conquistado el derecho de ciudadanía poética. Tal diferencia no puede producir una distincion entre los individuos, porque áun las mismas excepciones se repiten por la naturaleza creadora con cierta regularidad; pero supone la distincion particular de la nacion misma que era una excepcion, como lo es, por ejemplo, Otahiti, si todavía el conocimiento limitado que tenemos de la historia de este pueblo durante un período de mil años, nos permite considerarlo de otro modo que como individuo; por consecuencia, describir esta nacion, es describir su poesía, y toda nacion del Norte, le es de tal modo inferior, que uno de sus poetas no puede llegar á la altura de un griego sin ser, por sus dotes naturales, superior á este último.

Los griegos no eran solamente como los reprocha este sacerdote egipcio, niños eternos, sino tambien eternos jóve-

nes. Mientras que los poetas posteriores son criaturas del tiempo, y los mismos poetas alemanes son criaturas *de los tiempos*, los poetas de la Grecia fueron á la vez las criaturas de una civilizacion naciente y de una comarca oriental. Una realidad poética no ofrece más que luz, y nada de sombra á su imitacion poética. Representémonos este país que inspira, sin embriagar, permaneciendo en un punto medio entre las estepas miserables y una abundancia abrumadora, entre el calor y el frio, entre nubes eternas y un cielo vacío, lugar intermedio sin el cual un Diógenes de Sinope no hubiera podido existir: este país, lleno á la vez de montañas que separan tribus numerosas que garantizan y hacen prosperar la fuerza y la libertad, de valles encantadores, cuna de poetas, desde donde un soplo y una onda llenas de dulzura conducen hácia la risueña campiña jónica, hácia ese fecundo paraíso del eden de la poesía, Homero; este término medio de la imaginacion, producido por el clima entre la del Norte y la del árabe, como los rayos tranquilos del sol ocupan un lugar intermedio entre la claridad de la luna y las llamas vivas de la tierra; esta libertad, en fin, que á la verdad condena el esclavo al trabajo, á

los oficios y aún á las profesiones sábias (al paso que entre nosotros los poetas y los filósofos son los esclavos como esclavos fueron entre los romanos los primeros poetas y filósofos), pero que permite al ciudadano libre vivir únicamente para la gimnasia y para las musas, es decir, para la cultura de su cuerpo y de su alma. Los juegos olímpicos presentaban á la vez las victorias del cuerpo y las del génio, y Píndaro no era más célebre que sus héroes. La filosofía no era un medio de ganar el pan, sino un estudio liberal, y el discípulo velaba en los jardines del maestro. Un poeta jóven conserva toda su inteligencia y ardor ante los análisis universales de este ejército, que en el espacio de algunas olimpiadas dá la vuelta al mundo trascendental (1); mientras el espíritu poético más moderno de otras naciones, ha sido descompuesto y despojado del alma por la preponderancia de la sutileza filosófica. El amor, por lo bello, era como el guerrear por la patria, comun á todas las clases de la sociedad, y como el templo délfico

(1) No se ha determinado aún suficientemente la semejanza que existe entre los poetas griegos y esos filósofos que hace poco tiempo y con un poder de conquistadores, han visitado casi todas las islas que la filosofía moderna ha descubierto de nuevo.

del Dios de las musas, unia todas las razas de la Grecia. El hombre se confundía más íntimamente con el poeta, y éste con el primero. Esquilo, en su epitafio, no piensa más que en sus victorias guerreras, y las victorias poéticas de Sófocles (en la *Antígona*), le valieron el gobierno de Samos (1), y para celebrar sus funerales pidieron un armisticio los atenienses sitiados por Lisandro. La poesía no estaba presa y circunscrita á los muros de una sola capital, sino que tendía su vuelo sobre la Grecia entera, y como hablaba todos los idiomas, reunia en un solo sentimiento á cuantos la oían (2).

Todas las facultades prácticas fueron probadas y fortificadas por guerras ya exteriores ya interiores por la libertad; debieron á la configuracion de las costas su desenvolvimiento flexible y múltiple; y esto no fué en detrimento de

(1) ¿No es esto más digno que lo que vemos en los tiempos modernos, en que una Pompadour distribuye como recompensas á los monarcas del talento que escriben con una brillante pluma de pavo real, largas y pesadas espadas de general?

(2) Bajo el reinado de la libertad, como más tarde sucedió en Italia, cada provincia escribía en su dialecto. Solamente despues de la esclavitud del país por los romanos, una nueva cadena, más ligera en verdad, la del exclusivismo del dialecto ático, vino para el escritor á juntarse á las otras. Véanse los *Supplement au dictionnaire de Sulzer*, t. II.

las facultades especulativas, como sucedió á los romanos, que se servían de la guerra como de una espada, al paso que los griegos la empleaban como escudo. Recordemos, en fin, ese gusto de la belleza que desde Theófrasto, hizo competir en Eléa á los jóvenes, por su hermosura viril; que erigia á los pintores estátuas y hasta templos (en Rodas por ejemplo); que hacia adorar á un joven sólo porque era hermoso, y le colocaba despues de su muerte en un templo en que le hacia sacerdote durante su vida (1); que daba más importancia á una representacion dramática que á una expedicion militar; colocaba los jueces que decidían sobre la corona que debía concederse por un poema, al mismo nivel que los que fallaban sobre la vida ó la muerte; y hacia atravesar por toda la nacion el carro de un poeta ó de un artista. En esta tierra se embellecia todo, desde el vestido hasta la Furia; de este modo en los países cálidos, desde el habitante del aire y de las selvas, hasta la bestia feroz, todo vuela y corre adornado de dibujos y colores brillantes y de fuego, al par

(1) Como el Júpiter juvenil de Ægeo, el Apolo isménico exigía para sacerdotes los jóvenes más bellos. Wiskelmann, *Histoire de l'art.*

que el mar glacial está cubierto de sombras pesadas, innumerables, y por lo tanto sin variedad, que parecen ser la falsificación de la tierra. Por último, este es el país en que en todas las calles y templos resonaban por sí mismas las cuerdas líricas del arte como arpas eólicas. Allí un pueblo, ébrio de belleza, llevaba en su corazón y en su mirada una religión serena, que no se reconciliaba con sus dioses por medio de días de penitencia, sino por días de júbilo; que, como si el templo fuese ya el Olimpo, sólo prescribía danzas, juegos y obras maestras, y que en sus embriagadoras fiestas, comprendía, como en cepas de vid, las tres cuartas partes del año; un pueblo ligado con sus dioses por medio de una sociedad más íntima y más bella que ningún otro. Desde esta época primitiva y heroica en que sus heroicos antecesores, elevando como sobre altos promontorios sus estaturas gigantescas, fueron á confundirse con los dioses (1), hasta el tiempo en que la naturaleza estaba por do quier habitada y como duplicada por divinidades,

(1) Dioses se hicieron juzgar por el arcopago. (*De mosthenes in Aristocrat, et Lactance, Just. de fals. rel. I, 10*). La vida de Júpiter sobre la tierra y la construcción de sus templos por sí mismo, entran en la misma categoría de hechos. (*Id. I, 11*).

en que cada bosque tenía su dios y su templo; en que para cada petición, para cada deseo humano, como para cada flor, un dios se hacía un hombre, y donde lo sobrenatural se encontraba por todas partes, con la dulzura de un cielo azul, por encima y alrededor de la naturaleza. Y ahora, cuando vemos este pueblo tan favorecido por la vida y envuelto desde el mediodía por un vapor mágico que las demás naciones tienen que procurarse por sí mismas, por su poema, bien debemos exclamar: «¡Cómo jugarían los sueños de la aurora poética alrededor de esta juventud que vive sobre rosas y sobre la aurora cuando cierre los ojos! ¡Cómo se mezclarán las flores de la noche con las del día! ¡Cómo repetirán sobre los astros de la poesía esta vida primaveral de la tierra! ¡Cómo unirán los dolores mismos á la alegría del ceñidor de Vénus!»

El entusiasmo con que los hombres del Norte trazamos y contemplamos un cuadro, revela la admiración de la pobreza. No estando habituados, como los habitantes de las bellas comarcas meridionales, á una eterna igualdad de duración entre el día y la noche, es decir, entre la vida y la poesía, es natural que seamos tanto más fuertemente

cogidos por el más largo de los días y nos sea difícil no desprendernos de la aridez de la vida por las voluptuosidades del sueño, aún en un libro serio dividido en párrafos.

§ 7.—*Cualidades plásticas ú objetividad de la poesía griega.*

La consideracion de la nacion griega nos hace reconocer y nos explica en sus poetas, la existencia de cuatro colores principales. El primero es su carácter plástico ó su objetividad. Se observa que en las poesías griegas todas las figuras aparecen sobre la tierra como otras tantas estátuas de Dédalo que andan y están llenas de cuerpo y movimiento, mientras que en los poetas modernos las figuras se elevan más bien hácia el cielo como nubes, cuyos contornos inmensos, pero indecisos, se modifican segun la imaginacion de cada lector. Estas formas plásticas de los poetas, que eran tan pronto hijas como madres de las estátuas y de los cuadros que el poeta hallaba por doquiera, tienen origen lo mismo que la excelencia de los artistas griegos, en la reproduccion de las formas desnudas. Efectivamente, no es la facilidad de estudiar las formas desnudas lo que eleva al artista griego

sobre el artista moderno, porque si así fuera, éste sería igual al griego en cuanto á las manos y la cabeza que están siempre desnudas, y para las cuales tiene más que el otro esas formas ideales que la Grecia ha tenido que producir por sí misma para la posteridad.

La causa es, por el contrario, esa delicadeza de facultades receptoras, con la cual el niño, el salvaje, el aldeano, se apoderan de cada objeto con un golpe de vista mucho más vivo que el hombre turbado por la civilización que, detrás de su ojo físico, tiene un microscopio espiritual.

Con igual presteza que el poeta griego, lleno aún de juventud, se apoderaba por un golpe de vista, intacto y lleno del fuego del universo, del presente y el pasado, de la naturaleza y los dioses; estos dioses en que tenía tanta fé, esta época heroica de sus antepasados de que tan orgulloso estaba, todas las vicisitudes de la humanidad se apoderaban de su joven alma, como pudieran hacerlo unos padres ó una amante, y su personalidad entera iba á perderse en su objeto.

Una impresión fuerte despierta el amor y el interés, y siempre el verdadero amor es objetivo, se mezcla y confunde con su objeto. En todos los can-

tos populares y en todos esos primeros grados de desenvolvimiento en que el hombre es aún capaz de un verdadero interés, por ejemplo, en las narraciones de los niños y de los salvajes, y más aún en los de los cuatro piadosos evangelistas, el pintor no procura presentar su caballete y su tintera, sino tan sólo su objeto. Este olvido de sí mismo es á veces en los griegos realmente conmovedor; aún en ese caso en que el artista recuerda de sí mismo, pero solamente como el objeto de un objeto. Así, por ejemplo, ningun artista se presentará con tanta sencillez y modestia como lo ha hecho Fidias sobre el escudo de Minerva, bajo la figura de un anciano lanzando una piedra. Resulta de esto que el carácter personal de los poetas modernos se dá á conocer en gran parte en sus obras; pero adivínese, si es posible, la individualidad de Sófocles por medio de sus tragedias.

Tal es la bella objetividad del amor en que el poeta pierde la conciencia de sí mismo. El tiempo lleva consigo la subjetividad grosera de este mismo amor en que la embriaguez y la alegría, absorbiendo su objeto, muéstranla solitaria. Después de esto viene, sin que valga más, la objetividad de la reflexión sin corazón, que en secreto no piensa

más que en sí misma, ni pinta más que un pintor, pues aplica al ojo el vidrio objetivo y retira el ocular hácia el objeto; de modo que lo aleja hasta lo infinito. Verdad que queda despues de todo esto una conciencia de sí mismo, una reflexion más alta, la más elevada de todas, que se vuelve objetiva bajo la influencia de un espíritu santo de amor, pero de un amor divino y universal.

Los gr̃egos creian en los dioses y en los héroes que cantaban. Por una parte, los confundian arbitrariamente en la epopeya y el drama; pero por otra la fé en su realidad subsistian independientes de su voluntad. Así es que los poetas modernos toman de la realidad para la poesía un César, un Caton, un Wallenstein, etc., etc., en lugar de hacer personajes reales de sus personajes poéticos. Pero la fé inspira el interés, el interés dá la fuerza y decide á hacer el sacrificio de sí mismo. Viendo la poca influencia que la mitología y las demás religiones, sean de la India, sean del Norte, del cristianismo de María y de todos los santos, han tenido sobre la poesía, es como se puede reconocer el efecto que produce la incredulidad. Verdad que se quiere y debe en la actualidad suplir tal defecto por un entu-

siãsmo filos3fico 6 indefinido, es decir, por la descripci3n filos3fica, y la generalizaci3n de este elemento verdaderamente divino, que forma en cada coraz3n la base de los mitos de todas las religiones; pero 3 pesar de esto, esta 6poca moderna de la poes3a que se apodera de las creencias de todos los pueblos, de sus dioses, de sus santos y de sus h6roes, parece por su creencia en Dios 6nico, 3 ese inmenso Saturno que tiene para iluminarse siete lunas y siete anillos, y que sin embargo, por estar demasiado alejado del sol, no despide m3s que una claridad plomiza, d6bil y fria; por mi parte, preferir3a ese peque1o Mercurio, encendido y brillante, que no tiene lunas, pero que tampoco tiene manchas, y que confunde siempre su luz con la inmediata del sol.

Por esto los clamores m3s fuertes que parten de los diferentes asilos de las musas y de otras partes para reclamar la objetividad, no pueden ni aprovechar ni servir para elevarnos, porque la condici3n de la objetividad son los objetos, y en los tiempos modernos faltan en parte y en parte se confunden con el y3, por medio de un idealismo sutil. ¡Y de qu6 modo esta creencia natural del coraz3n, tan llena de f6, se apodera de los objetos que como ella tie-

nen vida por madre, de una manera tan distinta de esa tibia incredulidad que empieza por imponerse á sí misma por un momento y pasajeramente una fé de carbonero que le sirve enseguida para designar el no yó (no puede existir nombre más trasparente ni ménos poético), que le reduce á no ser más que la mitad de un objeto y que le introduce de esta manera en la poesía! Por esto el idealismo proporciona, bajo este punto de vista, tantos servicios á la poesía romántica, como rehusa á la plástica; tantos servicios como los románticos le han proporcionado á él mismo en otro tiempo, si es que éstos han llevado á Berkeley, como lo afirma un biógrafo, á hacerse idealista.

La Grecia veía la vida, y vivía por sí misma. Veía las guerras, los países, las estaciones, y no las leía; así la realidad toma entre ellos contornos tan bien acabados, que se podría con la odisea trazar una topografía y un mapa de costas. Los modernos, por el contrario, reciben de los libros su poesía con los pocos objetos de que se encuentran llenos, y se sirven de estos últimos para gozar de la primera; así como se venden con los microscopios compuestos, algunos objetos pequeños, tales como una pulga, una pata de mos-

ca ú otros, á fin de que pueda experimentarse la fuerza de aumento de los cristales. Por esto el poeta moderno en sus paseos recoge la naturaleza en el porta-objetos de la poesía objetiva.

La jóven mirada de la Grecia debia dirigirse más á menudo hácia el mundo material; pero los contornos de este último son más precisos que los del mundo espiritual, y esto debia proporcionar á los griegos un motivo más para ser plásticos. Pero no es esto todo; la mitología les proporcionaba desde luego una naturaleza divinizada, una ciudad de Dios, poética, que no tenian más que habitar y poblar, sin necesitar fundarla. Ellos podian dar un cuerpo donde nosotros no podemos poner más que una imágen ó una pura abstracción, deificar lo que apenas animamos. Podian llenar de divinidades y hacer sagrados los bosques, las montañas, los rios, allí donde nosotros infundimos con gran trabajo un alma que los personifique. Resultábales, pues, la inmensa ventaja de que todos sus cuerpos estaban animados y ennoblecidos, y que todos los espíritus tienen cuerpo entre ellos; el mito unia toda la poesía lírica del movimiento de la epopeya y del drama,

§ 8.—*Belleza ó ideal de la poesía griega.*

El segundo color principal de los griegos es el ideal ó lo bello, que resulta de la combinacion de las tradiciones divinas y heróicas con su madre, es decir, con el medio armónico de todas las fuerzas y de todos los estados de la naturaleza. En la mitología y pasando por un sol, por un Febo, se habian despojado todos los séres del carácter vulgar y de la individualidad. Cada alegría habia encontrado en el Olimpo el monte Tabor de su trasfiguracion. Además, los antepasados y los dioses, agrandados por las fuerzas salvajes y bárbaras de la edad primitiva, y por su alejamiento en el tiempo, embellecidos por una poesía precoz, fueron envueltos de un tegido brillante, cuya trama de oro se extendía sobre toda la posteridad, y no dejaba que se interrumpiera nunca la deificación. ¿Acaso el Parnaso, situado tan cerca del Olimpo, no debía recibir una multitud de formas brillantes y hallarse iluminado de su divina luz? Lo que favorecía la ascension al cielo del alma de los poetas, es que sus cantos, no solamen-

te tenían los juegos por objeto, sino que estaban hechos para ellos, de tal suerte, que en vista del lugar real que debían ocupar en los templos ó en los juegos del culto divino, procuraban adornarse y elevarse. Finalmente, ya que la belleza, este enemigo de lo que es demasiado ó de lo que es poco, no florece, como el génio, más que con la armonía de todas las fuerzas, y en la primavera de la vida, así como en la del año; en esta zona griega en que los frutos están justamente medidos, debía abrir con más plenitud todas sus flores. Las convulsiones desordenadas de la esclavitud, aspiraciones ahogadas, lujo bárbaro, fiebres religiosas y otras cosas semejantes, habían sido desconocidas por los griegos. Si la sencillez es uno de los elementos de la belleza, ésta es su compañera necesaria, porque no estaban reducidos, como nosotros, imitadores del pasado, á describir de nuevo lo que ya había sido descrito, y á embellecer la belleza. La sencillez de la forma no conviene ni es soportada más que cuando reviste la plenitud del fondo. Así, un rey ó un Creso pueden mostrarse impunemente con un vestido sin adornos; otros imitarían fácil y voluntariamente su simplicidad; pero, ¿qué provecho obtendrían cubriendo su po-

breza interior con otra exterior, disfranzando con harapos de indigente el músico pordiosero? Lo plástico de la poesía podría pasarse sin el adorno que dá el color, así como lo plástico material de las estatuas no tenía otro color que el de su materia.

Existe aún un manantial secundario, pero fresco y puro, del ideal griego. Todo lo que nosotros llamamos noble, el estilo elevado, por ejemplo, se apodera siempre del elemento general de las cosas y descuida los accidentes de la individualidad aún cuando sean bellos. Por esta razón los griegos (según Wiess Kelmann), rehusaban á sus estatuas de mujer el encantador hoyuelo de la mejilla como una determinación demasiado individual. La poesía (á excepción de la cómica, como probaremos más adelante) exige por doquier, en cuanto sea posible, lo que es común á la humanidad entera.

Los instrumentos de labranza, por ejemplo, tienen nobleza, mientras los de oficios carecen de ella. Lo que es una parte eterna de la naturaleza, es más noble que lo perteneciente á la casualidad ó á la vida ordinaria; así, las manchas del tigre son nobles, las de grasa no lo son. Una parte subdividida en otras menos generales, es menos no-

ble que la parte íntegra (1); así la rótula lo es ménos que la rodilla. Del mismo modo, las palabras de un idioma extranjero, que tienen para nosotros una significacion más precisa, son ménos nobles que los de la nuestra, que para nosotros comprenden y representan todas las palabras correspondientes de todas las demás lenguas de la humanidad: en la epopeya se dirá bien, por ejemplo, los *mandatos* de la conciencia, pero no sus *decretos*, sus *ukases*, etc. (2).

Luego esta tendencia hácia la universalidad, se vuelve á encontrar y reina aún en los caracteres que se elevan á medida que se despojan, como en una trasfiguracion de sus cualidades individuales.

Este hecho, de que á medida que arrojamos lo accidental, todo aumenta ante nosotros en belleza y brillo, de tal modo, que lo más general se convierte al

(1) Por está razon los franceses en el lenguaje de la sociedad, prefieren los términos generales, por ejemplo: *crystal*, mejor que *espejo*; *espectáculo*, en vez de *teatro*, etcétera.

(2) En latin y en ruso sucede al contrario por la misma razon. Cuando en la tragedia de los *Cadutti*, obra de talento, pero de talento irregular, estas palabras: «Y todo lo que puede servir de circunstancia atenuante será mirado como tal por el tribunal de alzada» nos hacen descender inopinadamente de la esfera universal á la del Código penal, el efecto de la escena entera está destruído y dura la risa hasta la escena siguiente.

mismo tiempo é insensiblemente, en lo que hay de más alto, á saber: la existencia finita y hasta el sér más infinito, es decir, Dios; este hecho, repito, y la razon de este hecho, son implícitamente la prueba ó la consecuencia de una theodicea secretamente innata.

Por esto el jóven que á causa de su bondad, de su inexperiencia y de su fuerza, aspira siempre hácia lo más elevado, busca lo universal antes que lo particular; por esto el lirismo le es tan fácil, y lo cómico que todo lo individualiza tan difícil. Pero los griegos eran la juventud del universo (1), y por consiguiente, esta hermosa primavera de su vida debia contribuir á hacer florecer todas sus creaciones ideales.

§ 9.—*Calma y serenidad de la poesía griega.*

El tercer color de la poesía griega es una calma llena de serenidad. Su Dios supremo, aunque tuviese el rayo, se le representaba siempre tranquilo, segun Winckelmann. Así es que las causas y los efectos vuelven á producir efectos

(1) La juventud de un pueblo no es una metáfora, sino una verdad; un pueblo reproduce, pero en relaciones de tiempo y circunstancias más importantes, la historia del individuo.

orgánicos los unos sobre los otros. En el mundo real, la simetría, la serenidad, la belleza, la calma, son á veces unos para otros, medios ó fines; en el mundo poético esta calma se convierte en una parte ó condicion de la belleza. Entre las causas exteriores de esta serenidad griega, es preciso contar un dia más puro en las relaciones de la vida y la publicidad continúa de la poesía. En efecto, ¿cómo introducir un mundo de sombras oscuras en medio de las fiestas públicas y en presencia de una multitud? Pero, independientemente de estas causas, existe aún el destino para los templos de la obra de arte. El sentido delicado del griego creía que lo que conviene delante de Dios, no es la queja miserable que pertenece á este triste país de ilusiones, y no al cielo, sino la alegría de que lo infinito puede participar con lo finito.

La poesía debe, segun el nombre que llevó en España en otro tiempo, ser la Gaya ciencia: debe, como la muerte, hacer de nosotros dichosos dioses. De las heridas que cause no debe correr más que una sávia divina, y como el molde, envuelve con su materia todo grano de arena anguloso y duro que es lanzado á la vida. Su mundo debe ser precisamente el mejor de los mundos,

en que todo dolor se funda en una alegría más grande, en que la semejanza de esos habitantes de las altas montañas, veamos jugar á nuestro alrededor, como polvo, esta lluvia que aquí abajo cae en gruesas gotas sobre la vida real. Por esto un poema está falto de poesía, como una música falta de exactitud desde que termina por disonancias.

Pero ¿cómo hace la Grecia para manifestar la alegría en la poesía? Hace como en las imágenes de sus dioses; se sirve de la calma, lo mismo que esas figuras sublimes conservan su vanidad ante el mundo que contemplan, así el poeta y el que le escucha deben permanecer tranquilos ante esta vida, y oponer á todas sus variaciones la impasibilidad de los bienaventurados. Entrad una vez en un museo de esas estatuas divinas; sus formas, llenas de elevación, han dejado el polvo terrestre y las nubes del cielo, y nos descubren en su pecho y el nuestro un mundo lleno de calma y felicidad.

La belleza despierta en el hombre ordinariamente el deseo y á la vez el respeto; pero la suya permanece sensible é inalterable como un éter azulado que envuelve el universo y el tiempo, y únicamente la tranquilidad de la perfección, y no la de la fatiga, hace apacible

su mirada y silenciosa su boca. Debe existir una felicidad más grande que la pena del placer, que esta tormenta de transportes que quema y hace llorar. Así como el infinito permanece en una alegría y reposo eternos; así como en medio de esos innumerables soles que atraen ó son atraídos, debe existir uno, el mayor de todos, que permanezca inmóvil, del mismo modo la felicidad suprema, es decir, aquélla á que aspiramos, no es una aspiracion (porque únicamente en el Tártaro la rueda de Ixion y la piedra de Sisifo dan vueltas eternamente), sino al contrario, un descanso delicioso, el *far niente* de la eternidad. Por eso los griegos colocaban en el Océano occidental, donde el sol y la vida parecen prepararse al reposo, las islas afortunadas. Los teólogos de la antigüedad conocían el corazón humano mejor que nosotros, cuando hacían consistir la alegría celeste y divina en una eterna inmutabilidad y en la contemplacion de Dios, y afirmaban sobre los once cielos terrestres y móviles, la existencia de un último cielo inmóvil (1).

(1) Según los astrónomos de la antigüedad, once cielos giraban unos sobre otros; el duodécimo, que era de cristal, permanecía fijo.

Presentaban con mucha más claridad que los modernos lo que es eterno aunque incomprendible; hubieran querido hacer pasar el porvenir por una capa externa á través del universo, y aceptan con placer los nuevos mundos que descubren los astrónomos; miran esos mundos como naves mercantes, y en ellos embarcan almas destinadas á abordar otras naves y embarcarse de nuevo con otras almas para profundizar más en la creación. De modo que como en un concierto, su *adagio* de vejez ó de muerte resuena entre el *allegro* actual y el *presto* futuro. Ahora bien, como toda aspiración es una guerra contra el presente, este programa de espionaje continúa es la proclamación de una guerra que asusta, es un armamento de todos, hasta de los dioses como Esparta.

Los antiguos expresaban la agitación, ó mejor, el tormento que causa la aspiración por medio de sátiras y retratos. No conocen sufrimiento, como la alegría, un pacífico reposo, una vigilia silenciosa; el menor dolor es agitado y activo, los mismos indios colocan la felicidad en la quietud, los ardientes italianos hablan del *dolce farniente*. Para Pascal, la tendencia del hombre al reposo, es un resto de su pérdida seme-

janza con Dios (1). Los griegos nos arrastran hácia un Occéano grande y brillante, pero pacífico, haciendo resonar en nuestro espíritu cánticos de victoria.

§10.—*La gracia moral de la poesía griega.*

El cuarto color principal de su inmortal galería de pinturas, es la gracia moral. Ya por sí misma absorbe la poesía, la lucha grosera de las pasiones en la libre reproducción de las mismas. Así los juegos olímpicos interrumpían y acallaban por un momento las guerras encarnizadas que devoraban la Grecia, para reunir los enemigos en la apacible limitación de sus combates. Puesto que toda acción moral, en cuanto acción y en cuanto ciudadana en el imperio de la razón es libre, absoluta é independiente, toda moral verdadera es inmediatamente poética, y á su vez la poesía depende indirectamente de la moral. Un santo es para el espíritu una forma poética, como lo sublime del mundo material. Es verdad que la poe-

(1) Lo mismo pensó Schlegel cuando elegía la «*pareja divina y la vida feliz de las plantas y las flores*». Sólo que se deleitó demasiado en el énfasis de su estilo, que contrasta con la tesis sostenida.

sía no expresa su moral en sentencias ambiciosas; tampoco los habitantes del ducado de Gatha experimentan ningun bienestar por las sentencias bíblicas que el duque Ernesto I hizo grabar costosamente, pero se sirve de una presentacion viva, en la que, así como el espíritu universal y la libertad se esconden en los rodajes metálicos del universo, así el sentido moral debe reinar como un dios invisible en medio del mundo vicioso pero libre por él creado.

Nunca lo inmoral es poético por sí solo. Lo es únicamente por su reunion con otra cualidad, por ejemplo, la fuerza ó la inteligencia. Por esto, como demostraré más adelante, sólo el carácter puramente inmoral, es decir, la bajeza cruel y cobarde, está desprovista por completo de poesía, mientras que, por el contrario, el carácter puramente moral del amor, el honor y la fuerza suprema, es siempre poético. Cuanto mayor es el génio del poeta, más sublimes pueden llegar á ser las figuras de ángeles que hace descender de su cielo. Pero el hecho de que el génio no puede hacer ni inventar arbitrariamente estas figuras, como tampoco una intuicion nueva confirma más y más la alianza entre la poesía y la moral. No se nos

objeto que cuanto mayor es Milton, mayores son sus demonios. Porque la descripción de los demonios, como dioses caídos, no presupone una noción interior positiva, sino solamente la negación de todo bien en general; de tal suerte, que el que puede afirmar con más datos, puede también negar con más fundamento.

No queremos considerar aquí la delicadeza moral en la vida misma de los griegos, de esos griegos que llamaban bárbaros á los demás pueblos, más bien en el sentido moral que en el estético; que no querían oír las cartas privadas de Filipo, ni el consejo para vencer por medio de la injusticia; que se horrorizaron del elogio que hizo Eurípides de la riqueza y de los acusadores de Sócrates. Nos limitamos á la moral de su poesía. ¡Qué luz tan sutil y penetrante arrojan sobre cada deformidad, sobre cada crimen y sobre los temores y costumbres santas, la *Iliada* y la *Odisea*, este sol y esta luna de Homero y la pléyade de Sófocles! ¡Con qué pureza describe Herodoto la forma moral del hombre! ¡Qué pudor tan virginal hay en el lenguaje de Jenofonte, esta abeja cargada de miel y desprovista de aguijón! Aristófanes, este Demóstenes patriota calzado con brodequin, descono-

cido en su parte moral como todos los grandes poetas cómicos, no hace caer, nuevo Moisés, su lluvia de ranas sobre Eurípides, más que para castigarle por su moral débil y destructora; no fué reducido, como Sócrates, por la moralidad de sus sentencias, que no impide que domine la inmoralidad en el conjunto de sus tragedias, pero evita el menor soplo de sátira á su poeta predilecto, Esquilo, al que teje una corona, y al piadoso Sófocles que, sin embargo, ha manifestado demasiada estimación personal por Eurípides, como Shakespeare la manifiesta por el poeta Ben Johnson. Pero supongamos que hoy este Eurípides, moralmente condenado por Aristófanes, resucita en medio de las naciones modernas, ¿qué harán éstas? Le construirán arcos de triunfo para llevarle á su templo triunfal; ¿pues qué dirán, no debemos considerarnos dichosos de poder saludar sobre nuestras escenas envilecidas al restaurador de la moral pura?

Existe además otra diferencia entre los griegos y nosotros. Nosotros colocamos sobre la tierra la dicha de los sentidos, y en la divinidad la idea moral. Los griegos, por el contrario, atribuían la felicidad á los dioses y la virtud á la humanidad. Esos hermosos colores de

la alegría que se esparcen en sus creaciones, se encuentran sobre las megalas de los inmortales, más bien que en las de los hombres, y como se quejan todos de la condicion inquieta de la humanidad, de las penas de su vida, del fantasma de la muerte que en todo hace presa, y de la eterna permanencia en los infiernos despues de la muerte. Unicamente hácia el banquete de los dioses en el Olimpo, puede el poeta dirigir sus miradas para dar al poema luz y serenidad. Pero en cuanto á la forma mortal é inmortal, el hombre debe sacarla de su átomo de tierra, como Dios sacó á Adan con sus fuerzas aisladas, porque toda escrescencia ó tumor sobre esta forma, toda presuncion fundada en la fuerza ó en la dicha, cada desafio hecho al hábito ó á la divinidad, son inmediatamente tocados y quemados sin piedad por la piedra infernal de un infierno momentáneo por esos mismos dioses celestes, como si fueran dioses de la tierra; estos mismos dioses se conceden á sí mismos el abuso de su poder infinito, porque no temen ni á los dioses ni á una Nemesis, á excepcion del más sombrío de todos ellos, cuando invocando á la Laguna Stigia prestan un juramento falso.

Parecerá en estas pocas páginas, des-

pues de todo lo que acerca de los griegos se ha escrito, que he dicho demasiado y demasiado poco; esta tetralogía que acabamos de analizar, ¿no se parece al dios de su poesía? ¿No reúne como él la luz, la lira, la planta que cura y la flecha que mata al dragon?

TEORÍA IV.

DEL ROMANTICISMO.

§ II.—*Semejanza entre los griegos y los modernos.*

Nadie está contento con su suerte: es decir, que los jóvenes fundan su ideal en el porvenir, los viejos en el pasado. En lo referente á la literatura, pensamos á la vez como los jóvenes y como los ancianos. Siendo para el hombre la unidad condicion de su amor y de su razon, mientras no encuentra medio de nivelar bajo una unidad más elevada las diferencias de las naciones, se presentan partidarios en pró ó en contra de ellas. Por esto en Inglaterra, y más en Francia, la comparacion entre los antiguos y los modernos ha debido ser siempre parcial en el pró y en la contra. El aleman, sobre todo el del siglo XIX, se halla en estado de ser imparcial para todas las naciones, excepto la suya, que

desconoce. Vamos, por consiguiente, á completar por las observaciones siguientes, el cuadro que hemos trazado de la poesía griega. Desde luego su Parnaso florece en la mañana de la civilización: los griegos tuvieron la fortuna de apoderarse de los frutos humanos más bellos y sencillos, así como de los principales rasgos de valor, amor, abnegación, dicha y de desgracia, para no dejar á los poetas de la posteridad más que la repetición de estos caracteres, ó la difícil representación de parecidos más artificiales. Además se nos aparecen como muertos sublimes, santos y trasfigurados. El efecto que producen sobre nosotros es también mayor que el que producirían sobre ellos mismos, porque al lado del poema existe aún el poeta que nos encanta; su sencillez de niño, tan rica y tan bella, nos transporta, no como otros niños, sino como hombres que han perdido su sencillez (1); y nuestra naturaleza, herida y marchita por el calor de la civilización, nos hace precisamente más aptos que los mismos griegos, para quitar la plenitud concentrada de sus flores poéticas. Este encanto se extiende también

(1) *Loge invisible*. I, p. 194 (I, 258).

á las cosas pequeñas, de suerte que fuera del Olimpo, el Helicon, el valle de Tempé, cada templo, precisamente por que se presentan de una manera desnuda delante de nuestras ventanas, brillan con resplandor poético: como ciertas palabras de la Arcadia, como miel, leche y otras, tienen en el sentido figurado más encantos que en el real. La materia de las poesías griegas, desde la historia de los dioses y los hombres hasta la moneda más pequeña, hasta el menor vestido, se presenta ya por sí sola como un diamante poético, aún antes de que la forma poética le haya prestado el brillo y el relieve. En tercer lugar, parece confundirse el máximum de la plástica griega con el máximum de la poesía. La forma y la belleza humanas tienen límites que ningún tiempo puede pasar: lo mismo que la vista y la imaginación en lo referente á objetos exteriores. Pero la materia de la poesía, interior ó exterior, se acumula por el contrario más y más abundantemente con los siglos, y la fuerza mental que la hace entrar en sus formas puede ejercitarse y fortificarse con el tiempo. Por esto es más justo decir: «Este Apolo tiene las más bellas formas», que «Este es el más bello de los poemas.» La pintura, como la poesía, tienen ya mucha

más afinidad con el infinito romántico, y la primera, en sus paisajes, se pierde á veces toda entera.

Finalmente, es un antiguo vicio de los hombres, el pedir, ante el eterno espectáculo del tiempo, la repetición de lo bello (*¡áncora!*); como si en la naturaleza, rica hasta la superabundancia, algo, aún lo que tiene peor, pudiese aparecer por segunda vez. La repetición de un pueblo sería un milagro mayor que un cielo nebuloso cuyas formas fantásticas fuesen exactamente iguales á las de otro que ya hubiera existido. En Grecia misma, la antigüedad no podría renacer. Las cuestiones suscitadas entre dos pueblos sobre su riqueza en génius, están también desprovistas de razón. Si, por ejemplo, nos preguntasen los franceses: «¿Dónde están vuestros Voltaire, vuestros Rousseau, vuestros Diderot, vuestros Buffon?» responderíamos: «No los tenemos.» Pero dónde teneis nuestros Lessing, nuestros Winckelmann, nuestros Herder, nuestros Goethe? Esto es tan cierto, que aún los autores más miserables no encuentran en el extranjero nadie que pueda imitarlos. Entre todos los escritores de Francia é Inglaterra, hay uno que no tiene hermano gemelo, lo cual no es una desgracia para las naciones.

Hemos alabado antes la fuerza de las tradiciones heroicas y divinas de la Grecia. Sin embargo, es preciso no tomar de entre los numerosos órganos vitales de una nacion, un número arbitrario para hacer una alma, ni frutos ó huevos propios para la nutricion, por gérmenes que comienzan á desenvolverse ó por huevos cobados. Este cortejo divino, ¿no ha salido de los tristes laberintos de Egipto para llegar, pasando por las risueñas montañas de la Grecia á las siete colinas de Roma? Y sin embargo, no ha fijado su cielo poético más que sobre el Helicon, el Parnaso y al lado de los arroyos de estas dos montañas. Lo mismo sucede en la época heroica; los egipcios, los prusianos y casi todos los pueblos, tienen la suya, pero ninguna ha dejado tras sí un reflejo tan poético como la de los griegos.

Los mismos romanos, tan próximos á los griegos por el tiempo y por la religion, no han podido, imitándoles, llegar á igualarlos como poetas; en general, los romanos, al par que poetas prácticos y actores en la escena del mundo, han sido más poéticos como pueblo que como individuos, en acciones que en palabras, en sus historiadores que en sus poetas. Con mayor ra-

zon nuestra imitacion debe permanecer alejada de la poesía, y es natural que no dé resultado. Las divinidades griegas no son para nosotros más que imágenes huecas y vestimentas vacías, en que colocamos nuestros sentimientos; no son seres vivientes. Mientras en otro tiempo casi no habia más que falsos dioses sobre la tierra, y cada pueblo por consiguiente podia convertirse en huésped en el templo de otro; nosotros, por el contrario, no los conocemos ni aún falsos; la frialdad de nuestra época, coloca, por decirlo así, el cielo del universo entero entre el hombre y su Dios. No se encuentra más serenidad particular en la vida del Norte, que en el cielo que la cubre; en medio de nuestros más bellos días de invierno, hay alrededor nuestro grandes sombras de la tarde, físicas y morales, y los hijos de Apolo son los primeros en sentir que Febo, como sol, no haga supérfluos, al ménos para su país, la lámpara, la sarten, el techo, los alimentos y los abrigos. En las comarcas bellas los bageles bogan cantando, á lo largo de las riberas en que los puertos se suceden á cada paso. En cuanto á nuestro tiempo heroico, bien diferente del de los griegos, que está embellecido por signos divinos, está ante nosotros, en parte, encer-

rado en una piel de oro, en parte relegado á la religion de las selvas y encinas sagradas, de suerte que nos consideramos más parientes de Adan y de Noé que de Arminio, y que invocamos mejor á Júpiter que al dios Thor.

Sin embargo, segun Klopstock, nos reprochamos de no alabarnos bastante, y reclamamos nuestra conciencia con más conciencia. Finalmente, para designar al génio malo del arte, en otro tiempo la poesía pertenecia á la nacion, y la nacion pertenecia, como objeto, á la poesía; hoy, se canta en un gabinete de estudio y en otro, sobre las materias que más interesan á los que en ellos se encierran. Para ser parcial, es preciso no decir nada más; pero, ¡cuántos detalles faltan aún al cuadro para que esté acabado! Hablando claramente, es ya una empresa inútil el querer fijar en dos líneas de extensas generalidades (como la poesía plástica y la romántica, ó la objetiva y subjetiva) como los dos brazos de una cruz, todos los pueblos y todas las épocas, los juegos de colores eternamente variables de su génio, es decir, el desenvolvimiento de una vida grande de múltiple organizacion de unos frutos eternamente variados; cierto es que esta division es verdadera, tan verdadera como la dis-

tincion de líneas rectas y curvas en la naturaleza (la línea curva, en tanto que es infinita, es la poesía romántica), tan verdad como la cantidad y calidad; tan justa como la establecida entre la música en que domina la armonía y aquélla en que domina la melodía, ó en otros términos, la distincion de diferentes músicas segun la preponderancia de lo simultáneo ó de lo sucesivo; tan justa, en fin, como las clasificaciones polarizadas de los estéticos de la escuela de Schelling; pero, ¿qué puede ganar la vida dinámica con esta aridez atomística? Aun así, la division de la poesía propuesta por Schiller (1) en poesía natural (el término *objetiva* sería más cla-

(1) Véanse sus obras, II.—Para los griegos, entre los que reinaba una armonía soberana entre el sentimiento y la idea, forma al poeta natural una imitacion de lo real, tan completa como es posible, mientras que el poeta sentimental eleva desde luego la realidad hasta el ideal; por esto reflexiona sobre la impresion que los objetos producen en él: la realidad es para él un límite, y la idea lo infinito. Sin embargo, toda poesia debe encerrar algo de infinito; ya en la forma, presentando el objeto con todos sus detalles, que es la presentacion absoluta del poeta natural; ya en la materia, alejando todos los límites, lo que constituye la presentacion en absoluto ó la presentacion sentimental. «Pero el verdadero objeto de la poesía natural, no es la naturaleza real, sino la verdadera, la cual existe pocas veces.» Esta última proposicion destruye la diferencia establecida por el autor; porque si la naturaleza verdadera se distingue de la real, y está presupuesta por ella, es tan sólo por medio de la idea y del ideal; por consecuencia, ninguna de estas

ro), y en poesía sentimental (lo que no expresa más que una semejanza de la subjetividad *moderna*), no puede servir para determinar y clasificar las diferencias novelescas de un Shakespeare, de un Petrarca, de un Ariosto, de un Cervantes, etc., y la palabra natural no nos deja más adelantados sobre las diferentes objetividades de un Homero, de un Sófocles, de un Job, de un César.

Cada pueblo, cada época es un órgano climatérico de la poesía, y es muy difícil de analizar, para construir un sistema, su riqueza complicada, á ménos de omitir en este sistema tantas partes vivas como recoge. Sin embargo, todas estas consideraciones no pue-

dos naturalezas, sino la idea misma, es el original de la imitación poética; de suerte que la completa imitación de la naturaleza real ó su presentación absoluta, es imposible sola y sin ideal. Una de dos, ó esta «verdadera» naturaleza resuelve la cuestión y la supone resuelta, ó bien para establecer la diferencia entre los dos géneros de poesía, no es necesario tener cuenta con el objeto ni con la materia exterior; la última alternativa es la verdadera; el hecho de que la «verdadera» naturaleza existe rara vez, no nos explica suficientemente la poesía griega, y como toda naturaleza es poética sólo para el poeta (sin esto se haría el poeta y no el poema, y esto sucedería á todo el mundo); como por otra parte, en las artes plásticas, los artistas griegos han tenido que realizar también la verdadera naturaleza, no puede admitirse, para fundar una distinción entre la poesía natural y la sentimental una diferencia de objetos; lo que supondría que el tiempo moderno ha perdido todos los objetos dignos de la poesía.

den destruir la gran distincion de la poesía griega y la romántica, así como la clasificacion de los animales por especies no puede destruir la escala de sus organizaciones.

§ 12.—*Esencia de la poesía romántica; diferencias entre la del Norte y la del Mediodía.*

«El origen y carácter de la poesía moderna se dejan deducir tan fácilmente del cristianismo, que podría llamársele poesía cristiana lo mismo que romántica.» Con este aserto empezaba el autor este párrafo (en la primera edicion) hace algunos años. Pero los consejos y objeciones que se le han dirigido por muchos críticos competentes, le deciden á modificarlo, suprimiendo parte, como se quita un arrabal para mayor garantía de una fortaleza. Sentemos por el pronto esta primera cuestion: ¿en qué se diferencia el estilo romántico (1) del griego? Las figuras, los encantos, motivos, sentimientos, caractéres y hasta los lí-

(1) Schiller le llama estilo moderno, como si todo lo que se ha escrito desde el tiempo de los griegos, sin distinguir si se remonta á mil ó dos mil años, fuese moderno y nuevo; le llama tambien estilo sentimental, denominacion á que románticos tales como Ariosto ó Cervantes no darian una acogida seria.

mites técnicos, pueden fácilmente trasplantarse del griego á la poesía romántica sin hacer perder á ésta su carácter cosmopolita; pero en sentido contrario, no sería más cómodo trasportar al griego los adornos románticos, á excepcion tal vez de lo sublime, pero solamente como un dios Término colocado en la frontera de la antigüedad y del romanticismo. Lo que llamamos irregularidad moderna, por ejemplo, la de la ópera italiana ó de la comedia española, pueden (ya que las reglas técnicas no pueden por sí solas dividir el mundo inmaterial de la poesía en dos, el antiguo y el americano ó moderno) estar llenos de espíritu antiguo y ser puesto en juego por él; esto está confirmado por la bella observacion de Bouterweek, de que la poesía italiana, á pesar de su poca abundancia en ideas, se acerca más que toda otra poesía moderna, y únicamente por la claridad, sencillez y gracia, al modelo antiguo. Sin embargo, las formas italianas exceden á las de los griegos mucho más que las alemanas é inglesas. En esta sensata opinion contradice Bouterweek otra opinion suya, segun la cual, el romanticismo consiste esencialmente en una confusion, extraña á los griegos, de lo sério y hasta lo trágico con lo cómico,

Pero así como esta confusión no es un carácter esencial del romanticismo, puesto que le falta frecuentemente, tampoco su extremo contrario es un carácter de la poesía antigua, en que se encuentra amenudo. Aristófanes, por ejemplo, mezcla con bastante dureza y rudamente la bajeza de la divinidad con la sublimidad de sus coros, y las altas intuiciones del sentimiento, á la degradación cómica del alma.

Preguntemos más bien al sentimiento, por qué, por ejemplo, llama romántico á un paisaje. Los contornos limitados y precisos de una estatua, excluyen toda cualidad romántica; la pintura, por el contrario, se le aproxima en cuanto puede presentar grupos de hombres, y llega por completo al romanticismo cuando produce paisajes y no hombres; los cuadros de Cláudio Lorena son un ejemplo. En un jardín holandés sólo se encuentra la negación del romanticismo; pero uno inglés, extendiéndose sobre un paisaje ilimitado, puede rodearnos alegremente de un ambiente romántico, es decir, de un campo en que la imaginación puede dejarse llevar libremente de sus ensueños de belleza. Preguntemos también al sentimiento, en dónde se encuentra expresado el carácter romántico, en los siguientes ejem-

plos de obras poéticas: En la tragedia de *Numancia*, de Cervantes, todos los habitantes, para no ser víctimas del hambre ó de los romanos, aspiran á una muerte comun; cuando esto se ha realizado y la ciudad entera está atestada de cadáveres y hogueras, se presenta Fama sobre su baluarte para anunciar á los enemigos el suicidio de la ciudad y el futuro esplendor de España. O bien Homero en este pasaje romántico, en que Júpiter, desde lo alto del Olimpo, deja al mismo tiempo caer sus miradas sobre el tumultuoso campamento troyano, y los campos lejanos de la apacible Arcadia, iluminados por el mismo sol. O bien este pasaje ménos brillante en verdad del *Guillermo Tell*, de Schiller, en que los ojos del poeta, desde lo alto de las montañas vecinas, contemplan los extensos campos de trigo de Alemania. Lo característico de estos ejemplos no es lo sublime, que ya lo hemos dicho, se aproxima mucho á lo romántico, sino lo indefinido. Lo romántico es lo bello indeterminado, ó lo infinito bello, pero hay también un infinito sublime. Homero es romántico en el ejemplo antes citado, mientras que en aquel otro pasaje en que Ajax, en medio de la oscuridad del combate, sólo luz pide á los

dioses, es simplemente sublime. Hay más bien una semejanza, una metáfora, cuando se dice que el romanticismo es el sonido moribundo y ondulado de una cuerda ó de una campana que se pierde alejándose y concluye por extinguirse por completo para nosotros, no sin haber resonado todavía en nuestro oído, cuando ya habia cesado fuera de nosotros, así tambien un rayo de luna es á un mismo tiempo una figura y un ejemplo romántico. La claridad dudosa del romanticismo era tan extraña á los griegos, que el mismo Platon, aunque poeta, aunque próximo á la elevación cristiana, sólo expresa la relación de nuestro finito estrecho con la morada brillante, con el cielo estrellado del infinito; por medio de la alegoría mezquina y tortuosamente dibujada de una caverna, en cuyo fondo estamos encadenados, viendo pasar ante nosotros las sombras de los seres reales que desfilan á nuestra espalda.

Si la poesía es una especie de profecía, la poesía romántica es en particular el presentimiento de un porvenir demasiado grande para tener cabida aquí bajo: así las flores románticas nadan á nuestro alrededor como semillas desconocidas que provienen de un nuevo mundo, no descubierto aún, y que el

mar, que une todas las partes del universo, lleva á las costas de la Noruega.

Y ahora, ¿cuál es la madre de este romanticismo? No ha existido en todos los países y en todos los siglos de la religión cristiana, porque todas las demás religiones tienen parentesco con esta madre de Dios. Dos ramas del romanticismo nacidas sin el cristianismo y extrañas una á otra por su desenvolvimiento y por su clima, son las de la India y la del Edda. La vieja poesía del Norte, vecina sobre todo de lo sublime, ha encontrado en su imperio tenebroso, en medio de los sombríos terrores de su clima, en sus noches y sobre sus montañas, un mundo ilimitado de espíritus, un infierno poblado de fantasmas, en el cual el estrecho mundo material vá á confundirse y absorberse. Aquí es preciso colocar á Ossian con sus poesías de la tarde y de la noche, en que las estrellas nebulosas del pasado brillan más allá de la espesa noche nebulosa del presente; Ossian, que coloca en el pasado el porvenir y la eternidad.

Todo es música en sus poesías; pero una música alejada, que por esto mismo es como doble, y se absorbe en lo infinito; es como un eco que encanta al enviar los sonidos, no con una áspera

fidelidad, sino con toda la dulzura de la debilidad.

El romanticismo de la India se agita en una religion panteista que ha suprimido los límites del mundo material espiritualizándolos; este mundo se ha vuelto tan grande como el mundo inmaterial; está lleno de espíritus no turbulentos, sino tranquilos, y la tierra y el cielo se encuentran como sobre un mar. Para el indio hay más vida en una flor, que para el habitante del Norte hay en un hombre. Añadid á esto su clima, esta voluptuosa noche nupcial de la naturaleza, y este mismo indio, que semejante á la abeja colocada en el meloso cáliz del tulipan, se deja mecer por ligeros céfiros y descansa en un dulce balanceo. Por esta razon el romanticismo de la India ha debido perderse con preferencia en el encanto de los sentidos; y mientras que los signos característicos y los emblemas de las otras ramas del romanticismo son el rayo de luna y el sonido que se extingue, el romanticismo de la India podria tomar por símbolo el perfume de las noches, tanto más, cuanto que el perfume juega un gran papel en la vida y en los poemas de los indios.

La poesía oriental tiene ménos afinidad con la griega que con la romántica,

por su predilección, por lo sublime y lo lírico, así como por su impotencia dramática, su falta de rasgos de carácter, y en fin, sobre todo, por su manera oriental de pensar y sentir. En efecto, un sentimiento de la nada terrestre de esta catedral de sombras que se agitan en nuestra noche, sombras que nacen, no de la luz del sol, sino de la luna ó las estrellas, que son semejantes á la pálida luz de estos astros; el sentimiento de una vida que se pasa como bajo un eclipse de sol llena de terrores y aves nocturnas, semejante á esos eclipses en que la luna devora al sol entero, no dejando más que un anillo brillante con que se adorna á sí misma; esta manera de pensar y de sentir que ha descrito tan bien para los pueblos del Norte, el más grande intérprete del mundo oriental, Herder, debía aproximarse á la poesía romántica por los mismos caminos que su hermano, el cristianismo, ha seguido para apoderarse de ella y formarla por completo.

Llegamos ahora al romanticismo cristiano, y es preciso demostrar ante todo, cómo se ha producido y revestido en el Mediodía (sobre todo en Italia y España) de formas distintas que en el Norte, en que el suelo del país, como antes demostramos, forma ya una especie de

vestíbulo pagano para el santo de los santos del romanticismo cristiano. El Mediodía se presenta tan diferente en su naturaleza y en sus numerosas complicaciones históricas, que es necesario conceder un exámen á las distintas opiniones que hacen derivar el romanticismo de un origen distinto del cristiano y luego refutarlos. Bouterwck señala como madre de la poesía romántica más meridional y antigua, la estimacion mayor hácia las mujeres, procedente de los antiguos germanos, y por consiguiente la forma más espiritual del amor.

Pero son los templos cristianos y no los antiguos bosques de la Germania, los que han servido de mansion al amor romántico, y es imposible concebir un Petrarca que no sea cristiano. María sola es la que dá á todas las mujeres esta nobleza romántica. Por esto una Vénus no puede ser más que bella, al paso que una madona puede ser romántica. Esta elevacion del amor, era ó es una flor del cristianismo, cuyo ardiente celo contra todo lo que es terrestre, funda un cuerpo hermoso en su alma bella, para hacerle amar en seguida en esta última, trasportando así lo bello al infinito. La denominacion de amor, es, ya se sabe, tomada no de cualquier otra

afeccion, sino de esta amistad pura é inmaculada que reina entre los jóvenes, y era tan inocente por sí misma, que los legisladores la colocaron entre los deberes, y tan viva, que el amante era castigado por las faltas del que amaba. Aquí reaparece, pero en un sexo diferente, este mismo amor deificante al que la naturaleza aleja tanto como es posible, de toda mancha, como entre los antiguos germanos.

Pero, sin embargo, sólo despues del cristianismo santifica su objeto este amor y se revisté del brillo romántico. El espíritu caballeresco (que bordaba sobre sus enseñas el nombre del amor al lado del de Nuestra Señora), y las cruzadas han sido considerados como raíces del romanticismo cristiano; y no son, por el contrario, más que retoños. Al partir hácia esa tierra prometida, que dos religiones á la vez y el sér más grande que ha llevado el mundo, han elevado por la imaginacion á la altura de un imperio alumbrado por el crepúsculo de un santo presentimiento, ó de un istmo entre este mundo y el otro, se iba á trasfigurar románticamente, iba á someter prosáica y poéticamente este bajo mundo terrestre, con ayuda de dos fuerzas, el valor y la religion. ¿Qué pueden ofrecer semejante los tiempos

históricos á las expediciones de los Argonautas?

En fin, hallamos servidores y criados mudos del romanticismo en los siglos modernos, estos siglos que en el exterior reúnen más y más las naciones, puliendo sus lados salientes, y que, en lo interior, por la luz creciente de la abstracción, descomponen más y más, como el cristianismo ha hecho hasta el presente, la solidez del mundo físico. Todo esto nos anima á predecir que la poesía se convertirá cada vez más en romántica é irregular, ó más rica en reglas, y se alejará más de la Grecia; pondrá á su corcel alado tantas alas, que estará embarazado para seguir la línea recta de su vuelo, á ménos de imitar la forma de seis alas descrita en Ezequiel, y hacer que algunas desempeñen el papel de velas. Pero se dirá que tienen que distinguir entre el tiempo y la eternidad los estéticos y sus introducciones. ¿Será preciso que la filosofía con su marcha lenta y regular, haga sola el progreso, mientras la poesía alada se retuerce en la impotencia? ¿No hay, después de tres ó cuatro mil años y sus millones de horas, otra división de la poesía que la pobre dada por Schiller, en sus *Horas*, de poesía natural y poesía sentimental? Puede afirmarse que cada

siglo es romántico de una manera particular, lo mismo que, medio seria, medio burlescamente, podrá colocarse en cada planeta una poesía diferente. La poesía, como todo lo que existe de divino en el hombre, está encadenada á cierta época y á cierto lugar, debe siempre convertirse en un hijo de un carpintero y un judío; pero puede llegar otra época en que su humillacion, empezada ya sobre el monte Tabor, y su trasfiguracion pase sobre un sol, deslumbrador de claridad. Por otra parte, es natural que las diferencias románticas, aunque hijas de un mismo padre, sean distintas en el Norte que en el Mediodía. En esta Italia, pariente, por su clima, de la Grecia, el romanticismo debe ser llevado por un soplo más alegre, debe alejarse ménos de la forma antigua, que el del Norte en Shakespeare. Bajo un cielo meridional en la ardiente España, sueña la valentia del Oriente. La poesía y el romanticismo del Norte, son como un harpa eólica agitada por las tempestades de la realidad, en que los mugidos se convierten en sonos melódicos pero en que vibra una dulce melancolía, y aún á veces el grito desgarrador del sufrimiento.

Podemos, pues, en lo que concierne al romanticismo del Norte, empezar el

párrafo siguiente como hemos empezado este.

§ 13.—*Fuente de la poesía romántica.*

El origen y el carácter de la poesía moderna se dejan deducir tan fácilmente del cristianismo, que se la podría llamar poesía cristiana lo mismo que romántica, semejante al último día del universo, el cristianismo reduce á la nada todo el mundo de los sentidos con todos sus encantos, lo aplasta hasta el punto de convertirle en la colina de una tumba ó en una grada para subir al cielo; y coloca en su lugar un nuevo mundo espiritual. La demonología se transforma en mitología (1) del mundo corporal, y los demonios tentadores vienen á alojarse en los hombres y en las estatuas de los dioses; el presente entero de la tierra desaparece ante un porvenir celeste. Despues de esta ruina del mundo exterior, ¿qué queda para el espíritu poético? Este mundo interior, en que el otro se desploma. El espíritu descendió en sí mismo y en sus tinieblas, y vió espíritus. Pero como lo fini-

(1) Sabido es que, según los maniqueos, el mundo corporal entero, pertenece á los malos ángeles, y que los orthodoxos extendieron á todas las criaturas la maldición del pecado original, etc.

to es sólo inherente á los cuerpos, y á lo infinito é indeterminado, el imperio de lo infinito fué á florecer en la poesía, sobre las cenizas de lo finito. Los ángeles, los demonios, los santos, los bienaventurados, y el infinito mismo no tuvieron ni formas físicas (1) ni cuerpos divinos; pero en cambio la inmensidad abrió sus profundidades. En lugar de esta alegría llena de serenidad de los griegos, unieron á un deseo infinito ó una idea inefable, la condenacion sin límites en el tiempo ó en el espacio, el temor á los espíritus, que hace temblar á sí mismo, el amor apasionado y contemplativo, la abnegacion ilimitada del monge, la filosofía platónica y el neoplatonicismo.

En esta vasta noche de lo infinito, el hombre experimenta más á menudo el temor, que la esperanza. El temor es por sí solo más fuerte y rico que la esperanza, así como en el cielo una nube clara sirve para realzar otra sombría,

(1) Ó bien lo sobrenatural se unia á símbolos extraños á las artes: como á reliquias, cruces, crucifijos, hostias, monges, campanas, imágenes de santos, en una palabra, á objetos que hablan más como signos, que como cuerpos. Las mismas acciones procuraban proporcionarme condiciones de realidad, es decir, del presente; las cruzadas querian unir su pasado santo, con un porvenir igualmente santo. Los mismos caracteres se vuelven á encontrar en las leyendas milagrosas, y tambien en la esperanza del fin del mundo.

sin que la inversa sea verdad; es que la imaginacion encuentra muchas más imágenes para el temor que para la esperanza. Esto obedece á que la sensibilidad física, este órgano é instrumento del dolor, puede convertirse para nosotros en cada punto capital en manantial de un rio infernal, mientras que el dominio perteneciente al placer en el imperio de los sentidos, es estrecho y miserable. Se pinta el infierno con llamas; la descripción más sublime del cielo fué hecha con ayuda de la música que, por sí sola, no despierta más que un deseo vago (1). Así la astrología estaba llena de potencias malignas, así la superstición ofrece más amenazas que promesas. Y para indicar, en fin, las medias tintas de esta imagen sombría, mencionemos únicamente las invasiones de pueblos, las guerras, pestes, bautismos forzados, y la sombría mitología polar aliada al ardor de un lenguaje oriental.

(1) El carácter vago de la música, no procede quizá de que los grandes compositores hayan tenido por patria las brumas de los Países Bajos, con preferencia al puro y sereno cielo de Italia, que á su vez dió á la pintura las formas más precisas. Por esta misma razón, los primeros idealizaron sobre todo la vaguedad del paisaje, mientras que los italianos han preferido idealizar los perfiles de la forma humana.

§ 14.—*Poesía de la superstición.*

Lo que se llama superstición, merece en cuanto es trato y alimento del espíritu romántico, un exámen especial. Cuando leemos que en tiempo de Ciceron los augures declararon, que los doce buitres vistos por Rómulo significaban que su obra y su imperio durarian doce siglos, y cuando con esta afirmacion se compara la caída del imperio de Occidente, ocurrida doce siglos despues de la fundacion de Roma, el primer pensamiento que se nos ocurre, es algo más elevado (1) que el pensamiento de las combinaciones del azar, que le sigue inmediatamente. Recordad cómo en vuestra infancia (si ha sido tan poética como todo esto) se hablaba con misterio de las doce noches santas, y sobre todo de la de Navidad, en que la tierra y el cielo, como los niños y los adultos, parecian abrir mutuamente sus puertas, para festejar el nacimiento más grande, mien-

(1) Leibnitz hace notar que Cristo por ejemplo, nació bajo el signo de Virgo (*Of Otium Hanover*, p. 187), por eso, se nos permitirá recordar de paso, que no habiendo más que un sitio en Francfort en la sala de los emperadores para colocar el retrato de un emperador de Alemania, y que consultada la suerte para llenar este sitio vacío hacia ya mucho tiempo, colocó en él precisamente el retrato del último emperador.

tras los malos espíritus huían esparciendo el terror. Recordad el terror con que en aquella edad oíais hablar del cometa cuya espada desnuda y centelleante se extendía cada noche por el cielo, encima y más allá de este bajo y temeroso mundo, para indicar, como si fuera un ángel de muerte, la alborada de un sangriento porvenir. Pensad en el lecho de muerte de un hombre donde veíais al través de la larga y sombría cortina del mundo de los espíritus, las sombras que afanosas corrían con luces, grifos abiertos, ojos diabólicos, llenos de un ardor insaciable, donde veíais las largas vicisitudes que esperan á los pecadores ó por el contrario al hombre piadoso, expresada por los emblemas de las flores, que dejaba ocupar su sitio en la iglesia, por un lirio, por una rosa, por una música extraña, ó por su propia imágen.

Las mismas señales de la felicidad conservaban su carácter terrible como las que últimamente hemos mencionado, y se expresaban ya por la aparición de una sombra blanca y agradable, ya por la tradicion del ángel que juega con el niño, que sonríe durmiendo. El autor de este libro, por su parte, se felicita de haber pasado su infancia en una aldea, donde se le educó con bas-

tante superstición; ha conservado al través de un gran número de lustros, un recuerdo tan vivo de ella, que hoy mismo le llama en su ayuda, cuando en lugar de ver el juego de los ángeles, siente la enfermedad de su estómago (1). Si hubiera sido educado con el esmero y el refinamiento de una pension francesa del siglo presente, le hubiera sido preciso esperar en sus lecturas de la influencia del poeta, ciertos sentimientos románticos, que hoy necesita espontáneamente. Francia ha sido siempre el país de menos superstición y poesía; España ha tenido mucho más de una y de otra; la serena Italia, semejante á los romanos y á los griegos, cuya superstición no se refería á una felicidad terrestre, anunciada casi siempre por seres reales y en la que no entraban para nada nuestros espectros, jamás hubiera adornado los panteones alemanes, de grupos alegres, crueles ó extraños, que los griegos, y aún los sombríos etruscos colocaban sobre sus urnas y sarcófagos.

La superstición del Norte que veía en los combates de las cornejas, y en los juegos guerreros de los niños, el dedo

(1) Sabido es que la sonrisa de los niños que duermen, tiene por alma, cierta molestia del estómago, estado que en los adultos tiene una causa muy distinta de la sonrisa de un ángel.

sangriento que presajaba á los pueblos la tempestad de las batallas, era románticamente tanto más sublime, cuanto menor y más vaga la forma de sus presagios. Así el terror producido por las hechiceras en el Macbeth, de Shakespeare, aumenta en razon de la falsedad, bajo las arrugas de que casi están enteramente desprovistas; pero en el Macbeth, de Schiller, los coturnos sobre los que la ha llevado el poeta, producen precisamente el mismo efecto que el calzado del padre Fulgencio, que destruía el encanto de las brujas. La desproporcion entre una forma limitada y una fuerza superabundante, abre á la imaginacion un campo inmenso de terror; ella causa el miedo infundado que nos producen los animales pequeños y debe ser muy valiente un general para no alterarse ante el zumbido de un insecto inquieto y colérico que se aproxima á él, aunque permanezca siempre tan tranquilo é impassible como ante el ruido de un cañon. Más se temen en los sueños los enanos misteriosos, que las formas gigantescas, dura y francamente dibujadas.

¿Pero qué fondo de verdad existe en la falsa creencia ó supersticion? No es el objeto parcial ó su significacion particular, porque uno y otra cambian se-

gun las épocas ó las naciones: pero es su principio, ese sentimiento que ha debido ser maestro en la educacion antes de convertirse en discípulo; ese sentimiento que no está destinado á ser trasfigurado más que por el poeta romántico, es decir, ese sentimiento de inmensidad y casi de impotencia que experimenta el espíritu humano cuando se vé, silencioso, en medio del torbellino enloquecedor del Universo. Vé girar en ese singular molino innumerables ruedas de mundos, que nada puede detener; oye el ruido del torrente que eternamente las impulsa; alrededor de él el trueno ruge, la tierra tiembla; acá y allá el agudo sonido de una campana, se mezcla de repente al mugido de la tempestad; aquí es deshecha la materia, allí se la lleva; más allá se la recoge. Y él se mantiene solitario en medio de esta máquina todo poderosa, ciega, única, que le hace oír el ruido de su mecanismo sin un solo sonido en que hable un alma: y sus miradas buscan entonces temblando los gigantes que han montado esta maravillosa máquina y la han adaptado á un objeto: supone á estos gigantes una grandeza mayor que la de su obra, porque los considera como los espíritus que animan un cuerpo tan complicado.

Así es que el miedo proviene no del creador, sino de la criatura de los dioses; pero, como en el fondo, nuestro yo es el autor de lo que es distinto de esta máquina del universo, y de esta potencia que se mantiene sobre ella y á su derredor, nuestra noche interior es, en verdad, la madre de los dioses; pero es también una diosa por sí sola. Todo imperio material, todo universo se convierte en finito, estrecho, en nada, en fin, desde que se supone un imperio espiritual que lo abraza y soporta. Pero la existencia de una voluntad, independiente de la nuestra propia, y por consiguiente la existencia de algo infinito é indeterminado pasando á través de este mecanismo determinado, nos está demostrada por las inscripciones de esas dos puertas que son la entrada y la salida de la vida; porque, antes y después de la vida terrestre, no hay más vida terrestre, pero sin embargo hay una vida. Otra prueba es que no podemos ver soñar á otros sin cierto estremecimiento (1); porque allí hay una alianza

(1) No podemos asistir á los ensueños de otros sin un sentimiento romántico, mientras los nuestros nos dejan sin este sentimiento. Esta diferencia entre el *tú* y el *yo* se vuelve á encontrar en todas las relaciones morales del hombre; le concederemos el exámen que merece.

particular más libre y voluntaria del mundo espiritual con el material, porque es un estado en que las puertas que se hallan alrededor del horizonte de la realidad permanecen abiertas durante toda la noche, sin que se sepa cuáles son las formas extrañas que entran.

Puede también decirse que la sola admisión de un hombre espiritual en el hombre corporal basta para establecer el mundo de los espíritus, ese fondo de escena de la naturaleza con todos sus medios de contacto; entonces sopla un éter extraño que hace vibrar armoniosamente las cuerdas más íntimas de la tierra. Desde que se admite una armonía entre el cuerpo y el alma, entre las tierras y los espíritus, el legislador debe, por medio de leyes físicas ó á pesar de ellas, manifestarse en el universo, lo mismo que el cuerpo expresa el alma y se expresa á sí mismo. Los errores de la superstición provienen de que imaginamos comprender enteramente desde luego esta mímica espiritual de la naturaleza, como un niño se imagina comprender la de sus padres, y que en segundo lugar, no queremos referirla más que á nosotros mismos. En fin, todo acontecimiento es una profecía ó una aparición de espíritus, no para nosotros solos, sino

para todo el universo; y por esto no podemos comprenderla (1).

§ 15.—*Ejemplos de romanticismo.*

Algunos destellos de luz romántica brillarán en la poesía griega; así, por ejemplo, el fin de Edipo en Sófocles, ese terrible destino mitad demonio, mitad Gorgona. Pero el verdadero encantador, el dueño del imperio romántico de los espíritus, es Shakespeare, aunque sea al mismo tiempo el rey de muchas islas griegas; este hermoso génio que hubiera inventado la creencia en los espíritus si no la hubiese encontrado hecha, es, como todo el romanticismo, la imagen de los llanos de Bakou; la noche es tibia, un fuego azulado que ni hiere ni incendia, está esparcido por toda la llanura; todas las flores ardientes; pero las montañas se elevan sombrías en el cielo.

Aquí es necesario nombrar á Schiller. Si el romanticismo es una claridad de luna como la filosofía es la luz del sol,

(1) Probablemente por esta razon, Moritz, más visionario que creador de espíritus, ha hecho entrar en su psicología empírica, sin explicarlos siempre, tantos sueños, apariciones y presentimientos; ha disfrazado así á los ojos del materialismo de los berlineses y de los sábios, su cualidad de visionario bajo capa de coleccionador y de intérprete.

este poeta, que permanece sobre la mitad del mundo como la luz del día de la poesía reflexiva, arroja su destello poético sobre los dos fines de la vida y la muerte, en las dos eternidades, en el mundo que está antes de nosotros y en el que viene detrás, en una palabra, sobre los polos inmóviles del mundo movable; es semejante al sol cuyos rayos no descenden jamás sobre los polos, y que los ilumina todo el día con la luz de la luna solamente; de allí vienen por ejemplo la luz de la luna de su trilogía *Wallenstein*, de su *Juana de Arco* (1), de su canto *La campana*. En este último poema existe ya un romanticismo en la elección de una superstición romántica, según la cual, espíritus enemigos combaten ordinariamente la fundición de las campanas, de esos instrumentos sagrados que no nos llaman más que para conducirnos de un mundo á otro, ó para hablarnos sin cesar aquí bajo de la bifurcación del camino de Hércules.

Las admirables leyendas de Herder no han encontrado aún ojos para reconocer y explicar el romanticismo cris-

(1) Únicamente en estas dos piezas, como sucede también sobre la escena, hay de pronto una puerta que se abre, y deja penetrar la luz natural del día, de tal suerte que una claridad mundana viene á interrumpir la claridad poética.

tiano. La morisca Zorayda se presenta en el cielo románticamente estrellado de *Don Quijote* como un astro más cercano. Tieck, aunque demasiado absorbido por los tiempos primitivos y románticos de la Germania para elegir y presentar sucesos de actualidad, ha dado en *Sterubald* (1) un cuerpo histórico sobre la imaginación, á manera de Shakespeare. Gozzi brilla con la tibieza de una noche encantada de Italia, al lado de Goldoni, que hace caer sobre Roma una nieve pura y fría. Las poesías alemanas de Hébel son deliciosamente románticas.

Se encuentra por doquier en ese romántico *Wilhem Meister*, de Goethe, un sentimiento particular semejante al que experimentamos cuando oímos soñar á otro; como si un espíritu incómodo presidiera á todo lo que sucede, pronto á salir á cada momento de su nube tempestuosa; como si se contemplase desde lo alto de una montaña la alegre agitación de los hombres antes de una catástrofe de la naturaleza. En cambio la posterioridad verá brillar como gemelos románticos, entre sus cuentos, el que se encuentra en sus *Horas*, y entre sus dramas, el *Fausto*.

(1) II, p. 306.

En cuanto á los ejemplos de romanticismo siguientes, debo advertir que llamo poéticos ó románticos á los autores, no en su conjunto, sino en las obras que nombro. Sírvame esto de excusa cuando llame románticos el amor del page Fauno y de la princesa Rosa, en el *Gallo de oro*, de Klinger, ó á su *Bambino*, y cuando afirma con razon que tal autor hace caer la primera luz romántica de las rosas y los lirios sobre la vida cortesana: porque su juventud poética, en que el mundo poético y el real, combaten hasta que vence el último definitivamente, termina allí, y esto no lo prueban ménos los juicios que encierra su última obra (*Observaciones*, etc.), que las opiniones que sobre esta misma obra se han emitido. Yo reclamo de los que hacen críticas de novelas en las revistas y tambien de los estéticos que escriben en los suplementos de Gacetas literarias universales, en el caso de que tenga más madurez que sus juicios, que comprendan y reconozcan que las poesías de Klinger, lejos de hacer cesar la discordia entre la realidad y el ideal, la aumentan, y cada una de sus novelas, semejante á los aires de un violin de lugar acaba por resolver las disonancias en una última disonancia chillona. Algunas de estas novelas, el

Giafar, por ejemplo, terminan por la paz débil y corta de la esperanza ó por un suspiro mezclado de lágrimas, la guerra bien motivada del mérito contra la fortuna. Pero una rara virilidad se extiende, como una cadena de montañas primitivas, sobre sus obras como sobre su vida, y nos indemniza de ese juego alegre y coloreado que en vano reclamamos. Aún hay tanto romanticismo en el soneto de las *Sphinges* publicado por Schlegel en el *Athenaeum* y en su *Alarcos*, como en el del primer autor que ha trabajado sobre el antiguo romance español *Del conde Alarcos*. Esta terrible tradición popular, según la cual el asesino debe morir á los tres días, si su víctima al morir lo emplaza ante el tribunal de Dios, es también de un efecto romántico; que también este edificio literario vá á fundirse graciosamente en un crepúsculo romántico. Ese paraje en que el moribundo en el instante supremo en que un segundo mundo más severo empieza ya para él, pierde el amor terrestre que sentía por su asesino y pide sólo justicia como á un tribunal de muertos, es sublime y verdadero, sólo que no está suficientemente desenvuelto.—La historia amorosa, desde la velada 185 hasta la 210 de las *Mil y una noche* árabes, es aún romántica, así

como el poema de las *Estaciones* en las *Analectas* de Mnioch (I, p. 67); pero la poesía sobre el *Interior* no es ménos poética. Así como que Haydn, en su *Creacion*, describe con la música, Klopstock, rara vez griego, y mucho más romántico, se sirve á menudo de la pintura para no producir más que sonidos; de suerte, que es preciso no confundir con el espíritu griego toda sencillez que frecuentemente no pasa de ser filosófica (1).

Nada es más raro que la flor romántica. Si los griegos aplicaban á las bellas artes en general la denominacion de música, el romanticismo es la música de las esferas. Exige el conjunto de un hombre en su más delicado desenvolvimiento, las flores de ramas más tiernas y elevadas, y así quiere en el poema, cernerse sobre el conjunto como un perfume invisible, pero poderoso. Un autor que todos conocemos, cercano á nosotros, hace á veces este perfume demasiado visible y demasiado denso, como lo haria un enfriamiento del aire. Los alemanes, cuyo carácter poé-

(1) Los antiguos se expresaban con concision y sencillez sin tener conciencia de ello; sólo aspiraban á reproducir sencillamente la impresion que sobre ellos producía un objeto. Los modernos, en su ciencia reflexiva, se componen una concision coqueta que quiere obtener á la vez el valor de la sencillez y el de la riqueza.

tico, según Herder, reposa en la prohibición y el buen sentido, son demasiado pesados para la poesía romántica, y casi mejor dotados para la plástica. Ese gran Lessing, que tuvo tal vez todos los espíritus, á excepción del romántico, podría ser considerado como el representante del espíritu alemán, aunque fuese romántico, si así puede decirse, en el pensamiento, sin serlo en la poesía. Los idilios plásticos de Voss están muy por encima de sus odas, á las que falta á menudo, ménos, sin embargo, que á sus poemas festivos, no un cuerpo poético, sino un espíritu ideal. El gusto romántico es, por esta misma razón, tan raro como el talento romántico. Como el espíritu romántico, ese misticismo de la poesía, no puede asirse y retenerse en los detalles, las más bellas flores románticas están precisamente expuestas á ser brutalmente palpadadas y pisoteadas, por este mundo de críticos que juzga el mundo de los autores por el de los lectores: de aquí la mala suerte de este excelente Tieck y de todos los verdaderos narradores. Por otra parte, la multiplicidad de las formas románticas, imposibilita el establecimiento de la autoridad de una regla, porque el sol plástico brilla con un brillo uniforme como cuando se ve-

la, mientras la luna romántica despide una luz cambiante como el sueño.

Aplicado á los diferentes géneros de la poesía el elemento romántico, hace sentimental al lirismo, y fantástico al género épico, así como el cuento, la fantasía y la novela. El drama se hace lo uno y lo otro, porque en el fondo es una alianza de otros dos géneros.

TEORIA V.

DEL HUMORISMO.

§ 16. — *Del humor.*

En oposicion con la poesía plástica, hemos asignado á la poesía romántica lo infinito del sujeto, como un espacio en que el mundo objetivo pierde sus límites como en un rayo de luna. ¿Cómo puede lo cómico convertirse en romántico, no consistiendo más que en el contraste de lo finito con lo infinito, y no pudiendo admitir lo infinito? El entendimiento y el mundo objetivo, sólo conocen lo finito. Aquí no hay más que un contraste infinito entre las ideas (de la razon) y el finito mismo tomado en su totalidad. Pero, ¿qué sucederia si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo (1) á la idea

(1) Recuerde que más arriba he definido el contraste objetivo: una contradicción de la acción cómica con la semejanza conocida por los sentidos; y el contraste subjetivo: esta segunda contradicción que atribuimos al ser cómico suponiendo nuestro conocimiento de su acción.

(infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime ó de la manifestacion de lo infinito, se hiciera nacer una manifestacion de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negacion de lo infinito?

En este caso tendríamos el humor ó lo cómico romántico. Y en realidad esto sucede así. Aunque el entendimiento sea ateo en la religion de lo infinito, debe encontrar aquí un contraste que vá hasta lo infinito. Para demostrarlo expongo aquí de una manera más completa los cuatro elementos del humorismo.

§ 17.—*Universalidad del humor.*

El humor, como destruccion de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y un mundo tonto. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez, pero, diferente tambien de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiem-

po que el pequeño al lado del grande, y reduciendo así á la nada el uno y el otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada. «¡Viva la bagatela!» exclama con sublimidad Swift, medio loco, acabando por no gustar más que de leer y componer malos libros. Estaba en ese espejo cóncavo donde lo finito de la tontería, como enemigo de la idea, le parecia lo mejor destrozado, y en el mal libro que leía ó que escribía, gozaba de ese libro que se creó en su imaginacion. El satírico ordinario, puede en sus obras ó en sus críticas apoderarse de algunos errores ó verdaderas faltas de gusto, y atarlas sobre su picota, para arrojar, en vez de huevos podridos, algunas ocurrencias llenas de sal; pero el humorista prefiere proteger la tontería individual, y dirigirse por el contrario contra el verdugo y todos los espectadores, porque no es la tontería de tal ó cual ciudad, sino la simpleza humana, es decir, la universal, la que él persigue. Su *tirso* no es ni una batuta ni un látigo, y sus golpes caen al azar. En la *Feria de Plundersweiler*, de Goethe, seria absurdo que el poeta hubiera querido hacer sátiras aisladas contra los comerciantes de buéyes, los cómicos, etc.; era, pues, necesario, que hubiese querido hacer una

combinacion épica y referirse en general á la vida ordinaria.

Las campañas del *Tío Toby* no ponen sólo en ridículo, como puede creerse al Tío y á Luis XIV, sino que son la alegoría de todas las manías humanas, y de esa cabeza de niño que se conserva en el fondo de cada cabeza humana como en una sombrerera, y que, áun oculta bajo más de una envoltura, se levanta á veces desnuda en el aire y permanece frecuentemente sola sobre los hombros y bajo los cabellos blancos del hombre que ha llegado á la vejez y á la decrepitud.

Esta universalidad del humor puede expresarse lo mismo simbólicamente y por partes (por ejemplo, en Gozzi, Sterne, Rabelais, de los que puede citarse el humor universal ménos á causa de sus alusiones contemporáneas que á pesar de ellas) que por la gran antítesis de la misma vida. Aquí encontramos al incomparable Shakespeare, con su estatura gigantesca; en Hamlet, como en alguno de sus locos melancólicos, llega á su colmo, bajo la máscara de la locura, ese desprecio universal. Cervantes, cuyo génio era demasiado grande para burlarse largo tiempo de una demencia accidental ó de una tontería vulgar, llega hasta el fin, pero tal vez con

ménos conocimiento de causa que Shakespeare, bajo las miradas de la igualdad infinita, el paralelo humorístico entre el realismo y el idealismo, entre el cuerpo y el alma, y sus gemelos en la locura, se mantienen muy por encima de toda la humanidad. El *Gulliver*, de Swift (ménos humorístico por la forma, pero más por el pensamiento que su *Conde del tonel*), se eleva sobre la roca Tarpeya desde donde este pensamiento precipita á la humanidad. Sólo por medio de puras efusiones líricas en que el alma se contempla á sí misma, describe Leibgeber su humor universal, que nunca toca á lo particular ni vitupera jamás (1); esto último sucede á su amigo Siebenkaes, á quien atribuyo por consiguiente más bien la *Laune* que el humor. Así tambien el humor de Tiak, aunque en parte imitado por el de otros, no abunda en rasgos de espíritu y tiene un carácter extenso. Rabener, por el contrario, se dedica á flagelar á diferentes tontos de la costa de Sajonia, y los críticos flagelan á diferentes humoristas de Alemania.

Si Schlegel ha tenido razon al decir que el romanticismo no es un género de

(1) Por ejemplo, su carta sobre Adan, como albergue material de la humanidad; su otra carta sobre la gloria, etc.

poesía, sino que la poesía debe ser siempre romántica, es más justo decir en particular de lo cómico que debe ser siempre romántico, es decir, humorístico. Los prosélitos de la nueva escuela estética, muestran en sus obras burlescas juegos dramáticos; parodias, etcétera, un espíritu cómico universal más elevado, que no es el denunciador ni el sacerdote que acompaña al cadalso á las locuras individuales; verdad es que este espíritu universal se manifiesta con bastante rudeza y duramente, cuando por casualidad el discípulo se encuentra aún en las clases inferiores con su *Imitation* y su *Dokimastikum*. En cuanto á los encantos cómicos de un Bahrtdt, de un Kranz, de un Wetzels, de un Merkel y de la mayor parte de los autores de la *Biblioteca alemana universal*, exasperan el buen gusto más que las manchas rojas y los botones de calor cómico (con frecuencia una simple exageracion de la tendencia verdadera) que pueden hallarse en Tieck, Kerner, Kanne, Arnim, Gœrres, Brentano, Weisser, Bernhardt, Fr. Horn, Schütge, E. Wagner, etc. El falso burlon, el que parodia su propia parodia, se nos hace, por sus pretensiones de engrandecerse demasiado, mucho más insoportable que el falso sen-

timiento con sus pretensiones más modestas de enternecernos. Desde que se introdujo Sterne, en Alemania, formó y arrastró tras sí un largo cortejo lacrimoso de humoristas, así llamados entonces, pero olvidados despues, que no eran más que fanfarrones de una alegre satisfaccion de sí mismos. Les dejo, sin embargo, de buen grado el nombre de humoristas en el sentido cómico, como en medicina se dá á los galenistas, que hacen derivar todas las enfermedades de los humores. Wieland mismo, aunque verdaderamente cómico en poesía, se ha extraviado mucho en la academia galenista de los humorísticos, por la prosa de sus novelas y de sus notas sobre su *Damischmend* y sobre su *Amadis*.

Diferentes fenómenos se unen en la universalidad del humor; ésta se manifiesta, por ejemplo, en la estructura de los períodos de Sterne, que reunió con lazos de union, no partes, sino todos, y tambien en su costumbre de generalizar lo que sólo merece vituperarse en un caso particular; así vemos en Sterne: «No sin razon escriben los grandes hombres disertaciones sobre las narices largas.» Otro fenómeno exterior, es que el crítico vulgar aboga y materializa el verdadero espíritu humorista

universal introduciéndole y aprisionándole en sus sátiras parciales; ese insignificante personaje, no llevando en sí la disposición de autor cómico, es decir, la idea del desprecio del mundo, debe encontrar al verdadero cómico sin intención pueril y sin objeto; debe hallar que en lugar de hacer reír, es por sí mismo ridículo, y debe preferir en silencio, pero con convicción y bajo muchos aspectos, la *Laune* de Müller de Itzehœ al *humor* de Shandy. Lichtemberg hizo verdaderamente el panegírico de Müller (que por lo demás merecía elogios por su *Siegfried de Lindenberg*, sobre todo en la primera edición), y también ha alabado con exceso los espíritus brillantes del Berlín de entonces, aunque limitándole un poco su carácter de anglomano y matemático; pero á pesar de esto, sus cualidades humorísticas eran mayores de lo que él mismo creía; con su manera astronómica de considerar el vaivén del mundo, y con su riqueza de espíritu, hubiera podido producir algo más sublime que dos alas que se agitan en el cielo, es verdad, pero que sólo lo hacen con largas plumas atadas juntas.

Esta universalidad explica también la dulzura y tolerancia del humor para con las tonterías individuales, porque

éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen ménos fuerza y hieren ménos; además, el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano. El satírico vulgar, por el contrario, sólo observa y pone en evidencia, en la vida ordinaria ó en la de los sábios rasgos abderíticos aislados y que le son extraños; en el sentimiento estrecho y egoísta de su superioridad, cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros; y como un predicador de mañana y tarde, en esta mansión de locos del globo terrestre, predica con una especie de furor desde lo alto de su caballo, su sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más modesto es el que se contenta con reírse de todo sin exceptuar el mismo hipocentauro!

Pero ¿cómo en medio de esta burla universal se distinguen uno de otro, el humorista, que dá calor al alma, y el crítico que la hiela, siendo así que los dos lo convierten todo en irrisión? El humorista, lleno de sentimiento, ¿debe ser puesto al lado del frío burlador, que sólo hace ostentación de insensibilidad? Esto es imposible, y ellos se separan uno de otro, como Voltaire se separa á menudo de sí mismo y de los franceses, por la idea aniquiladora.

§ 18.—*La idea aniquiladora ó infinita del humor.*

Este es el segundo elemento del humor, en cuanto sublime destruido. Así como Luther llama á nuestra voluntad en un sentido desfavorable un *lex inversa*, el humor es una *lex inversa* en buen sentido. Su descenso á los infiernos le abre las puertas del cielo. Se asemeja al pájaro mércaps, que sube hácia el cielo, pero teniendo su cola vuelta hácia él; es un juglar que bebe y aspira el néctar, danzando sobre la cabeza.

Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen á mezclarse un dolor y una grandiosidad. Por esto, así como la poesía griega, en oposicion con la moderna, inspira serenidad, el humor, en oposicion con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. Marcha sobre un brodequin, pero poco elevado, y lleva á menudo la máscara trágica, al ménos en la mano. Por este motivo los grandes humoristas han sido, como he-

mos dicho ya, muy graves, y los mejores se deben á una nacion muy melancólica. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla con el humor. Esta introduccion de lo sério en las antiguas farsas alemanas, se revela por el hecho de servir el diablo de bufo. En las farsas francesas se encuentra la *gran diablería* (1), es decir, la grotesca alianza de cuatro diablos. Ved una idea característica; yo puedo fácilmente imaginarme al diablo, como contradiccion del mundo divino y como gran sombra del universo, que por esto mismo dibuja los contornos del cuerpo luminoso, puedo, digo, representármelo como el mayor humorista y *whimsical man*; pero, como la mora de una pintura árabe, seria demasiado contrario á la estética, porque su risa seria demasiado desagradable y se asemejaría al traje abizarrado y florido de una víctima que se conduce al cadalso.

Después de cada tension patética, el hombre experimenta ordinariamente la necesidad del descanso que el humor proporciona. Pero como un sentimiento no puede exigir otro contrario, sino sólo su propia debilidad, debe existir en la burla que provoca lo patético, un

(1) Hegel, *Historia de lo cómico grotesco*.

sério intermedio, y éste lo hallamos en el humor. Hay, por consiguiente, en el *Sacuntala*, como en Shakespeare, un bufon de córte Madhawya; y Sócrates en el *Banquete* de Platon, encuentra una disposicion cómica aún en el talento para la tragedia. Tambien por la misma razon ofrecen los ingleses despues de la tragedia, un epílogo humorístico ó una comedia, del mismo modo que la tetralogía griega hacia terminar su triple drama sério por uno satírico; Schiller, por el contrario, ha empezado por este último (1). Entre los antiguos, despues de los rapsodistas, cantaban los que hacian rapsodias. Cuando en los antiguos misterios franceses, un mártir ó Cristo debian ser azotados, la hombría de bien y la sencillez de aquellos tiempos tenia cuidado de advertir entre paréntesis, que aquí aparece Arleymis y habla para alegrar á los espectadores (2). «Pero, ¿quién consentiria nunca en descender de la altura de lo patético hasta la burla de Luciano, ó solamente de Paris? El bello Leandro, dice Mercier (3), debe interesar cons-

(1) Pero se equivoca, porque lo cómico no prepara más á lo patético de lo que el reposo dispone para el esfuerzo; lo contrario es lo que acontece.

(2) Hægel, *Historia de lo cómico grotesco*.

(3) Cuadro de Paris, ch. 618.

tantemente: tiene un hemoso traje, debe desempeñar un papel de sentimiento, pero al fin la alegría pública le rodea como á cualquiera otro, y podrá recaer sobre su persona. La comedia entonces irá mal. ¿Qué hacen los emprendedores de grandes espectáculos? Han comprendido por instinto ó por reflexion que era preciso que algun cómico se encargase diariamente del papel de *Payaso*, para dar realce á la sabiduría, sangre fria y apostura del bello Leandro.» La observacion es aguda y verdadera. ¡Pero doble descenso de lo sublime y al propio tiempo del humor, cuando es aquél el que descansa en el humor que determina un esfuerzo! Es fácil parodiar y echar por tierra una epopeya; pero, ¡desgraciada la tragedia que no hace continuar su efecto en la misma parodia! Puede disfrazarse á Homero, pero no á Shakespeare, porque lo pequeño reduce á la nada lo sublime, pero no lo patético. Cuando Kotzebue propone para el acompañamiento de su *Ariana disfrazada* la música de Benda, compuesta para la *Ariana* seria de Gatter, á fin de realzar sus chistes por la solemne gravedad de la música, olvida que esta música, que reune á la vez las fuerzas de lo patético y las de lo sublime, no puede ser su-

bordinada y debe permanecer encima: precipitaria más de una vez, como diosa seria, á la Ariana burlona, desde una altura mayor que la de la roca de Naxos. Sólo resulta, pues, más sublimidad para lo que es humilde, y, por ejemplo, en la *Tragedia universal ó Paraiso perdido*, de Thümmel (1), todos sienten con igual fuerza la verdad y la mentira, la naturaleza divina y humana del hombre.

He hablado en el título de este párrafo de la idea aniquiladora; se la encuentra por doquier. Así como en general la razon deslumbra, deshace y transporta á la fuerza la inteligencia, por ejemplo, en la idea de una divinidad infinita, y la trata como un Dios trataria lo finito; así el humor distinto en esto de la burla, abandona la inteligencia para posternarse piadosamente ante la idea. Por esto el humor goza amenudo con sus propias contradicciones é imposibilidades; así, en el *Cerbino*, de Tieck, los mismos personajes se confiesan al fin personajes escritos y no entidades, arrastran á sus lectores sobre la escena y la escena sobre la prensa (2). Por esto tambien el humor dá por re-

(1) Véase vol. V, de sus viajes.

(2) En esto ha imitado á Holberg, Foote, Swift, etc.

sultado el amor á lo vano, mientras que lo sério termina epigramáticamente por lo que hay más importante, por ejemplo, la conclusion del prefacio á la defensa de arlequin, por Moser, ó la conclusion universal de mi oracion fúnebre, ó más bien de la oracion fúnebre de Fenk sobre un estómago de príncipe. Así tambien, Sterne habla muchas veces extensamente y con cuidado de ciertos acontecimientos, hasta que acaba por estas palabras: que no hay una palabra de verdad en todo esto.

Puede sentirse en la música algo de la audacia del humor aniquilador, ó por mejor decir, la expresion del desprecio hácia el universo: en la de Haydn, por ejemplo, de aniquilar séries enteras de sonidos por una série extraña y que se agita alternativamente entre *pianissimo* y *fortissimo*, entre *presto* y andante. Un segundo hecho semejante, es el excepticismo que nace, segun Platner, cuando el espíritu pasea sus miradas sobre la multitud terrible de las opiniones contrarias que le rodean; es una especie de vértigo del alma, que sustituye de pronto á nuestro movimiento rápido el movimiento exterior del universo entero, que realmente es tranquilo.

Un tercer hecho semejante son las fiestas humorísticas de los locos en la

Edad Media, que con un *hysteronproteron*, en una mascarada interior y espiritual, sin ninguna intencion impura, destruyen los estados y las costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría. Pero hoy nuestro gusto no seria bastante delicado para un humor semejante, si, por otra parte, nuestra alma no fuese demasiado malvada.

§ 19.—*Subjetividad del humor.*

Del mismo modo que lo sério romántico, lo romántico cómico es, como en oposicion con la objetividad clásica, el rey de la objetividad. Porque, consistiendo lo cómico en la destruccion del contraste que existe entre los dos principios, el subjetivo y el objetivo, y segun hemos dicho, debiendo ser el principio objetivo un infinito de que deseamos apoderarnos, no puedo imaginar ni poner este principio fuera de mí, sino que lo coloco en mí mismo, donde le sustituyo con el principio subjetivo. Me pongo por consiguiente á mí mismo en esta oposicion, sin colocarme por ello en un sitio extraño, como sucede en la comedia; divido mi yó en dos factores, el finito y el infinito, y hago emanar

éste del primero. El hombre ríe entonces porque se dice: «¡Esto es imposible!» «¡Esto es absurdo!» ¡Sin duda! y por esto en el humorista el yó desempeña el papel principal, y allí donde esto es posible, lleva á su teatro cómico sus relaciones personales, pero tan sólo para aniquilarlas poéticamente.

Como es á la vez el loco, la compañía cómica de máscaras italianas, el director y el administrador, es preciso que el lector tenga indulgencia, ó al ménos no sienta ódio y no haga un sér real del que sólo lo es en apariencia; aquel á quien pueda gustar enteramente un epígrama humorístico dirigido contra él, necesita ser el mejor lector del mejor autor. Es preciso que exista para todo poeta, y sobre todo para el poeta cómico, tanta indulgencia como debe haber, por el contrario desconfianza hostil para el filósofo, y esto en beneficio de uno y otro. Ya en la realidad corporal, el apretado tegido del ódio cierra la entrada á las alas ligeras de la burla; pero lo cómico poético aún tiene más necesidad de una acogida sinceramente favorable, porque en su imitación artística y convencional, no puede, cuando su personaje está incomodado y eclipsado por otro personaje prosáicamente odioso, po-

nerlo en juego con serenidad. Cuando Swift toma un aire de malicia ó de arrogancia, y Musæus un continente estúpido, ¿cómo podrán producir un efecto cómico sobre el que toma en sério su apariencia y se encuentra por consiguiente mal dispuesto en su favor? El autor cómico, como representante siempre nuevo, de las irregularidades nuevas, siempre tiene, para conciliarse con su público, muy distinta necesidad de benevolencia que el poeta sério que se une á sentimientos y bellezas que existen desde hace mil años; y esta benevolencia tiene por condicion cierta intimidad con el público mismo; tambien es fácil explicar por qué obras de elevacion cómica, que han hecho reir á la posteridad, no han excitado la risa el primer año de su nacimiento, y han sido acogidas con una estúpida seriedad, mientras que un rasgo de espíritu vulgar, pero alusivo á cosas contemporáneas, vuela de mano en mano y de boca en boca. Por ejemplo, un Cervantes, á fin de ver su *Don Quijote*, descuidado al principio, exaltado despues por la locura, debió atacarle y rebajarle él mismo; y para impedir que se perdiese en el aire como un cohete, tuvo que escribir contra él una crítica bajo el título del *Buscapié*, es decir, el cohete. Aris-

tófanos fué privado del precio que merecían sus dos mejores piezas, las *Ranas* y las *Nubes*, por cierto Amipsias, olvidado despues largo tiempo, que tenia para él, en el sentido figurado, coros de nubes y de ranas. El *Tristan*, de Sterne, fué al pronto acogido en Inglaterra con tanta frialdad como lo hubieran acogido los alemanes, si hubiera sido escrito en Alemania. Un crítico, del *Mercurio aleman* (1), que ordinariamente economiza y sólo alaba con exceso todo lo que es vigoroso, pronuncia sobre el tomo primero de los *Viajes fisionómicos*, de Musæus, el siguiente juicio: «El estilo es á lo Schubarth, y tiene la pretension de ser agradable. Es imposible recorrer este libro, etcétera, etc.» ¡Miserable, que en esta segunda edicion, y despues de tantos años, consigues incomodarme aún, porque, desgraciadamente para mí, pero en provecho de la estética, he conservado palabra por palabra un extracto de tus simplezas! Y al lado de ese miserable, su hermano gemelo en la *Biblioteca universal alemana* (2), iba como

(1) *Mercurio aleman*, 1779, t. I, pág. 275.

(2) Musæus, más tarde, se ha rebajado hasta el punto de introducir su oro en las minas de plomo de la *Biblioteca alemana*, y de proporcionarle criticas de novelas. Es verdaderamente doloroso dejar hoy que esas criticas

un asno, á destruir con dientes incisivos semejantes los parterres de Musæus y á arrancar las flores; este mismo Musæus, que tenia el humor verdaderamente aleman, es decir, ese carácter de padre de familia que se sonrie benévolutamente á sí mismo, esa hombría de bien que atenúa la inmision de lo extraño del corazon entre los elementos de lo cómico. *Plura exempla sunt odiosa.*

Volvamos á la subjetividad del humor. Si el falso humor encuentra una repugnancia tan grande, es porque quiere parecer parodiar una naturaleza que es ya la suya. Tambien, cuando el autor no está impulsado por un natural noble, no hay nada más peligroso que confiar al mismo bufon la confesion cómica; un alma vulgar, como lo es casi siempre la del *Gil Blas*, de Lesage, que tan pronto confiesa como es confesor, voluntariamente suspendido entre el conocimiento y la ignorancia de sí mismo, entre el arrepentimiento y el endurecimiento, entre la risa indecisa y la seria, nos deja tambien á nosotros en este estado de indecision. Pigault Lebrun en su *Caballero Mendoza*, inspi-

burlonas perezcan con los libros que son su objeto y con la biblioteca que las encierra, en vez de retirar esas perlas del conjunto de bagatelas y hacer un collar.

ra aún más disgusto por su suficiencia y por la desnudez de su incredulidad vanal. En la gracia de Crebillon, por el contrario, se refleja algo más elevado que los tontos que pone en acción. ¡Con qué grandiosidad surge al lado de ello el noble génio de Shakespeare, cuando dá á un nécio disoluto, el humorístico Falstaff por compañero! ¡Cómo se mezcla aquí la inmoralidad, pero sólo como debilidad y costumbre, á una tontería fantástica! *La locura de Erasmo*, criticándose á sí misma, no es ménos digna de reprensión, desde luego, como yó vacío y abstracto, es decir, como no yó, y despues porque en lugar de humor lírico ó de ironía severa, esta locura no esparce más que lecciones universitarias de esta sabiduría que, desde su concha de apuntador, grita más alto que la Colombina, es decir, que la locura misma.

Como en el humor el yó se encuentra parodiado, muchos alemanes, hace próximamente veinticinco años, han dejado á un lado el *yó* gramatical, para hacerle resaltar más fuertemente con este eclipse de lenguaje.

Otro autor mejor, y más reciente en la parodia de esta parodia, lo ha tachado de nuevo con gruesas líneas, que hacen apercibir claramente la correc-

cion; es el inapreciable Musæus, en sus *Viajes fisionómicos*, que son verdaderos viajes pintorescos y de placer de Comus y del lector. Poco despues, estos *yó* abatidos fueron resucitados en masa por la no entidad, el subjetivismo y el individualismo de Fichte. Pero, ¿de qué proviene que ese suicidio gramatical del *yó*, es propio para las burlas alemanas, cuando ni las lenguas más modernas y vecinas del aleman, ni las antiguas, son susceptibles de ello? Probablemente porque somos como los persas ó los turcos (1), demasiado bien educados, para tener un *yó* ante los grandes personajes. Porque un aleman será con gusto todo lo que se quiera, excepto él mismo. Mientras que el inglés escribe mayúscula su *Y* (*yó*), aún en medio de una frase, hay muchos alemanes que en medio de una carta se sirven de una *i* minúscula, y que querrian tener una tan pequeña que fuese apenas visible y se pareciera más bien al punto matemático que acompaña á esta letra, que á la raya que la constituye. El inglés añade siempre *self* á su *my*, como el francés *meme* á su *moi*; el aleman, por

(1) Los persas dicen: «Sólo Dios puede tener un *yó*.» Y dicen los turcos: «El diablo únicamente dice *yó*.» (*Biblioteca de los filósofos*, por Gauthier).

el contrario, sólo rara vez dice *ich selbey*, pero dice con gusto *ich meines Orts*, es decir, *yo por mi parte*, expresion en que cree que nadie verá orgullo. No hace mucho que jamás hablaba de la parte de su persona que se extiende desde los piés hasta el ombligo, sin pedir perdon de su existencia, de tal suerte, que llevaba siempre una mitad digna de ser invitada á la mesa de los grandes personajes y de formar parte de un capítulo, sobre otra mitad desgraciada, declarada plebeya, como sobre una picota. No coloca atrevidamente su *yó* más que en los casos en que puede aliarse á uno más pequeño que él: el rector de un colegio, dice modestamente al jefe de gimnasio *nosotros* (*wir*). El aleman es el único pueblo que se sirve del *el* en singular y de *ellos* en plural, como de medio de interpelacion, y esto porque lleva por todas partes su exclusion del *yó*. Hubo un tiempo en Alemania en que no venia en el correo tal vez ni una carta con la palabra *Ich* (*Yo*). Más dichosos que los franceses é ingleses, cuya lengua no permite una pura inversion gramatical, podemos, por una pura inversion del órden de los pensamientos, poner siempre al principio lo más importante, y en segundo lugar lo que tiene ménos valor. Podemos escribir: «A

vuestra excelencia dirige ó dedica esto.» Pero desde hace algun tiempo (lo que tal vez es uno de los buenos frutos de la revolucion), está permitido escribir abiertamente: «A vuestra excelencia me dirijo; yo dedico.» La mitad de las cartas'y de los discursos obtienen así un *yó* débil, pero claro, lo que sucederá difícilmente al principio ó al fin.

A esta particularidad debemos el poder ser cómicos más fácilmente que ninguna otra nacion; como en la parodia humorística nos ponemos como locos poéticamente, y debemos por consiguiente atraer lo cómico, esta semejanza del *yó* se hace por esta misma omision, no sólo como ya digimos, más clara, sino tambien más cómica, porque no se conoce su uso más que en el caso de seriedad ó de política.

Este valor humorístico del *yó* se hace notar hasta en las menores partículas; así, las expresiones francesas: *Yó me admiro*, *yó me callo*, son mucho más significativas que *ich staune*, *ich schweige*; por esto Bode traduce á menudo *my self*, *him self* por *ich* ó *er selber*. Como en latin el *yó* del verbo se suprime, no puede ser expresado más que por participios, por ejemplo: el doctor Arbuthnot, al fin de su *Virgilius restauratus* contra Bentley; y así tambien el *majora moliturus*.

Este papel y esta necesidad del *yó* párdico destruyen la prevencion de que el humor debe ser involuntario é ignorarse á sí mismo. Home coloca á Addison y Arbutnoth, en lo referente al talento humorístico, por encima de Swift y de La Fontaine, porque éstos, segun él cree, no han poseido más que un humor innato y sin conciencia de sí mismo. Pero si el humor no fuera engendrado libremente, no podria, durante la composicion, gozar estéticamente el autor tanto como el lector; por otra parte, la admision de una anomalía semejante, haria tomar por humoristas á todos los hombres razonables, y seria como un capitan insensato en el navío incendiado lleno de locos. No se vé en los primeros escritos de la juventud de Sterne, en sus producciones posteriores, que preparan obras más grandes (1), y entre sus cartas en que la ola de la naturaleza se esparce más libremente segun que son más frias, no se vé que esas creaciones maravillosas no son producidas por la introduccion y disolucion accidentales del plomo en el tintero, sino que están arregladas y redondeadas con intencion en los moldes y en las formas de fundicion.

(1) Por ejemplo, en *The Kovan or the life*, etc.

Tampoco se encuentra en la verbosidad cómica de Aristófanes, ni rastro del estudio que hacia de los manantiales ni de sus trabajos nocturnos, que, sin embargo, como los de Demóstenes, se han hecho proverbiales (1).

Verdad es que lo que hay de voluntario en el humor, puede, á la larga, convertirse en instintivo: así, en el pianista, el bajo continuo pasa tan bien de la cabeza á los dedos, que éstos se abandonan á los caprichos de la inspiracion sin equivocarse, mientras el pianista está ocupado en recorrer un libro (2). El placer que procura un ridículo más elevado, eclipsa los ridículos menores, á los cuales nos habituamos medio sériamente, medio en broma. En el poeta, pueden ser el resultado de la voluntad libre la simplicidad lo mismo que el cinismo. Swift, conocido por su limpieza, que era tan exagerada

(1) Ad Aristophanis lucernam lucubrare.—Véase en la traducción de *Las Ranas*, por Welcker, introducción, pág. IV.—Yo puedo, sin que se me inculpe que usurpo con mis juicios sobre el dominio de la filología, en que reinan tantos reyes poderosos, hacer al ménos el elogio de esta traducción y de la traducción anterior de las *Nubes* por su fuerza cómica, y porque contribuyen á introducir entre nosotros lo gran cómico, porque abundan en notas preciosas sobre el texto, y, en fin, porque se colocan en un elevado punto de vista estético.

(2) Cicerón dice: «Adeo illum risi it pene sim factus ille.»

que un día no puso nada en la mano de un mendigo, porque no estaba lavada, y más conocido aún por su continencia platónica que, según sus biógrafos, acabó por ser en él como en Newton; la impotencia de los hombres gastados, no ha dejado de escribir *Swift's works*, y entre ellos, por una parte, *Ladys Dressing-room*, y por otra *Stréphon et Chloé*. Aristófanes, Rabelais, Fischart y los antiguos cómicos alemanes, en general, se presentan aquí por sí mismos á la memoria, porque su inmoralidad de autores no resulta de una inmoralidad habitual, y tampoco es su causa. La indecencia del verdadero arte cómico, seduce tan poco como la de la anatomía, ¿por qué el arte cómico no es otra anatomía, con la diferencia de que es más espiritual y más ingenioso? Como el rayo, que cuando es conducido por el hilo del para-rayos, atraviesa la pólvora sin inflamarle, así la chispa de la obscenidad, unida al conductor cómico, atraviesa, como rasgo de espíritu y sin causar mal, la sensualidad tan fácil de inflamar. Es deplorable que nuestra época, sin elevación, no pueda soportar el cinismo cómico, que no tiene nada de peligroso, y que se complazca, por el contrario, en la contemplación de esas imágenes eróticas que están llenas de ve-

nenos. El erizo, emblema del satírico, come, según Bechstein, las cantáridas sin envenenarse como los demás animales; el voluptuoso busca esas mismas cantáridas ó moscas del aire, y se envenena con ellas, como es sabido, de varios modos: construye castillos en el aire sobre moscas de el aire. Pero volvamos á la cuestión. Un carácter humorístico es enteramente distinto de un poeta humorístico. El primero lo es todo sin tener conciencia; es serio ó ridículo, pero no hace ridículos á los demás; puede convertirse fácilmente en el punto de vista del poeta, pero no puede ser su rival. Es completamente falso atribuir á la falta de locos humorísticos la falta de poetas humorísticos en Alemania: esto sería explicar la rareza de los sábios por la de los locos: es más bien, tanto en el autor como en el lector, la indigencia y la servidumbre de verdadero espíritu cómico, que no sabe ni coger ni quitar la caza cómica que corre desde las montañas de la Suiza hasta las llanuras de la Bélgica. Porque ya que no prospera más que sobre los matorrales libres, se la encuentra por doquier existe libertad interior, por ejemplo, en la juventud de las academias ó en los ancianos, etc., ó libertad exterior, como en las grandes ciudades

ó en los grandes desiertos, en los dominios señoriales ó en los pastores de la aldea, en las ciudades del imperio, en los ricos, en Holanda. Entre los cuatro muros de sus casas, la mayor parte de los hombres son originales, como lo saben sus mujeres. Un carácter pasivamente humorístico, no sería por esto sólo objeto de sátira: ¿quién querría hacer una sátira ó una caricatura contra un mónstruo natural aislado? Pero la desviacion de la pequeña aguja humana debe ser conforme á la desviacion del gran imán del universo y ser su signo: así, por ejemplo, el viejo Shandy, por no ser más que un retrato, no deja de ser el tipo coloreado y abigarrado de todas las pedanterías sábias y filosóficas (1), y lo mismo sucede con Falstaff, Pistol, etc.

(1) Aunque frecuentemente lo cómico de Tristram descansa sobre cosas pequeñas, no deja de ser lo cómico de la naturaleza humana y no de una individualidad accidental. Pero cuando ese carácter general falta, como en Peter Pindar, ningun espíritu puede salvar el libro de la muerte. Que durante muchos años Walther Shandy cada vez que chille su puerta, tome la resolucíon de ponerle aceite, etc., es, no sólo conforme á su naturaleza, sino también conforme á la nuestra.

§ 20.—*Percepción del humor.*

Como sin los sentidos no puede haber nada cómico, los atributos perceptibles, como expresión de lo finito aplicado, no pueden jamás, en el objeto humorístico, estar demasiado coloreados. Es preciso que las imágenes y los contrastes del espíritu y la imaginación, es decir, los grupos y los colores, abunden en el objeto, para llenar el alma de ese carácter sensible; es preciso que la inflamen por medio de ese ditirambo (2), que revela contra la idea y pone en oposición con ella el mundo sensible, suelto, anguloso y prolongado como un espejo cóncavo. Como semejante día final precipita al mundo sensible en un segundo caos, pero sólo para dar lugar á un juicio divino, y como por su parte el entendimiento no puede habitar más que en un universo lleno de orden, mientras que la razón, semejante á la divinidad, no puede estar contenida ni áun en los mayores

(2) Cuanto más avanza Sterne en el *Tristram*, más humorísticamente lírico se hace. Así son: su viaje magistral en el sétimo volumen, el ditirambo humorístico del volumen octavo, ch. 11, 12, etc.

templos; podrá admitirse una aparente afinidad del humor con la demencia, que pierde, naturalmente, como el filósofo artificialmente, el uso de sus sentidos y de su entendimiento, conservando, sin embargo, como éste, su razón; que el humor, es, como los antiguos llamaban á Diógenes, un Sócrates demente.

Vamos á estudiar en detalle el estilo del humor que tiene la doble propiedad de metamorfosear su objeto y de hablar á los sentidos. Desde luego individualiza hasta las cosas más pequeñas y aún hasta las partes de lo que ha subdividido. Shakespeare sólo es individual, es decir, sólo se dirige á los sentidos cuando es cómico. Aristófanes, por tales causas, ofrece más que ningun otro poeta de la antigüedad, idénticos caractéres.

Lo sério, como vemos arriba, coloca siempre lo primero lo general, y de tal modo nos espiritualiza el corazon, que nos hace ver poesía en la anatomía, más bien que anatomía en la poesía. Lo cómico, por el contrario, nos une estrechamente á lo que está determinado por los sentidos; no cae de rodillas, pero se pone sobre las rótulas y hasta puede servirse de las corvas. Cuando, por ejemplo, tiene que expresar este

pensamiento: «El hombre de nuestros tiempos no es tonto, sino ilustrado, pero ama mal;» debe desde luego introducir á este hombre en la vida sensible, hacer de él, por consiguiente, un europeo del siglo XIX; debe colocarse en tal país, en tal ciudad, en París ó Berlin, y es preciso tambien que busque una calle para alojar á su hombre. En cuanto á la segunda proposición, debe realizarla orgánicamente del mismo modo, lo que se conseguirá con rapidez mayor por medio de una alegoría, hasta que pueda llegar á hablar de un habitante del cuartel de Frederichstadt, en Berlin, escribiendo junto á una luz dentro de una campana de buzo, sin compañero de cuarto, ó de campana, en el seno del mar frio, y comunicándose tan sólo con la gente de su barco por el tubo que es la prolongacion de su tráquea. «Y, así, dirá terminando el autor cómico, este habitante de Frederichstadt, no alumbrá más que á sí mismo y á su papel, y desprecia por completo á todos los mónstruos y peces que le rodean.» Y ahí está precisamente la expresion cómica del pensamiento que acabamos de proponer.

Podrá continuarse esta individualizacion hasta en las cosas más pequeñas. Así los ingleses aman al verdugo que

ahorca y al hecho de ser ahorcado; nosotros amamos al diablo, pero sólo como comparativo del verdugo, por ejemplo, cuando se dice: «Está endiablado», lo cual es más fuerte que decir: «Ha ido á hacerse ahorcar». La misma diferencia existe entre las expresiones «hombre perdido» y «presa del diablo». Tal vez podría escribirse á un igual «el diablo lleve á fulano»; pero ante un superior, esta locucion deberia ser enmendada por el verdugo. Entre los franceses el diablo y el perro ocupan un rango más elevado: «El espíritu tan perro que tengo», escribió la magistral Sevigné, entre los franceses, la abuela de Sterne, como Rabelais es su abuelo; y todos los franceses en general, gustan mucho de emplear esta expresion. Veamos otras bagatelas dirigidas á los sentidos: se escogen por todas partes verbos activos en el sentido propio ó figurado de las cosas; se hace, como Sterne y otros, preceder ó seguir cada accion interior por una corta accion corporal; se indican siempre las cantidades exactas de dinero, número y tamaño, allí donde sólo se espera una indicacion vaga, por ejemplo: «un capítulo de una vara de largo», ó «esto no vale un ochavo roñoso», etc. Este carácter sensible de lo cómico está fa-

vorecido en el inglés por el estrecho monosilabismo de este idioma: cuando por ejemplo Sterne dice (*Tristram*, volumen XI, cap. X), que un postillon francés no monta más que para apearse, porque siempre falta algo al carruaje, á *tag*, á *vag*, á *jag*, á *straf*, son los monosílabos, y sobre todo las consonancias que el alemán hace con más dificultad que el *ridiculus mus* de Horacio. En general, no sólo se encuentran en Sterne (por ejemplo, capítulo XXXI, *all the frusts, crusts, and rusts of antiquity*), las asonancias producidas por la verbosidad cómica, sino que esas especies de ruinas, como compañeras inseparables se encuentran en Rabelais, Fischart y otros autores.

A esta categoría de elementos de lo cómico se juntan los nombres propios y técnicos. Ningun alemán siente con más tristeza que el que ríe, la falta de un capital nacional, porque es un obstáculo para la individualización. Bedlam, Grubstreet, etc., son perfectamente conocidos en toda la Gran Bretaña y más allá de los mares; pero los alemanes estamos reducidos á decir: «Casa de locos, calle de Escritorzuelos», y esto por la falta de capital, porque los nombres propios de estos lugares en las diferentes ciudades son ó poco conoci-

dos ó poco interesantes. Así el humorista que individualiza, se contenta con que Leipsick posea su Schwarzes-Bret (lugar donde se colocan los carteles universitarios) (1), su córte de Auerbach, sus alondras y sus fériás, que son bastante conocidas del extranjero para que se las pueda utilizar ventajosamente; seria de desear que lo mismo aconteciera con otros objetos y otras ciudades.

Puede referirse tambien á los caracteres sensibles del humor, la perífrasis, es decir, la separacion del sujeto y del predicado, que suele alguna vez no tener fin y que se puede imitar de Sterne, que tuvo por guía á Rabelais. Cuando éste, por ejemplo, que queria

(1) Por esta razon deberia darse á conocer cuanto es posible las particularidades locales de todas las ciudades alemanas, como se ha hecho ya con las diferentes clases de cervezas; esto proporcionaria con el tiempo á lo cómico todo un diccionario y un catastro de individualizacion cómica. Semejante liga de Suavia reuniria las ciudades separadas y haria las calles y hasta la escena de un teatro nacional cómico. El autor tendria mucha mayor facilidad para pintar, y el lector para comprender. Los Tilos, el Jardin de plantas, la Caridad, la Willemshehe, son para bien de las localidades fecundas en individualizaciones para los poetas cómicos. Pero si el autor de este libro quisiera utilizar para el mismo objeto los mejores lugares y los recuerdos más conocidos de algunas ciudades en que ha habitado, es decir de Hof, de Leipsick, de Weimar, de Meinungen, de Cobourg y de Bairenth, será mal comprendido por el extranjero y por consiguiente gustaria poco.

decir que Gargantúa jugaba, comenzaba diciendo: «Allí jugó al *flux*, á la *prima*, á la *bola*, á la *cruz*, al *triumfo*, á la *picardía*, al *ciento*, etc., etc.» Y así nombra doscientos diez y seis juegos. Fischart (1) cita hasta quinientos ochenta y seis juegos de niños y de sociedad que he contado apresurándome y fastidiándome mucho. Esta perífrasis humorística que se encuentra con mucha frecuencia y extensamente desarrollada en Fischart, Sterne la continúa en sus alegorías, que por la abundancia de detalles sensibles, se asemejan á las com-

(1) Por la abundancia de lenguas, figuras y rasgos sensibles, Fischart sobrepasa en mucho á Rabelais, y es igual á él por la erudición y creación aristofánica de palabras. Más bien ha regenerado que traducido su *Río de lentejuelas de oro*; sería digno de la explotación de eruditos de lenguas y costumbres. Ved algunos rasgos de la descripción de una bella joven en su *Geschichtklitterung* (1590) pág. 142: «Tenía mejillas de rosa, que por su reflejo y como un arco iris, hacían el ambiente más diáfano que las mujeres de la antigüedad cuando salían del baño; una garganta de la blancura del cisne á través de la cual se veía correr el vino rojo como en un vaso morisco; una verdadera garganta de alabastro; una piel de pórvido donde trasluciéndose se asemejaban las venas á pequeñas piedras blancas y negras en el agua límpida de una fuente; un seno de mármol redondo como una manzana, y duro con suavidad, una verdadera fruta del paraíso, colocada á la altura del corazón, ni demasiado alta como en Suiza ó en Colonia, ni demasiado baja como en los Países Bajos, sino á la francesa, etc.» Las ruinas son frecuentes en la prosa y producen á veces, por ejemplo, cap. 26, pág. 351, muy buen efecto. Así el capítulo 50 sobre los esposos, es una obra maestra de descripción y de observaciones sensuales, pero castos y sóbrios como en la Biblia y entre nuestros antepasados.

paraciones homéricas y á las metáforas orientales. Sus espirituales metáforas encuadran tambien en un márgen coloreado y en digresiones llenas de detalles extraños, y este atrevimiento es precisamente la cualidad que Hippel ha elegido particularmente en él para imitarla y corregirla, porque cada uno de los imitadores ha escogido en Sterne un aspecto particular; por ejemplo, Wieland, la perífrasis del sujeto y el predicado; unos su incomparable periodología; otros sus eternos *dice*; algunos nada, y ninguno la gracia de su facilidad. Supongamos, por ejemplo, que alguien quiera expresar el pensamiento anterior á la manera de Hippel: deberá, si quiere calificar los imitadores de los traductores trascendentales, decir: esos son los *tétra*, *hexa* y *octapla* *origénicos* de Sterne. Otro ejemplo más claro sería llamar á los animales una falsificación de librería de Carlsruhe ó de Viena, del género humano, impresa sobre papel gris.

Se refresca singularmente el espíritu, cuando se le fuerza á no contemplar más que lo general en lo particular y hasta en lo individual (como aquí Viena, Carlsruhe y papel gris); en una palabra, á no ver luz más que en el color negro.

El movimiento, y sobre todo el movimiento rápido, ó el reposo al lado de este último, pueden contribuir á hacer un objeto más cómico, como medio de hacer el humor tangible á los sentidos. Lo propio sucede con la turba, que proporciona, por el predominio de lo sensible y de los cuerpos, la apariencia cómica de un mecanismo. Por esto los autores parecemos verdaderamente ridículos, á causa del gran número de cabezas, en todos los artículos críticos de la *Alemania científica* de Mensel, y cada crítico fantasea un poco.

FIN DE LAS TEORÍAS ESTÉTICAS.



