

3412803

E

24

N 1798 FRIEDRICH SCHLEGEL y su hermano fundaron la revista *Athenäum*, órgano del llamado círculo de Jena que reunía a Novalis, Schleiermacher, Schelling y otros. Novalis y F. Schlegel se convirtieron enseguida en los representantes más radicales del «nuevo pensamiento romántico», antes de que el proyecto *Athenäum* fracasase en 1800, y de que F. Schlegel se convirtiese al catolicismo más ortodoxo y reinterpretase sus antiguas ideas a la luz de la revelación. En POESÍA Y FILOSOFÍA se recogen los escritos más importantes del período entre 1797 y 1800, en los que se expresan con el mayor rigor y frescura los temas románticos del idealismo místico y la nueva religión cuyo dios es el hombre con capacidades de creación estética de carácter divino, no menos que la concepción de la humanidad como un individuo infinito, cuyo arte es la creación continua de la historia. La selección de los textos de Diego Sánchez Meca va acompañada de notas y un estudio preliminar que trata de recuperar a un pensador condenado por irracional y subjetivo desde los tiempos de Hegel.

Alianza Editorial

32,5 D/F

ESTÉTICA
(FILOSOFÍA)

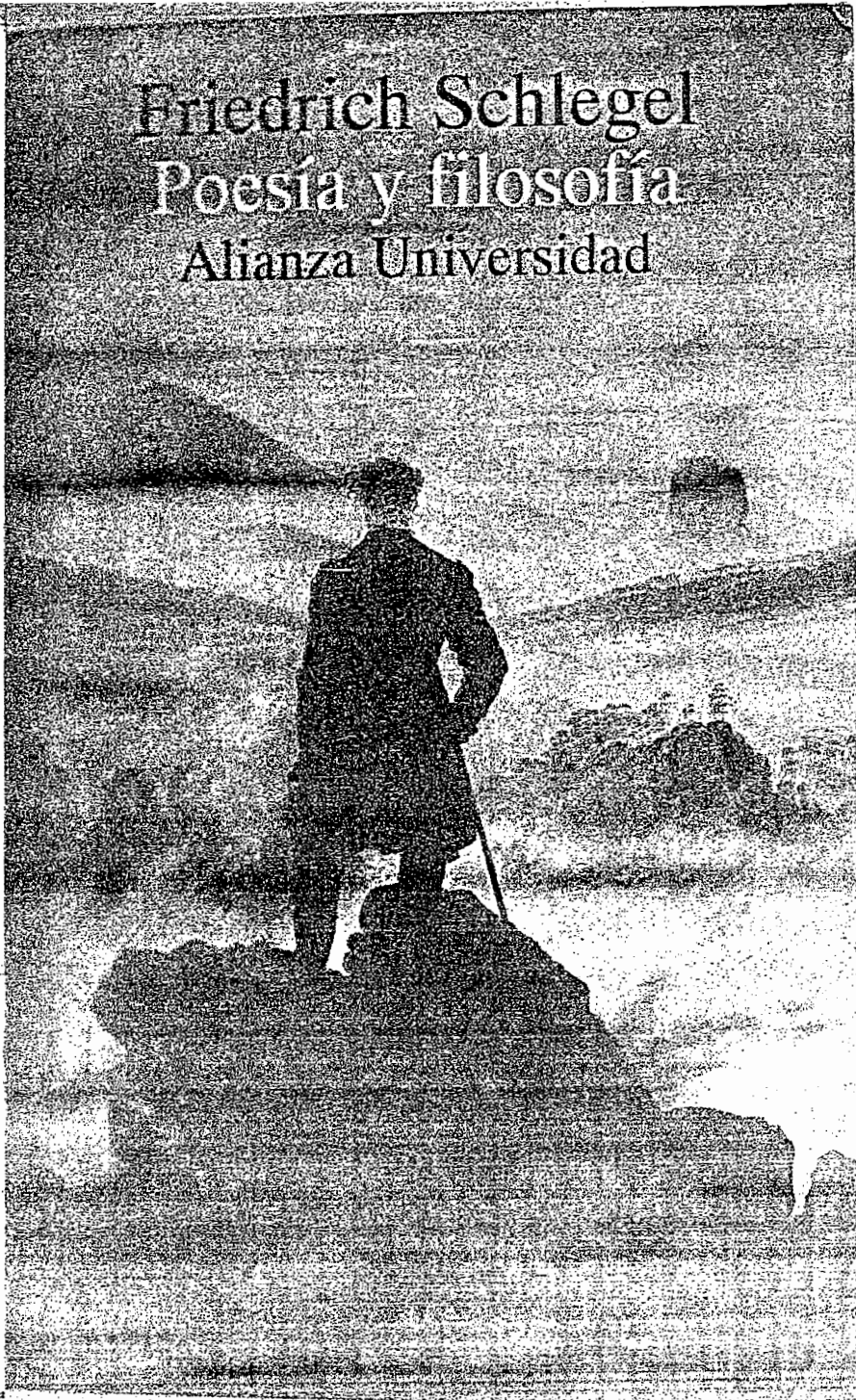
ISBN 84-206-2803-4



9 788420 628035

Ilustración de cubierta: Caspar David Friedrich
"Viajero junto al mar de niebla". 1818

Friedrich Schlegel
Poesía y filosofía
Alianza Universidad



Alianza Universidad

Friedrich Schlegel

Poesía y filosofía

Estudio preliminar y notas
de Diego Sánchez Meca

Versión española
de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó

Alianza
Editorial

FRAGMENTOS DEL LYCEUM (1797)

[1] Se llama artistas a muchos que, en realidad, son obras de arte de la naturaleza.

[2] Todo pueblo quiere contemplar en el escenario tan sólo el término medio de su propia superficie; debería hablárseles, pues, acerca de héroes, música o locos.

[3] Cada vez que Diderot hace algo verdaderamente genial en su *Jacques*, acostumbra luego a intervenir de inmediato para contar su satisfacción por haber resultado tan genial.

[4] ¡Hav tanta poesía y, sin embargo, nada más raro que un poema! De ahí la profusión de esbozos, estudios, fragmentos, tendencias, ruinas y materiales poéticos.

[5] Más de un periódico crítico incurre en el error que tan frecuentemente se ha reprochado a la música de Mozart: un ocasional uso inmoderado de los instrumentos de viento.

[6] Se critica el descuido métrico de los poemas de Goethe. Pero ¿es que las reglas del hexámetro alemán deberían ser tan consecuentes y tan universales como lo es el carácter de la poesía de Goethe?

[7] Mi ensayo sobre el estudio de la poesía griega es un himno amanerado en prosa a lo objetivo de la poesía. Lo peor de él me pa-

rece que es la absoluta falta de la indispensable ironía; y lo mejor, la confiada presuposición de que la poesía es infinitamente valiosa, como si esto fuera cosa probada.

[8] Un buen prólogo debe ser al tiempo la raíz y el cuadrado de su libro.

[9] El ingenio (Witz) es un espíritu incondicionalmente sociable, o genialidad fragmentaria¹.

[10] Hay que perforar el tablón por donde es más grueso.

[11] Todavía no se ha escrito contra los antiguos absolutamente nada de alcance, nada que posea profundidad, fuerza y tino; especialmente contra su poesía.

[12] En lo que se denomina filosofía del arte falta habitualmente uno de ambos: o la filosofía o el arte.

[13] Bodmer gusta de llamar homérica a toda comparación que es simplemente larga. Del mismo modo, se oye también llamar aristotélico al ingenio en el que no hay nada de clásico a no ser franqueza y claridad.

[14] También en poesía todo lo completo puede en verdad quedarse a medias y todo lo que está a medias resultar, sin embargo, auténticamente completo.

[15] El amo tonto en el *Jacques* de Diderot honra al artista acaso más que el sirviente loco. De hecho, es casi genialmente tonto. Pero incluso esto era más difícil de hacer que un loco totalmente genial.

[16] El genio no es, ciertamente, cosa de la voluntad (Willeür), pero sí lo es de la libertad, al igual que el ingenio, el amor y la fe, que en su momento han de llegar a ser artes y ciencias. Debe exigirse ge-

¹ El *Witz* expresa la inteligencia creativa y combinatoria, que capta semejanzas en los objetos más diversos, y las fija en el fragmento. De este modo, el fragmento se convierte en un sistema en miniatura que refleja en sí, como en un microcosmos, la unidad sistemática del universo. Schlegel acentúa, pues, su función de síntesis: «El entendimiento es espíritu mecánico, el *Witz* espíritu químico, el genio espíritu orgánico» (KA, II, p. 232); por tanto, es la fuerza que pone en relación lo que el entendimiento separa. Schlegel lo define también como «lógica trascendental» y «mística fragmentaria» (KA, XVIII, p. 90), pues no presupone la absoluta unidad, es decir, no parte del infinito como algo ya existente, sino que lo proyecta como una meta inalcanzable.

nio de todo el mundo, pero sin esperarlo. Un kantiano llamaría a esto el imperativo categórico de la genialidad.

[17] Nada es más despreciable que un ingenio triste.

[18] Las novelas gustan de acabar como empieza el padrenuestro: con el reino de Dios en la tierra.

[19] A más de un poema se lo ama igual que las monjas al Salvador.

[20] Un texto clásico nunca debe poderse comprender totalmente. Pero aquellos que son cultos y que se cultivan deben siempre querer aprender cada vez más de él.

[21] Al igual que un niño es en realidad algo que quiere llegar a ser un hombre, así también el poema es sólo una cosa natural que quiere llegar a ser una obra de arte.

[22] Una sola palabra de análisis, incluso si es elogiosa, puede extinguir de inmediato la salida ingeniosa más excelente, cuya llama debería infundir calor después de haber brillado.

[23] En un buen poema debe ser todo intención y todo instinto. Así se hace ideal.

[24] Incluso los autores más insignificantes se asemejan cuando menos al gran autor del cielo y de la tierra en que después de concluir su jornada de trabajo suelen decir para sí: «Y vio que cuanto él había hecho era bueno.»

[25] Los dos principios fundamentales de la llamada crítica histórica son el postulado de la vulgaridad y el axioma de la mediocridad. Postulado de la vulgaridad: todo lo auténticamente grande, bueno y verdadero es improbable, pues es extraordinario y, como poco, sospechoso. Axioma de la mediocridad: tal y como son las cosas entre nosotros y alrededor de nosotros deben haber sido en todas partes, pues todo es así verdaderamente tan natural...

[26] Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo. En esta forma liberal ha buscado refugio la sabiduría de la vida huyendo de la sabiduría de la escuela.

[27] Un crítico es un lector que rumia. Debería tener, pues, más de un estómago.

[28] Sensibilidad (Sinn) (para un arte, una ciencia, una persona (Mensch) concreta, etc.) es espíritu dividido, autolimitación, o sea, un resultado de la creación y la destrucción de sí mismo.

[29] La gracia (Anmut) es vida correcta; sensibilidad que se contempla y se construye a sí misma.

[30] En las tragedias modernas aparece de vez en cuando Dios padre en lugar del destino, pero aún con más frecuencia aparece el mismo diablo. ¿Cómo es que esto todavía no ha inducido a ningún erudito del arte a desarrollar una teoría del género poético diabólico?

[31] La división de las obras de arte en ingenuas y sentimentales puede acaso aplicarse también muy fructíferamente a las críticas de arte. Hay críticas de arte sentimentales, a las que no falta sino una viñeta y un lema para ser perfectamente ingenuas. Como viñeta, un postillón tocando el cornetín. Como lema, una frase del viejo Thomasius² en la conclusión de un discurso académico solemne: *Nunc vero musicantes musicabunt cum paucis et trompetis.*

[32] La clasificación química de la disolución en aquella que se produce por vía seca y aquella que se produce por vía húmeda también se puede aplicar en literatura a la disolución de los autores, que han de declinar tras haber alcanzado su más alta cima. Unos se evaporan, otros se aguan.

[33] Una de dos es casi siempre la tendencia dominante de todo escritor: o bien no decir algunas cosas que bajo todo punto de vista se deberían decir, o bien decir muchas que no necesitaba decir en modo alguno. Lo primero es el pecado original de las naturalezas sintéticas, lo último, el de las analíticas.

[34] Una ocurrencia ingeniosa (witziger Einfall) es una disgregación de materiales del espíritu, que debían estar, por tanto, entremezclados de la manera más íntima antes de su repentina separación. La imaginación debe estar primero repleta hasta la saciedad de todo tipo de vida, antes de que pueda ser el momento de electrizarla por

² Christian Thomasius (1655-1728), jurista y filósofo.

medio de la fricción de una socialidad libre hasta tal punto que el estímulo del menor contacto, amigo o enemigo, pueda arrancarle chispas fulgurantes y rayos luminosos o resonantes descargas³.

[35] Más de uno habla del público como si éste fuera alguien con el que hubiera comido en el hotel de Saxe en la feria de Leipzig. ¿Quién es este público? El público no es ninguna cosa, sino un pensamiento, un postulado, como la Iglesia.

[36] Quien todavía no ha alcanzado una inteligencia clara de que totalmente fuera de su propia esfera pudiera darse una magnitud para la que careciera por completo de sentidos; quien no tenga al menos oscuras sospechas de hacia qué región del espíritu humano se encuentra situada aproximadamente esta magnitud, ése, en su propia esfera, o bien carece de genio, o bien aún no se ha cultivado hasta lo clásico.

[37] Para poder escribir bien sobre un asunto es necesario no interesarse más por él; el pensamiento que se ha de expresar con serenidad debe haber pasado ya del todo, no ocuparle va más a uno realmente. En tanto que el artista crea y está entusiasmado se encuentra cuando menos en una disposición iliberal para la comunicación. Querrá entonces decirlo todo, lo cual es una falsa tendencia de los genios jóvenes, o un prejuicio legítimo de viejos ignorantes. De este modo, no sabe apreciar el valor y la dignidad de la autolimitación, que es, sin embargo, para el artista como para el ser humano en general, lo primero y lo último, lo más necesario y lo más elevado. Lo más necesario, porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo. Lo más elevado, porque uno sólo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que posee fuerza infinita, creación y destrucción de sí mismo⁴. Incluso una conversación amistosa que no

³ En la edición de *Charakteristiken*, Schlegel mezcla este fragmento con el 90 y forma con ambos uno solo.

⁴ Aquí se muestra la peculiar dialéctica entre el poeta y su obra: es decir, ese doble movimiento de dentro hacia fuera (el momento de la producción en el que el yo sale de sí, y de fuera hacia dentro (en el que el yo vuelve sobre sí en la autocrítica irónica). Sólo así, la imaginación productiva, potenciada por el entusiasmo, se autolimita por la acción irónica consciente y de este modo, accede a la objetividad: «En la ironía, el poeta produce una objetividad artística en el acto de la autodestrucción artística de su propia creación» (Heine, H., *Transzendentalpoesie*, ed. cit., p. 42). Pues cada fragmento sólo puede tender a su acabamiento negando su propia identidad finita

público

genio

interés

≠ entusiasmo

autolimitación

se pueda interrumpir libremente en cualquier momento por un arbitrio incondicionado tiene algo de iliberal. Pero un escritor que puramente quiere y puede explicarse, que no se reserva nada para sí y gusta de decir todo lo que sabe, es muy de lamentar. Sólo hay que guardarse de tres errores. Lo que parece y ha de parecer arbitrio incondicionado y, por consiguiente, irracional o superracional debe ser sin embargo, en el fondo, de nuevo absolutamente necesario y racional; en caso contrario, la disposición se torna capricho, surge la iliberalidad y la autolimitación se convierte en autodestrucción. En segundo lugar, no hay que tener demasiadas prisas con la autolimitación y hay que dejar primero espacio a la creación de sí mismo, a la creatividad y al entusiasmo, hasta que se hayan culminado. En tercer lugar, no se debe exagerar la autolimitación.

[38] En el arquetipo de la germanidad que han establecido algunos grandes autores patrios nada hay que censurar salvo su posición errónea. Esta germanidad no se encuentra detrás de nosotros, sino ante nosotros.

[39] La historia de la imitación del arte poética antigua, especialmente en el extranjero, posee, entre otras, la utilidad de que los importantes conceptos de parodia involuntaria e ingenio pasivo pueden desarrollarse en ella de la manera más fácil y más completa.

[40] Estético, en su significado forjado y vigente en Alemania, es una palabra que, como es sabido, delata el mismo, perfecto desconocimiento tanto de la cosa designada como del lenguaje con que se la designa. ¿Por qué se conserva todavía?

[41] Pocos libros hay comparables con la novela *Faublas*⁵ en ingenio social y alegría social. Es el champaña de su género.

[42] La filosofía es la auténtica patria de la ironía, la cual podríamos definir como belleza lógica: pues dondequiera que se filosofa en diálogos orales y escritos, y en general de manera no totalmente sistemática, se debe ofrecer y exigir ironía; e incluso los estoicos conside-

v apuntando más allá de sí mismo. De ahí que Schlegel diga: «Todo fragmento, todo libro que no se contradice a sí mismo es incompleto» (KA, XVIII, p. 83). Cfr. Immerwahr, R., «Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetische Ironie», en Eichner, H. (ed.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, ed. cit., p. 137.

⁵ *Los amores del caballero de Faublas* (1790), de Louvet de Couvray.

raron la urbanidad una virtud. Sin duda hay también una ironía retórica, que usada con moderación produce excelentes efectos, especialmente en la polémica; mas comparada con la sublime urbanidad de la musa socrática es como la pompa del discurso retórico más brillante comparada con una tragedia antigua de estilo elevado. Únicamente la poesía puede alzarse también desde este aspecto hasta la altura de la filosofía, y no se apoya, como la retórica, en retazos irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan por doquier universalmente el divino hálito de la ironía. Vive en ellos una verdadera (bufonería transcendental). En su interior, la disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso sobre el arte, la virtud o la genialidad propios⁶ en el exterior, la manera mímica al actuar de un buen actor bufo italiano tradicional.

[43] Hippel⁷, dice Kant, sostenía la siguiente máxima, digna de recomendación: el sabroso guiso de una representación humorística se debe sazonar todavía con el condimento de la reflexión. ¿Por qué no encuentra Hippel más seguidores para esta máxima, toda vez que Kant le ha concedido su aprobación?

[44] No se debería invocar nunca el espíritu de la Antigüedad como una autoridad. Son una cosa singular los espíritus; no se dejan coger con las manos para enseñárselos a los demás. Los espíritus sólo se muestran a los espíritus. La vía más corta y más concluyente sería acaso también aquí demostrar con buenas obras la posesión de la única fe que nos salva.

[45] Ante la extraña predilección de los poetas modernos por la terminología griega para la denominación de sus productos se acuerda uno de la ingenua declaración de un francés con ocasión de las nuevas fiestas al estilo de la antigua república: *que pourtant*

⁶ Sobre el sentido de la ironía como autoparodia, cfr. KA, XVI, p. 123. En este fragmento, Schlegel expone el distanciamiento del artista respecto de su obra y de él mismo como «parodia potenciada», puesto que le sitúa en una nueva posición de la que a su vez deberá distanciarse, en un proceso infinito: «La parodia es realmente la potenciación misma; la ironía es meramente el equivalente del deber ir al infinito» (KA, XVIII, p. 218). En este sentido, la ironía es la acción de relativizar lo finito mediante la cual el individuo se supera a sí mismo, crece, en lugar de quedar aprisionado en una versión de su propia individualidad.

⁷ Autor de novelas cómicas de Königsberg (1741-1796).

germanidad

imitación de la poesía griega

ironía

nous sommes menacés de rester toujours François. Algunas de tales denominaciones de la poesía elegante podrán suscitar en los hombres de letras de épocas futuras investigaciones semejantes a la de por qué Dante llamó a su gran obra una divina comedia. Hay tragedias que, en caso de que hubieran de tener algo griego en el nombre, deberían llamarse con preferencia mimos tristes. Parecen haber sido bautizadas según el concepto de tragedia que aparece una vez en Shakespeare, pero que se ha generalizado más en la moderna historia del arte: una tragedia es un drama en el que Priamo se da muerte a sí mismo.

[46] Los romanos nos resultan más próximos y más comprensibles que los griegos; y, sin embargo, la verdadera sensibilidad para con los romanos es incomparablemente más rara todavía que la sensibilidad para con los griegos, porque hay menos naturalezas sintéticas que analíticas. Y es que también hay una sensibilidad propia para las naciones, para los individuos históricos, como para los morales, no sólo para los géneros prácticos, las artes y las ciencias.

[47] Quien quiere algo infinito no sabe lo que quiere. Pero esta frase no se deja invertir.

[48] La ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande.³

[49] Para los ingleses, uno de los medios más importantes del arte dramático y romántico son las guineas. Son muy utilizadas, sobre todo en la cadencia final, cuando los bajos empiezan verdaderamente a trabajar de lleno.

[50] ¡Cuán profundamente arraiga en los hombres la tendencia a generalizar las particularidades individuales o nacionales! El mismo Chamfort dice: «*Les vers ajoutent de l'esprit à la pensée de l'homme qui en a quelquefois assez peu; et c'est ce qu'on appelle talent.*» ¿Es éste un uso lingüístico general del idioma francés?

[51] El ingenio como instrumento de la venganza resulta igual de ignominioso que el arte como medio para lisonjear los sentidos.

³ Para Schlegel, la ironía no es sólo una fuerza disolvente, sino que, al mismo tiempo, supone el *Witz*, o sea, la realización de una nueva síntesis de los elementos que se disocian, aunque se trate de una síntesis paradójica: «ironía es disolvente, universal y síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo. Universalidad, originalidad, totalidad, individualidad, son sólo matices de aquélla». (KA, XVI, p. 237).

[52] En más de un poema se encuentra en ciertos pasajes en vez de una exposición tan sólo una rúbrica que indica que allí debería exponerse propiamente esto o aquello, pero que el artista se ha visto impedido y ruega humildemente que se le disculpe con benevolencia.

[53] Por lo que respecta a la unidad, la mayoría de los poemas modernos son alegorías (misterios, moralidades) o novelas (aventuras, enredos), una mezcla o una dilución de ambas.

[54] Hay escritores que beben lo incondicionado como si fuera agua, y libros en los que incluso los perros se refieren a lo infinito.

[55] Un hombre verdaderamente libre y cultivado debería poder situarse, a voluntad, en una tesitura filosófica o filológica, crítica o poética, histórica o retórica, antigua o moderna; a su entero arbitrio, igual que se templó un instrumento, a cada momento y en cualquier intensidad.⁴

[56] El ingenio es sociabilidad lógica.

[57] Si ciertos aficionados místicos a las artes, que consideran toda crítica como una disección, y toda disección como una destrucción del placer, pensarán consecuentemente, entonces el mejor juicio artístico sobre la obra más valiosa sería: ¡cielos! La verdad es que también hay críticos que no dicen nada más, sólo que con muchas más palabras.

[58] Lo mismo que los hombres prefieren en sus actos la grandeza a la justicia, así también los artistas quieren ennoblecer e instruir.

[59] El pensamiento favorito de Chamfort, según el cual el ingenio es un sustituto de la felicidad imposible —por decirlo así, un pequeño porcentaje con el que la naturaleza en bancarrota compensa la deuda no satisfecha del bien supremo—, no es más feliz que aquél

⁴ En este fragmento Schlegel da una formulación del principio fichteano según el cual el yo ha de ponerse a sí mismo para ser libre, y sólo porque es libre, se pone a sí mismo. Pues el yo, en la autoconciencia, se ve a sí mismo como en un espejo. Ésta es la idea precisa de la dualidad sujeto-objeto que reproduce la ironía romántica, mediante la que el poeta se eleva por encima de su propia creación y alcanza la libertad y la objetividad; «El fundamento de la ironía schlegeliana es la libertad interior del yo artístico» (Watzel, O., «Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger», en Schanze, H. (ed.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, ed. cit., p. 88).

na la autoconciencia lo infinito se hace banal

ppio fichteano del yo

lo ppio de reversibilidad del yo

de Shaftesbury, para el que el ingenio es la piedra de toque de la verdad, o que el prejuicio más general, según el cual el ennoblecimiento moral es el fin supremo de las bellas artes. El ingenio es un fin en sí mismo, como la virtud, el amor y el arte. Este hombre genial sentía, según parece, el infinito valor del ingenio, y como la filosofía francesa no alcanza a comprender esto, buscó instintivamente enlazar su bien supremo con aquello que es, después de la felicidad, lo primero y más elevado. Y como máxima, el pensamiento según el cual el sabio debería encontrarse frente al destino siempre en état d'épigramme, es hermoso y auténticamente cínico.

[60] Todos los géneros poéticos clásicos, en su estricta pureza, son ahora ridículos.

[61] Tomado estrictamente, el concepto de un poema científico es tan absurdo como el de una ciencia poética.

[62] Se tienen ya muchas teorías de los géneros poéticos. ¿Por qué no se tiene todavía ningún concepto de género poético? Acaso entonces habría que contentarse con una única teoría de los géneros poéticos.

[63] Ni el arte ni las obras hacen al artista, sino la sensibilidad y el entusiasmo y el impulso.

[64] Se necesitaría un nuevo *Laocoonte*¹⁰ para determinar los límites entre la música y la filosofía. Para la recta apreciación de algunos escritos falta todavía una teoría de la música gramatical.

[65] La poesía es un discurso republicano; un discurso que es su propia ley y su propio fin, en el que todas las partes son ciudadanos libres y tienen derecho al voto.

[66] El revolucionario furor de objetividad en mis primeras composiciones filosóficas tiene poco del furor por el fundamento que, bajo el consulado de Reinhold¹¹, se propaga tan poderosamente en la filosofía.

[67] En Inglaterra el ingenio es, por lo menos, una profesión, si bien no un arte. Allí todo se hace conforme a regla, e incluso los *roués* de

¹⁰ Se refiere a la obra de Lessing, *Laocoonte, o sobre las fronteras de la pintura y la poesía* (1766).

¹¹ Filósofo discípulo de Kant (1758-1823).

esta isla son pedantes. Así ocurre también con sus *wits*, que introducen en la realidad el arbitrio incondicionado cuyo brillo confiere al ingenio lo romántico y lo pizante, y así viven ingeniosamente; de ahí que su talento se torne en extravagancia. Mueren por sus principios.

[68] ¿Cuántos autores hay realmente entre los escritores? Autor significa creador.

[69] Hay también una sensibilidad negativa que es mucho mejor que nada, pero mucho más rara. Se puede amar algo fervorosamente justamente porque no se posee: esto da al menos un presentimiento sin consecuencia. Incluso la decidida incapacidad que se conoce con claridad, o también con fuerte antipatía, es totalmente imposible en la pura carencia, y presupone, cuando menos, capacidad y simpatía parcial. Lo mismo que el eros platónico, esta sensibilidad negativa es, pues, hija del exceso y la pobreza¹². Surge cuando se tiene simplemente el espíritu sin tener la letra, o, inversamente, cuando se tienen los materiales y las formas, la cáscara dura y seca del genio productivo, sin su núcleo. En el primer caso, hay puras tendencias, proyectos tan vastos como el cielo azul, o, todo lo más, fantasías en esbozo; en el último, se manifiesta aquella trivialidad artística armoniosamente cultivada en la que son tan clásicos los más grandes críticos ingleses. El signo distintivo del primer género, del sentido negativo del espíritu, es tener siempre que querer sin poder jamás, querer siempre oír sin percibir jamás.

[70] La gente que escribe libros y se imagina después que sus lectores son el público y que debería formar al público llega muy rápidamente no sólo a despreciar, sino a odiar a su pretendido público; cosa que no puede conducir a nada.

[71] Sensibilidad para la ironía sin ironía es ya el abecé de la liberalidad.

[72] En el fondo, les gusta mucho que una obra poética sea un poco perversa, especialmente en su parte central; basta con que no se ofenda abiertamente el decoro y que todo llegue en último término a buen fin.

¹² En el *Banquete*, de Platón, Eros es el hijo de Poro y Penía, la abundancia y la pobreza. La sustitución del primero por *Überfluss* se encuentra en Novalis, *Schriften*, ed. p. Kluckhohn y R. Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, vol. II, p. 91.

[73] Lo que se pierde en las habituales traducciones buenas o excelentes es justamente lo mejor.

[74] Es imposible causar escándalo a alguien si no está dispuesto a escandalizarse.

[75] Las notas son epigramas filológicos; las traducciones mimos filológicos; algunos comentarios, en los que el texto es sólo el primer impulso o el no-yo, idilios filológicos.

[76] Hay la ambición de quien prefiere ser el primero entre los últimos a ser el segundo entre los primeros. Esa es la antigua. Hay otra ambición, la de quien, como el Gabriel de Tasso —*Gabriel, che fra i primi era il secondo*—, prefiere ser el segundo entre los primeros a ser el primero entre los segundos. Esta es la moderna.

[77] Máximas, ideales, imperativos y postulados son hoy, a veces, las fichas de a céntimo de la moralidad.¹³

[78] Algunas de las más eximias novelas son un compendio, una enciclopedia de toda la vida espiritual de un individuo genial. Las obras que son así, aunque se presenten bajo una forma completamente distinta, como ocurre con el *Natán*¹⁴, adquieren por ello un cierto aire de novela. También todo hombre que es culto y que se cultiva contiene en su interior una novela. Que la exteriorice y la escriba no es, sin embargo, necesario.

[79] Los escritos alemanes alcanzan la popularidad bien gracias a un nombre reputado, bien a personalidades distinguidas, bien a buenas relaciones, bien al esfuerzo, bien a una moderada inmoralidad, bien a una perfecta ininteligibilidad, bien a una armoniosa ramplonería, bien gracias a un aburrimiento variado, o bien merced a una constante aspiración hacia lo incondicionado.

[80] Muy a pesar mío, echo en falta en el árbol genealógico kantiano de los conceptos originarios la categoría de «casi», que, sin embargo, ha sido de seguro, en el mundo y en la literatura, tan eficaz y tan nociva como cualquier otra categoría. En el espíritu de

¹³ En la edición de *Charakteristiken* se lee: «A Kant se le mostró la jurisprudencia en sus partes interiores, lo que se llama ahora moral».

¹⁴ *Natán el Sabio*, obra teatral de Lessing.

los escépticos naturales tiñe todos los demás conceptos e intuiciones.¹⁵

[81] Tiene algo de mezquino polemizar contra individuos, como un comerciante *en detail*. Si el artista no quiere practicar la polémica *en gros*, debe elegir por lo menos tales individuos que sean clásicos y de un valor eternamente durable. Si esto tampoco es posible, como por ejemplo en el triste caso de la legítima defensa, los individuos deben ser idealizados —en virtud de la ficción polémica y en la medida de lo posible— como representantes de la tontería objetiva y la insensatez objetiva; pues también éstas, igual que todo lo objetivo, son infinitamente interesantes, como así han de serlo los objetos dignos de la alta polémica.¹⁶

[82] El espíritu es filosofía natural.

[83] Los modales son rincones característicos.

[84] De aquello que quieren los modernos se debe aprender en qué ha de convertirse la poesía; de aquello que hacen los antiguos, qué tiene que ser.

[85] Todo genuino autor escribe o para nadie, o para todos. Quien escribe para que le lean éste o aquél merece no ser leído.¹⁷

[86] ¡El objetivo de la crítica es — así se dice — formar (*bilden*) lectores! Quien quiere ser culto (*gebildet*) puede muy bien cultivarse (*sich bilden*) a sí mismo. Suena poco delicado, pero no hay quien lo cambie.

[87] Comoquiera que la poesía posee un valor infinito, no comprendo por qué habría de tener sin más todavía mayor valor que esta o aquella cosa que poseen también valor infinito. Hay artistas que no es que mantengan una opinión demasiado elevada del arte, pues esto es imposible, pero que, sin embargo, no son suficientemente libres como para elevarse ellos mismos por encima de su cénir.

¹⁵ En la edición de *Charakteristiken* se ha suprimido desde «otra categoría» hasta el final, redactándose el resto del fragmento así: «Lo mismo vale para las categorías por así decir (*Gleichsam*) y quizás (*Vielleicht*). En el espíritu de Carve y de sus seguidores éstas impregnan todos los conceptos e intuiciones que quedan».

¹⁶ En la edición de *Charakteristiken* aparece suprimida la frase «como así han de serlo los objetos dignos de alta polémica».

¹⁷ En la edición de *Charakteristiken* se ha suprimido la segunda frase de este fragmento.

[88] No hay nada más picante que un hombre genial que posee modales; o sea, cuando él los posee, pero no cuando ellos le poseen a él: esto último conduce a la petrificación espiritual.

[89] ¿No debería ser superfluo escribir más de una novela cuando el artista no se ha transformado más o menos en un hombre nuevo? Es manifiesto que todas las novelas de un autor forman no raras veces un conjunto y son, en cierta medida, tan sólo una única novela.

[90] El ingenio es una explosión de espíritu latente ¹⁸.

[91] Los antiguos no son ni los judíos, ni los cristianos, ni tampoco los ingleses de la poesía. No son el pueblo elegido arbitrariamente por Dios para el arte, ni detentan el credo de la belleza más allá del cual no hay salvación posible, ni poseen el monopolio de la poesía ¹⁹.

[92] También el espíritu, lo mismo que el animal, sólo puede respirar en una atmósfera mezclada de aire puro vivificante y ázoe. No poder tolerar y comprender esto es la esencia de la necedad; rechazarlo en absoluto, el comienzo de la locura.

[93] En los antiguos se ve la letra consumada de la poesía entera; en los modernos se presiente el espíritu desarrollándose.

[94] A los autores mediocres que anuncian un pequeño libro como si fueran a exhibir un gran gigante les debería obligar la policía literaria a imprimir en sus productos el lema: *This is the greatest elephant in the world, except himself.*

¹⁸ La referencia del Witz al lenguaje de la química es frecuente en Schlegel, pues ésta es la ciencia de las combinaciones, o su arte. Desde Herder se había desarrollado una oposición entre lo químico y lo mecánico, en relación con la oposición de éste y lo orgánico. De ahí que, en fragmentos como éste, Schlegel describa la naturaleza del Witz con una metáfora química, o una alusión a una de sus operaciones fundamentales, la explosión, que intenta expresar un saber no susceptible de regulación.

¹⁹ Éste es uno de los fragmentos en el que se aprecia con toda claridad el giro propiamente romántico de Schlegel respecto de las posiciones de sus escritos anteriores. Los antiguos no representan ya ni un *máximum* ni un *canon*, por lo que la búsqueda en ellos de la objetividad debe referirse ahora a la época actual, redefiniendo el proyecto clasicista mediante la unión de ciencia y arte. Se trata de unir la poesía, como representación de lo bello (lo objetivo antiguo), y la ciencia como conocimiento de lo verdadero (lo interesante moderno). Así, la poesía universal romántica supondrá la reabsorción de la objetividad de la poesía griega en la poesía moderna. Cfr. KA, XVI, p. 177.

[95] Para el filósofo puede ser muy provechosa una armoniosa ramplonería, como un faro luminoso para los territorios de la vida, el arte o la ciencia aún no transitados. Evitará al hombre y al libro que quien es armoniosamente ramplón admira y ama, y desconfiará, cuando menos, de la opinión en la que creen firmemente la mayoría de este tipo de personas.

[96] Un buen acertijo debe ser ingenioso; si no, no queda nada una vez que se ha encontrado la palabra. Tampoco carece de atractivo una ocurrencia ingeniosa que es enigmática en la medida en que ha adivinarse; sólo que su sentido se ha de hacer completamente claro tan pronto como se haya descubierto.

[97] En la expresión, la sal es lo picante pulverizado. La hay gruesa y fina.

[98] Los siguientes son principios universales de la comunicación literaria: 1) Hay que tener algo que comunicar; 2) hay que tener a alguien a quien se le pueda querer comunicar; 3) hay que comunicarlo realmente, poder compartirlo con él y no simplemente expresarse, a solas; si no, sería más acertado callarse.

[99] Quien no es él mismo enteramente nuevo juzga lo nuevo como si fuera viejo, y lo viejo le resulta a uno siempre nuevo hasta que uno mismo es viejo.

[100] La poesía de éste se dice filosófica; la de aquél, filológica; la de un tercero, retórica, etc. Pero, ¿cuál es entonces la poesía poética?

[101] La afectación nace no tanto del afán de ser moderno como del miedo a ser antiguo.

[102] Querer juzgarlo todo es una gran equivocación o un pequeño pecado.

[103] Muchas obras, de las que se pondera su hermoso engarce, tienen menos unidad que un variado cúmulo de ocurrencias que, animadas por el espíritu de un solo espíritu, tienden a un único fin. A éstas las enlaza en verdad aquella coexistencia libre e igualitaria en la que, según aseguran los sabios, también se hallarán algún día los ciudadanos del estado perfecto; aquel espíritu incondicionadamente social que, según pretende la gente distinguida, ahora sólo se encuentra en lo que suele llamarse, de manera tan singular y casi infantil, el

gran mundo. En cambio, más de un producto de cuya cohesión nadie duda no es, como muy bien sabe el propio artista, ninguna obra, sino sólo uno o varios fragmentos, una masa, un esbozo. Mas el impulso hacia la unidad es tan poderoso en los hombres que con frecuencia el propio autor completa cuando menos en el momento de su construcción lo que es absolutamente incapaz de concluir o unificar, y lo hace a menudo con gran perspicacia y sin embargo de un modo completamente antinatural. Lo peor de ello es que todo lo que por encima de los genuinos fragmentos —que es lo que realmente hay ahí— se cuelga así para simular una apariencia de totalidad consiste sólo las más de las veces en harapos coloreados. Y si, además, estos harapos se han disfrazado bien y engañosamente y se han revestido con entendimiento, entonces es de cierto todavía peor. En este caso, al principio también resulta engañado el elegido, que tiene una profunda sensibilidad para lo poco cabalmente bueno y bello que todavía se encuentra parcamente aquí y allá tanto en los escritos como en las acciones. ¡Entonces debe alcanzar primero la sensación correcta a través del juicio! Pero por muy rápido que se realice la crítica, la primera y fresca impresión ha desaparecido de una vez.

[104] Lo que habitualmente se llama razón es sólo un género de la misma, la razón tenue y acuosa. Hay también una razón espesa e ígnea, que hace del ingenio propiamente ingenio y que confiere al estilo genuino lo que tiene de elástico y eléctrico.

[105] Si se fija uno en el espíritu y no en la letra, entonces todo el pueblo romano, incluido el senado e incluidos todos los triunfadores y césares, era cínico.

[106] Nada es más lamentable en su origen y más terrible en sus consecuencias que el miedo al ridículo. De él derivan, por ejemplo, la servidumbre de las mujeres y muchos otros cánceres de la humanidad.

[107] Los antiguos son maestros de la abstracción poética; los modernos tienen más especulación poética.

[108] La ironía socrática es la única simulación enteramente involuntaria y, sin embargo, enteramente reflexiva. Es tan imposible fingirla como desvelarla. Para quien no la posee permanece como un enigma incluso tras la más abierta declaración. No ha de engañar a

nadie, excepto a aquellos que la toman por un engaño y que, o bien se regocijan en la exquisita malicia de burlarse de todo el mundo, o bien se enfadan cuando barruntan que ellos también estarían acaso incluidos en la burla. En ella todo ha de ser burla y seriedad, todo lealmente sincero y todo profundamente disimulado. Nace de la unión del sentido del buen vivir y el espíritu científico, del encuentro entre la perfecta filosofía natural y la perfecta filosofía técnica. Contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación²⁰. Es la más libre de todas las licencias, pues a través de ella se sintía uno más allá de sí mismo; pero es también la más reglada, pues es incondicionalmente necesaria. Es un muy buen síntoma cuando los que son armoniosamente ramplones no saben en absoluto cómo tienen que tomarse esta continua autoparodia, ahora creyendo y ahora desconfiando una y otra vez, hasta que la cabeza les da vueltas y toman la burla justamente por cosa seria y lo serio por burla. La ironía de Lessing es instinto; en Hemsterhuys es estudio clásico; la ironía de Hülsen nace de la filosofía de la filosofía y puede sobrepasar con mucho a la de los anteriores.

[109] El ingenio suave o el ingenio sin punta es un privilegio de la poesía que la prosa debe en verdad cederle; pues sólo mediante la más precisa orientación hacia un punto puede adquirir una suerte de totalidad la ocurrencia particular.

[110] La educación (Ausbildung) armoniosa de los nobles y los artistas, ¿no debería ser simplemente algo así como una imaginación (Einbildung) armoniosa?

[111] Chamfort fue lo que a Rousseau le gustaba parecer: un auténtico cínico; más filósofo, en el sentido de los antiguos, que toda una legión de secos sabios académicos. Aunque inicialmente frecuentó a

²⁰ Puede apreciarse en estas frases cómo difiere la ironía schlegeliana de la socrática, a pesar de las referencias del propio Schlegel, por ejemplo, en *Über die Unversöhnlichkeit* (KA, II, p. 363 ss). En Schlegel expresa, ante todo, la contraposición irresoluble entre el mundo condicionado de la naturaleza y el mundo incondicionado de la libertad, y, por tanto, la libertad-necesidad de una mediación entre ambos. Que esta mediación sea irrealizable es la paradoja de la ironía (cfr. el fragmento 48 de esta misma colección). La distancia con el clasicismo, y su ideal de armonía como centro de la contemplación estética, se mide aquí en toda su profundidad. Para ello puede verse, por ejemplo, Schiller, F., *Escritos sobre estética*, ed. J. M. Navarro Cordón. Tecnos, Madrid, 1991, pp. 175-176 y 194-198.

la gente elegante, vivió, a pesar de ello, libremente, como también murió libre y dignamente y despreció la pequeña fama de un gran escritor. Fue amigo de Mirabeau. Su más precioso legado son sus *Pensamientos y comentarios sobre la sabiduría de la vida*, un libro lleno de genuino ingenio, profundo sentido y delicada sensibilidad, de razón madura y firme virilidad, y de interesantes vestigios del más vivo apasionamiento, además de ser, al mismo tiempo, un libro exquisito y de perfecta expresión; se trata, sin comparación, del mejor y el primero en su especie.

[112] El escritor analítico observa al lector tal como es; después, realiza sus cálculos y dispone su maquinaria para producir en él el efecto preciso. El escritor sintético construye y se forja un lector tal como debería ser; lo imagina, no estático y muerto, sino vivo y con respuesta. Deja que lo que él ha descubierto se desarrolle ante sus ojos paulatinamente, o lo incita a descubrirlo por sí mismo. No quiere producir ningún efecto determinado en él, sino que establece con él las sagradas relaciones de la sinfilosofía o la simpoesía.

[113] Voß, en su *Luisa*²¹, es homérico; por eso también Homero en su traducción resulta como Voß.

[114] ¡Hay tantas revistas críticas de diversa naturaleza y con los más variados propósitos! ¡Si tan sólo una vez se quisiera reunir una sociedad de esta clase que tuviera meramente el fin de realizar progresivamente la crítica misma, que también es ciertamente necesaria!

[115] La historia entera de la poesía moderna es un continuo comentario al breve texto de la filosofía: todo arte ha de transformarse en ciencia y toda ciencia en arte; poesía y filosofía han de estar unidas.

[116] Los alemanes son —se dice—, por lo que respecta a la cima del sentido artístico y del espíritu científico, el primer pueblo del mundo. Ciertamente; sólo que hay muy pocos alemanes.

[117] La poesía sólo puede ser criticada por la poesía²². Un juicio artístico que no es él mismo una obra de arte, bien en su materia,

²¹ J. H. Voss (1751-1826), traductor de Homero y poeta, objeto predilecto de las críticas y burlas de los románticos. Su *Luisa* se presenta como una epopeya de la burguesía.

²² Ya en *Sobre el Meister*, Schlegel hace una caracterización de la crítica como una

como exposición de la impresión necesaria en su génesis, o bien en virtud de una forma bella y un tono liberal siguiendo el espíritu de las antiguas sátiras romanas, no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte²³.

[118] Todo lo que puede desgastarse con el uso, ¿no era ya desde un principio torcido o romo?

[119] Los poemas sáficos tienen que ser desarrollados y hallados. No se pueden fabricar, ni se pueden comunicar públicamente sin profanarlos. Quien hace esto carece a la vez de orgullo y de modestia. De orgullo, puesto que arranca su intimidad del sagrado sosiego del corazón y la arroja entre la multitud para que la mire boquiabierta, ruda o extrañadamente; y esto, por un miserable *da capo* o por un federico de oro. Mas siempre es inmodesto exhibir el propio yo como un arquetipo. Y si los poemas líricos no son enteramente propios, libres y verdaderos no valen nada como tales. Esto no afecta a Petrarca: el frío amante no dice verdaderamente sino tiernas generalidades; además, Petrarca es romántico, no lírico. Pero aun si hubiera una naturaleza tan consecuentemente hermosa y clásica que pudiera mostrarse desnuda como Friné ante todos los griegos, ya no hay ningún público olímpico para semejante espectáculo. Y, además, se trataba de Friné. Sólo los cínicos se aman en la plaza pública. Se puede ser un cínico y un gran poeta: el perro y el laurel tienen el mismo derecho a adornar el monumento a Horacio. Pero lo horaciano está muy lejos de ser sáfico. Lo sáfico nunca es cínico.

[120] Quien caracterizase como es debido el *Meister* de Goethe acaso habría dicho con ello realmente lo que hay ahora mismo en poesía. Por lo que respecta a la crítica poética, podría retirarse para siempre.

[121] Las preguntas más sencillas y cercanas, tales como: ¿se debe juzgar la obra de Shakespeare como arte o como naturaleza?; o ¿son el

vuelta del yo sobre sí mismo y, por tanto, como el espejo en el que se reconoce la obra (cfr. KA, II, p. 133). Con esto —es la tesis de Benjamin— se supera el concepto tradicional de crítica como juicio pronunciado a partir de un modelo externo. La crítica debe, pues, según Schlegel, ser inmanente: el poeta debe anticipar la crítica de su obra en la propia obra como acción de autorreflexión, haciendo así consciente lo que en la producción, en general, es una acción inconsciente. Este es el sentido preciso que, para Schlegel, tendrá la ironía.

²³ En la edición de *Charakteristiken* está suprimida la frase «o en virtud de una forma bella y un tono liberal siguiendo el espíritu de las antiguas sátiras romanas».

epos y la tragedia esencialmente diferentes o no?; o el arte ¿ha de engañar o simplemente aparentar?, no se pueden responder sin la más profunda especulación y la más erudita historia del arte.

[122] Si alguna cosa puede justificar el elevado concepto del carácter alemán que se encuentra de vez en cuando son la desatención y el desdén decididos hacia aquellos escritores buenos pero corrientes que cualquier otra nación admitiría con pompa en su Johnson de turno, y la inclinación bastante generalizada a criticar libremente también aquello que reconocen como lo mejor —y que es mejor que lo que los extranjeros puedan ya por su parte considerar bueno—, así como la propensión a ser en todo muy escrupulosos ²⁴.

[123] Es una pretensión irreflexiva y arrogante querer enseñar desde la filosofía algo sobre el arte. Algunos comienzan como si esperasen descubrir aquí algo nuevo, siendo así que la filosofía no puede ni ha de poder nada más que transformar en ciencia las experiencias artísticas dadas y los conceptos artísticos existentes, elevar el modo de ver artístico y ensancharlo con ayuda de una historia del arte profundamente erudita, y engendrar también sobre estos objetos aquella disposición lógica que reúne absoluta liberalidad y absoluta rigurosidad.

[124] Tanto por lo que respecta a su núcleo como a su integridad, también en los más grandes poemas modernos la rima es el retorno simétrico de lo mismo. Esto no sólo redondea el poema magníficamente, sino que puede resultar incluso sumamente trágico. Por ejemplo, la botella de champaña y los tres vasos que, de noche, la vieja Barbara pone sobre la mesa ante Wilhelm. Me gustaría llamar a esto la rima gigantesca o shakespeariana; y es que Shakespeare es un maestro en ella.

[125] Ya Sófocles creía de buena fe que los hombres (*Menschen*) que él retrataba eran mejores que los reales. ¿Dónde ha representado él a un Sócrates, un Solón, un Aristides, o un sinnúmero de tantos otros? ¿Cuán frecuentemente no puede repetirse esta misma pregunta también para otros poetas? ¿De qué manera no han empequeñecido incluso los más grandes artistas a los héroes reales al representar-

²⁴ La última parte de este fragmento fue variada en la edición de *Charakteristiken* en estos términos: «...aquella misma disposición del entendimiento que surge de la conciencia de lo que es solamente justo, unida al sentimiento de su infinidad».

los? Y, sin embargo, aquella ilusión se ha generalizado desde los emperadores de la poesía hasta los más insignificantes lectores. Para los poetas puede acaso que incluso sea saludable, como cualquier limitación consecuente, a fin de condensar y concentrar la fuerza. Pero un filósofo que se dejara contagiar de tal ilusión merecería como poco ser deportado fuera del reino de la crítica. ¿O es que acaso no hay infinitas cosas buenas y bellas en el cielo y en la tierra de las que la poesía nada puede soñar?

[126] Los romanos sabían que el ingenio es una facultad proférica; lo llamaron nariz.

[127] Es indelicado asombrarse de que algo sea bello o grande: como si pudiera ser de otra manera.

SOBRE LA FILOSOFÍA (1799)

A Dorotea

Lo que te conté de Spinoza no lo has escuchado sin religión; Hemsterhuis te ha producido mucho placer; e incluso las traducciones no te han podido desalentar de Platón, a quien probablemente profesarías una cierta devoción si lo conocieras plenamente. Asimismo, estás dispuesta a «no contentarte simplemente con tu filosofía natural, sino que quieres, si el Espíritu Santo te asiste, alcanzar algo totalmente dentro de las reglas».

Me alegro de que te lo tomes tan en serio. Mas ¿cómo podría ser de otra manera? Tu inclinación hacia la filosofía no es, ciertamente, curiosidad vana: pues quien conoce lo justo porque lo posee en su interior no corre sin más detrás de esto y aquello, ni se preocupa de saber simplemente todo lo que, en un momento dado, sanciona la moda o elige el capricho. ¿Por qué no habrías, entonces, de abandonar a esta inclinación? El miedo ante aquello que el así llamado mundo podría opinar difícilmente sería capaz de hacerte desistir. Pues sabes demasiado bien lo fácil que es vivir perfectamente en ese mundo sin ser advertido ni molestado y, en caso de necesidad, no temerías mostrarte ante él con sencilla franqueza tal como tú eres. Confío también firmemente en que no te hayas contagiado del pensamiento que infunde en tantas mujeres refinadas un secreto temor ante las ciencias e incluso ante las artes y ante todo aquello que, si quiera en alguna ocasión, haya sido tocado por la sabiduría. Me refiero a la preocupación por dañar, mediante esta adquisición de educa-

ción espiritual, la inocencia moral y, especialmente, la femineidad¹; como si precisamente aquello que, según se dice, hace femeninas a las naciones enteras pudiera hacer a las mujeres demasiado masculinas. ¡Tal preocupación si que me parece justamente tan infundada como inhumana! Pues donde existe un asomo de femineidad no hay ni siquiera un momento en el que esta femineidad no haga advertir de su existencia a quien la posee. Especialmente, cuando se está acostumbrado, como tú, a una existencia entera e indivisa.

Recuerdo ahora muy vivamente mi atrevida afirmación de que la filosofía es indispensable para las mujeres, puesto que para ellas no hay ninguna otra virtud que la religión, y a ésta sólo pueden llegar por medio de la filosofía. Te prometí entonces demostrar —como suele decirse— este pensamiento, o desarrollarlo más cabalmente que como puede hacerse en una conversación. Voy a cumplir ahora mi promesa; no precisamente para mostrarme como un hombre de palabra, sino única y exclusivamente porque me apetece, aunque sólo fuera para zaherir a una despreciadora tan decidida de toda la escritura y la letra impresa con mi afición por tales cosas.

Tú preferirías quizás una conversación. Pero yo soy de una vez por todas y de pies a cabeza un autor. La escritura tiene para mí no sé qué secreto embrujo, acaso por el crepúsculo de eternidad que flota en torno suyo. Es más, te confieso que me maravilla qué fuerza secreta yace oculta en estos trazos muertos; cómo las expresiones más simples, que no parecen sino verdaderas y exactas, pueden ser tan significativas como una mirada clara o tan elocuentes como los acentos sin artificio que vienen de lo más profundo del alma. Uno cree estar escuchando lo que simplemente lee y, sin embargo, cuando uno lee en voz alta no puede hacer otra cosa, en aquellos pasajes que son verdaderamente hermosos, más que esforzarse por no echarlos a perder. Los silenciosos trazos de la escritura me parecen una envoltura más adecuada que el ruido de los labios para estas expresiones, las más profundas e inmediatas del espíritu. Casi me atrevería a decir, en el lenguaje algo místico de nuestro H.²: vivir es escribir; el único destino del hombre es grabar en las tablas de la naturaleza

¹ La lengua alemana hace distinción entre *Weib* (la mujer como ser natural) y *Frau* (la mujer como ser social). La palabra «femineidad» traduce, en general, el vocablo alemán *Weiblichkeit*, pero respeta al mismo tiempo la distinción anterior, que queda siempre suficientemente clara en el texto de Schlegel.

² H. se refiere a Friedrich von Hardenberg, verdadero nombre de Novalis.

los pensamientos de la divinidad con el estilo del espíritu creativo (*bildend*). No obstante, por lo que a ti se refiere, pienso que cumplirás perfectamente con tu parte en este destino del género humano si continúas cantando tanto como hasta ahora, exterior e interiormente, en sentido habitual y en sentido simbólico, si callas menos y si, de vez en cuando, también lees con devoción los divinos escritos, en lugar de dejar simplemente que otros lean para ti y te lo cuenten. Pero, sobre todo, debes considerar más sagradas que hasta ahora las palabras. Si no, ello iría en perjuicio mío. Pues, en verdad, nada te puedo dar sino palabras, y he de poner expresamente por condición que no esperes de mí nada más que *palabras*, expresiones para aquello que tú hace ya tiempo que sentías y sabías, sólo que no de forma tan clara y ordenada. Y quizás harías bien en no esperar tampoco de la filosofía misma nada más que una voz, una lengua y una gramática para el instinto de la divinidad, que es su germen, o, si se atiende a lo esencial, que es ella misma.

Sea por una disposición de la naturaleza o por un artificio de los hombres³, el hecho es que la mujer es un ser *hogareño*. Seguramente te asombres de que también yo me una al coro general de esta domesticidad, que se hace cada vez más frecuente en nuestros libros a medida en que se encuentra más raramente en la familia. Pensarás que se trata una vez más de una de esas paradojas en las que, por cansancio de lo extraordinario, suele retornarse a la más grosera vulgaridad y a la más chata trivialidad. Tendrías perfecta razón si yo hablase del *destino* de las mujeres. Éste lo considero, sin embargo, exactamente contrapuesto a la domesticidad, si quieres entender conmigo por destino no el camino que seguimos o que nos gustaría seguir por nosotros mismos, sino ese camino que, en nuestro interior, nos señala la voz de Dios. No es el destino de las mujeres, sino su *naturaleza* y su *situación* las que son hogareñas. Y considero una verdad más útil que regocijante el que aun el mejor matrimonio, la maternidad misma y la familia puedan enredar y rebajar tan fácilmente a las mujeres con la necesidad, la economía y la tierra, que ya no tengan presente que son de origen divino y a imagen de Dios. Es más, con frecuencia ni siquiera son en absoluto conscientes de ello, incluso aquellas que

³ Puesto que en castellano no existe correspondencia exacta para la distinción alemana entre *Mensch* (hombre, en sentido genérico) y *Mann* (el hombre como sexo masculino), se especificará el uso del término en el texto de Schlegel cuando esta distinción adopta en él un sentido significativo.

tendrían todos los dones interiores y los medios exteriores para hacerlo. Vemos, en efecto, cada día qué raro es que un ser femenino se atreva siquiera a elevar la cabeza por encima del inmenso océano de los prejuicios y de la vulgaridad. Y, si esto ocurre, sólo es en la mayoría de los casos cuando una mujer ama con más fuerza y más autenticidad de lo que la moda o la moral doméstica aprueban. Mas si el objeto de tal amor se revela peor que la impresión que producía, ella se resigna entonces al punto, tan pronto como ha perdido su felicidad y su virtud, y se sumerge de nuevo en el antiguo elemento. Verdaderamente se necesita una fe auténticamente inquebrantable para no considerar como un mero cuento a una Anadiomene⁴ moral —una mujer que como esa diosa de la fábula, pero más divina que ella y más bella de espíritu, emergiera de aquel océano con todo su ser y todo su porte.

«Pero —dirás— ¿sucede acaso de otro modo con los hombres?» Desde luego que sí. Aun cuando no quieras incluir en el cómputo toda la multitud —muy considerable en comparación con el número de aquellos que, en general, son instruidos y pueden serlo— cuyo auténtico asunto es elevarse a la inmortalidad por la escalera celeste del arte o de la ciencia. Supón, incluso, que un hombre que vive sólo para el Estado o para su posición y que poco o nada sabe de las artes y las ciencias, carece además de religión, de una fuente propia fecunda y originaria de pura inspiración en su interior; con todo, el amor a la libertad, y especialmente el sentimiento del honor y de los deberes de su posición, pueden ser para él una especie de religión y ofrecerle un cierto sustituto, pueden caldear parcamente su frío ánimo, de suerte que al menos una chispa del fuego eterno de Prometeo permanezca escondida entre las cenizas, en el recuerdo o en la esperanza de mejores tiempos. Asimismo, las profesiones masculinas de las clases superiores se encuentran ya, de hecho, en relaciones algo más estrechas con las ciencias y las artes, y por lo mismo con los dioses y la inmortalidad, que la administración del hogar. Todavía más: incluso si esto falla, si el hombre no puede ni quiere nada más que cuidarse con toda seriedad de lo útil, esta utilidad es, sin embargo, de más alcance y magnitud y ensancha paulatinamente aun el espíritu más limitado, y con este horizonte más libre se eleva el pensamiento hasta progresar a un nivel superior. El modo de vida de las mujeres tiene

⁴ Venus saliendo de las aguas.

tendencia a limitarlas cada vez más estrechamente y a enterrar su espíritu en el seno maternal de la tierra ya antes de su descanso eterno. Y que sea noble o burguesa no supone a este respecto diferencia alguna. Pues la vida según la moda es todavía más inane y arrastra todavía más el espíritu que el trajín doméstico: estéril arena de abigarradas tonalidades aún peor que aquella tierra oscura.

Por eso mismo, las mujeres deberían aspirar con toda su alma y todo su corazón (*Gemüt*)⁵ a lo infinito y lo sagrado y no cultivar ninguna otra cosa tan cuidadosamente como el sentido y la capacidad para ello; y no deberían tomarse ninguna otra pasión tan en serio como la religión. Ya ves, estoy con el viejo tío del *Wilhelm Meister*, que creía que el equilibrio sólo puede alcanzarse en la vida humana por medio de contrarios. No soy, sin embargo, tan estricto como el viejo italiano que quería educar para soldado al joven tranquilo y sensible y, en cambio, para hombre de la Iglesia al impulsivo y fogoso. No obstante, esto último lo desapruébo simplemente porque considero toda educación moral completamente disparatada y completamente ilícita. Estos inoportunos experimentos no conducen más que a sofisticar al hombre y a atentar contra lo más sagrado que hay en él, contra su individualidad. No se puede ni se debe hacer otra cosa que educar al alumno con rectitud y provecho. Todo lo demás debe dejarse desde el primer momento exclusivamente en sus manos, lo que él y como él lo quiera, a su propio riesgo. Y pienso que, si se forma a alguien para ser un buen ciudadano y, de acuerdo con su condición y circunstancias, se le enseña toda clase de actividades valiosas, pero se deja, por lo demás, el mayor espacio libre posible al desarrollo de su naturaleza, se ha hecho entonces mucho más de lo que suele hacerse con los mejores y de todo cuanto es necesario hacer. En cambio, cuando se quiere formar a alguien *como hombre* me resulta exactamente como si uno dijera que da lecciones de semejanza con la divinidad. La humanidad no se deja inocular y la virtud no puede ni enseñarse ni aprenderse, a no ser por medio de la amistad y el amor con hombres verdaderos y cabales y por medio del trato con nosotros mismos, con los dioses que hay en nosotros⁶.

⁵ En Schlegel, el término *Gemüt* no alude, como en Kant, al conjunto de las facultades del espíritu, sino que, en general, designa «el corazón» como sentimiento profundo, para distinguirlo de *Geist*, espíritu, y *Sinn*, sentido. Se especifica, pues, para no confundir con *Herz*, corazón como órgano del cuerpo o núcleo de la afectividad.

⁶ Aquí puede verse la posición contraria de Schlegel, en el ámbito de la forma-

La sensibilidad (*Sinn*), la fuerza y la voluntad propios de un hombre son lo más humano, lo más originario y lo más sagrado que hay en él. Que pertenezca a uno o a otro sexo es menos importante y más accidental; la diferencia entre los sexos es sólo una condición superficial de la existencia humana y, en último término, no es de hecho nada más que una disposición francamente buena de la naturaleza, que sin duda no debe extirparse o desviarse voluntariamente, pero que, en cualquier caso, ha de subordinarse a la razón y conformarse a sus leyes más elevadas.

En realidad, la masculinidad y la femineidad, tal como habitualmente se comprenden y se practican, son los obstáculos más peligrosos para la humanidad, la cual, según una antigua leyenda, habita originariamente en medio de ambas y, sin embargo, sólo puede ser un todo armónico que no tolera ninguna separación. De hecho, sobre este punto el mundo no parece pensar de otro modo que la malcasada Sofía de los *Cómplices*⁷, que dice: «Es un mal *hombre* (*Mensch*), pero es un *hombre* (*Mann*)». Justamente con el mismo patrón se juzga acerca del valor de los hombres y de las mujeres. No hay que extrañarse, puesto que los hombres no se hallan tan retrasados en ninguna profesión como en la de la humanidad. Un encomio tan inhumano de los hombres y de las mujeres no me parece cosa diferente de que se quisiera elogiar a alguien diciendo: es un mal hombre, pero un excelente sastre, lo que, al menos para aquel que necesitara justamente un sastre, sería todavía una recomendación francamente buena. A pesar de todo, el mundo, y quien siga sus dictados, persistirán seguramente a este respecto en sus creencias; pero, de seguro, también yo en las mías: sólo una masculinidad dulce y sólo una femineidad independiente son justas, verdaderas y bellas. Si esto es así, entonces no debe exagerarse en modo alguno todavía más el carácter sexual, que es tan sólo una profesión innata y natural, sino que más bien se ha de intentar moderar por medio de un fuerte contrapeso, a fin de que la individualidad encuentre un espacio lo más abierto posible para moverse a su gusto libremente por toda la esfera de la humanidad.

ción, al concepto clasicista de imitación. La humanidad sólo se transmite por la ejemplaridad, pero ésta no significa mera reproducción externa de un modelo o un tipo, sino apropiación de la intimidad o interioridad de un sujeto, reproducción del movimiento de la producción o de la autoconstitución subjetivas. De ahí que el concepto schlegeliano de imitación sea inmediatamente referido a una erótica.

⁷ Comedia de Goethe.

Mas, si apenas puedo conceder voz y voto a la naturaleza en el consejo legislador de la razón, con todo, pienso que no puede haber ninguna verdad que ella no haya dado a entender en sus bellos jergológicos, y creo que, sin duda, es la naturaleza misma la que rodea a las mujeres de domesticidad y las conduce hacia la religión. Todo esto lo encuentro ya en la organización (*Organisation*). No temas que vaya a venirme ahora con anatomía. Dejo a un futuro Fontenelle o Algarotti⁸ de nuestra nación el exponer y descifrar para las damas con decoro y elegancia el extraordinario misterio de la diferencia entre los sexos. Pero no se necesitan realmente tantos detalles para descubrir que la organización femenina está por completo ordenada al único y bello fin de la maternidad. Y por ello mismo vosotras debéis perdonar a los pontífices de las artes plásticas que muchos de ellos adjudiquen el galardón de la belleza a la figura masculina, si bien la celestrial simplicidad de los contornos es una ventaja de la figura femenina.

«Pero, ¡como! —dirás tú—, ¿es que no puede entonces el ávido sexo deleitarse en el colorido y el aroma de una flor sin pensar de inmediato en el fruto que ha de madurar en su cáliz?» ¡Ah, querida amiga!, no son los hombres (*Männer*), y ni siquiera los artistas, los que están aquí en contra de vosotras. Vosotras mismas deberíais componéros las con la poesía y con el arte, si es que ellos odian y persiguen incluso la apariencia de lo útil, si aman tanto lo independiente y lo cumplido en sí mismo y se escudan en su egoísmo. Ciertamente, también en la figura masculina se manifiestan fines y, sin duda, más vulgares. Pero justamente porque son muchos, porque la figura masculina no está ordenada exclusivamente a este o aquel fin, surge de esta

⁸ Schlegel alude a la obra de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), considerada modélica por su claridad de exposición de una ciencia difícil. También Algarotti, poeta y crítico italiano (1712-1764), le merece la misma opinión por su obra *Newtonismo para mujeres* (1741). En cierto modo, Schlegel parece contestar a Kant, que había escrito: «Las bellas (las mujeres) pueden hacer girar incesantemente los torbellinos para Cartesius, sin preocuparse de si también el atento Fontenelle quisiera darles compañía entre los planetas, y no pierde nada de su poder el atractivo de sus encantos, aunque no sepan nada de cuanto Algarotti se haya preocupado de describir, como mejor supo, acerca de las fuerzas de atracción de las materias brutas, según Newton. No tienen por qué llenarse la cabeza con batallas de Historia, ni con ciudades en Geografía; pues les sienta tan mal a ellas que hayan de oler a pólvora, como a los varones que huelan a almizcle.» Kant, I., *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, trad. cast. L. Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1990, pp. 68-69.

indefinición una cierta apariencia divina de infinitud. Mas si la figura masculina es más rica, más independiente, más artística y más sublime, creo encontrar la figura femenina más humana. En el hombre más bello la divinidad y la animalidad están mucho más separadas. En la figura femenina ambas se confunden plenamente, como en la humanidad misma. Y por ello tengo también por muy cierto que, en realidad, sólo la belleza de la mujer puede ser la más elevada; pues lo humano es por doquier lo más elevado, y es más elevado que lo divino. Esto es quizás lo que ha dado ocasión para que algunos teóricos de la femineidad exijan a los cuerpos femeninos una belleza inexpressiva como su deber más esencial y exhorten insistentemente a su realización.

Después de la maternidad, me parece que no hay ninguna propiedad de la organización femenina tan originaria como la tierna *simpatía* femenina. Ante la visión de un hombre cumplido cada cual diría de inmediato: «Este se halla destinado a dar forma a la tierra y a someter el mundo a los mandatos de la divinidad.» A la primera vista de una mujer hermosa pensaría uno: «En este receptáculo ha de resonar con acentos más dulces y más bellos la música, con frecuencia demasiado impetuosa, de esta vida vertiginosa y profusa, del mismo modo que la flor descompone en colores armoniosos y restituye en perfume voluptuoso aquello que absorbe de la mezcla circundante.» Y esta interioridad, esta tranquila vivacidad de todos los pensamientos, acciones y anhelos ¿no es la disposición esencial para la religión o, más bien, la religión misma? Es cierto que si se consideran alma y cuerpo como originaria y eternamente diferentes y, a pesar de ello, se venera aquella simpatía y su manifestación sensible como la verdadera virtud, se trata entonces simplemente de un culto animal bajo una forma más refinada. Pero ¿quién osaría realizar una distinción tan insensata y querría quebrantar y desintegrar tan puerilmente la eterna armonía del universo?

Empleo la palabra *religión* sin miedo puesto que ni sé ni tengo ninguna otra ⁹. Tú no puedes malinterpretar la palabra, ni lo vas a hacer, ya que posees la cosa en cuestión y no las futilidades externas que sin duda también se llaman así, pero que sería mejor llamar de

⁹ Schlegel entiende la religión en este momento como religión estética, religión de una divinidad inaccesible con la que el hombre se relaciona a través de la alegoría y la poesía. Por tanto, la religión es el arte sólo que pensado como representación absoluta de la verdad, cuyo acceso teórico constituye un proceso infinito.

otra manera. En ti, los sentimientos no derivan en ruidosa divinización, sino en silenciosa veneración; es por ello por lo que, cuando por acaso tus sentimientos brotan o se dejan traslucir, pareces extraña, dura o insensata a la gente. Pero aquellos pensamientos del amor, que, en el seno del eterno anhelo, se engendran de las chispas que arroja el ingenio (*Witz*) del entusiasmo, ¿no están para ti más vivas y son más reales que esa cosa indiferente a la que otros prefieren llamar realidad porque está ahí como una mole grande y grosera?

Por lo demás, la religión —me refiero a la religión originaria, interior—, lo mismo que el amor, busca también la soledad; también la religión desprecia el brillo y el ornato y de ella ha de decirse asimismo: *a los enamorados les basta para su secreta santificación la luz de la propia belleza*. ¿Cómo podría entonces querérsese negar la religión simplemente porque acaso no sabrías dar una respuesta si se te preguntase si crees en Dios, o porque la investigación de si hay un Dios, o tres, o tantos como quieras, no sería para ti sino un juego intelectual bastante poco interesante? A mí, en cambio, me resulta suficientemente interesante, aunque sea como mero juego intelectual; y en caso de que falte el tercer hombre, me siento muy gustosamente a la mesa para jugar al juego filosófico del hombre ¹⁰ de los enigmas y las controversias teológicas, siempre de mejor grado que si se tratara del auténtico juego del hombre. Es más, el virtuosismo, de cualquier clase que sea, me gusta hasta tal punto que podría incluso hacerme caer en el fanatismo (*Schwärmerei*).

Comprendo muy bien que, sin embargo, para ti el fanatismo no es tanto ridículo como insoportable, y tampoco desearía que fuera de otra manera. Es un sentir como si con ello se comprometiera y casi se profanara todo lo justo, puesto que, estando presente, lo está, empero, de tal forma que el conjunto merece ser puesto en ridículo. La superstición, en fin, como todo lo que es vulgar, la desprecias más allá del propio desprecio; el proceder habitual de la multitud te resulta tan completamente indiferente que tú misma sólo raras veces reparas en esta indiferencia tuya: apenas si existe ya para ti. Tampoco puedo reprochartelo, pues ciertamente no es en absoluto tu vocación preocuparte del mundo. ¡Bienaventurado aquel que no necesita mezclarse con la muchedumbre y puede escuchar en silencio los cánticos de su espíritu! Yo, al menos como autor, vivo en el mundo y, de esta

¹⁰ Schlegel se refiere al juego de cartas.

suerte, podría muy bien reflexionar con la mayor seriedad sobre lo que sería más saludable para el pueblo a propósito de estas cuestiones y lo que sería de desear de parte de los sacerdotes y los gobernantes. Mas lo que ante todo puede atraerme es intentar escudriñar y descubrir también en la religión el espíritu de las épocas y de las naciones. Pero ciertamente no te voy a exigir a ti que te ocupes también en la misma medida de la historia exterior de los hombres. Basta simplemente con que contemples en ti misma cada vez con mayor claridad la historia interior de la humanidad. Y si bien es verdad que aquello que habitualmente se llama religión me parece uno de los fenómenos mayores y más asombrosos, no obstante, sólo puedo considerar religión en estricto sentido cuando se piensa, se componen versos (*dichten*) y se vive de acuerdo con lo divino, cuando se está lleno de Dios; cuando un soplo de devoción y de entusiasmo se halla difundido por todo nuestro ser; cuando ya no se hace nada por deber, sino todo por amor, simplemente porque se quiere, y cuando sólo se quiere porque Dios lo dice, Dios en nosotros.

Ante este fragmento de religión es como si te escuchase pensar: «Si se trata tan sólo de la devoción y la veneración de lo divino; si lo humano es siempre lo más elevado; si el hombre (*Mann*) es por naturaleza el ser humano más sublime, ¿no sería entonces el camino recto, y sin duda el más corto, adorar al amado y modernizar, por tanto, aquella religión divinizadora de los hombres de los tan humanos griegos? Yo sería en verdad el último en desaconsejarte o quitarte las ganas de seguir este camino, con tal que el hombre (*Mann*) en el que piensas sea fiel a la naturaleza original del hombre (*Mann*) y sea de una sensibilidad sublime. Yo, al menos, sería incapaz de amar sin adorar con los riesgos de la caballería; y no sé si podría adorar el universo con toda el alma si no hubiera amado jamás a una mujer. Pero lo cierto es que el universo es y seguirá siendo mi consigna. ¿Podrías realmente amar si no encontrases el mundo en el amado? Mas para poder encontrar el mundo en él y poder introducirlo en él, hay ya que poseerlo y amarlo o, cuando menos, hay que tener disposición, sentido y capacidad de amor para con el mundo. Que estas potencias pueden ser cultivadas: que la mirada del ojo de nuestro espíritu ha de hacerse cada vez más amplia, más firme y más clara, y nuestro oído interior cada vez más receptivo para la música de todas las esferas de la cultura universal¹¹; que la religión en este

¹¹ El concepto de cultura universal constituye el núcleo vivo de la polémica de

sentido puede, por tanto, enseñarse y aprenderse, si bien nunca agotarse, todo esto es evidente por sí mismo. Pero en verdad son la amistad y el amor los órganos de toda enseñanza moral, y también son indispensables en estas ramificaciones de la misma. Y es cierto que, cuando de dos amantes, el hombre (*Mann*) se esfuerza por conducir a la amada más allá del culto habitual a los pequeños dioses domésticos hasta la libertad de la totalidad, o añade para ella los doce grandes dioses bajo la forma de lares conocidos, y ella, como una sacerdotisa de Vesta, vela en su pecho por el fuego sagrado del altar puro, ambos juntos experimentan mayores progresos y más rápidos que si cada uno por sí solo se hubiera esforzado con vehemente empeño por alcanzar la religión.

El pensamiento del universo y de su armonía es para mí uno y todo; en este germen veo una infinidad de buenos pensamientos, y siento que sacarlos a la luz y darles forma es el auténtico destino de mi vida. Sería muestra de insensatez y estrechez de miras desear, o aun requerir, que este solo pensamiento tuviera que ser el foco de todos los espíritus. Con todo, estimo que un cierto intercambio regular y organizado entre individualidad y universalidad es el verdadero pulso de la vida superior y la primera condición de la salud moral. Cuanto más completamente se puede amar o formar un individuo, tanta más armonía se descubre en el mundo; cuanto más se entiende de la organización del universo, tanto más rico, infinito y semejante al mundo se vuelve para nosotros cada objeto. Es más, casi estoy por creer que la sabia autolimitación y la apacible modestia del espíritu no son más necesarias al hombre que la participación íntima, por completo incesante y casi voraz en toda vida y un cierto sentimiento de la santidad de toda superabundancia.

Cierto es que también se puede vivir de forma totalmente soportable, y aun muy agradable, sin esta amplitud y esta profundidad. Lo

Schlegel contra la visión funcionalista-burguesa de la sociedad, que lleva a una instrumentalización de la capacidad creativa, proyectiva y erótico-estética del individuo, y a una reducción del horizonte de la existencia a fines limitados y prosaicos. Este individuo limitado se condena a la inautenticidad, pues «lo que sólo es algo existe sólo en sentido impropio» (KA, XVIII, p. 301). Schlegel opone a esta situación su concepto de desarrollo infinito como «un desarrollo uniforme en todas direcciones» (KA, XVIII, p. 317), cuyo resultado es la cultura universal, por la que el individuo se transforma en «uno de esos individuos que contienen en sí enteros sistemas de individuos» (KA, III, p. 205). Su interior es «un mundo de mundos» (KA, XVIII, p. 126), pues en él se despliega «la infinita plenitud de la vida que el infinito mismo es» (KA, II, p. 264), y que mediante la formación se desarrolla en el hombre progresivamente.

vemos a diario y todo sucede del modo más simple e incluso sigue un progreso constante. El hombre corriente se conforma al rebaño, en el que se le da de comer, y, especialmente, al ejemplo del Divino Pastor; cuando alcanza la madurez, echa raíces y renuncia al deseo insensato de moverse con libertad, hasta que termina por petrificarse, momento éste en el que empieza con frecuencia a recrearse de nuevo en sus viejos días como en una caricatura multicolor. El hombre burgués es primero cincelado y torneado, ciertamente no sin penas y dificultades, para ser convertido en máquina¹². Se ha labrado su fortuna si ha conseguido ser una cifra en la suma política, y puede considerarse realizado en todos los respectos si por fin ha llegado a transformarse de persona humana en *personaje*. Y lo mismo que ocurre con los individuos sucede con la masa. Se alimentan, se casan, engendran hijos, envejecen y dejan hijos tras sí que viven otra vez de la misma manera y que, a su vez, dejan hijos tras sí, y así eternamente.

La mera vida sólo por mor de la vida es la auténtica fuente de la *vulgaridad*, y vulgar es todo aquello que carece por completo del espíritu secular de la filosofía y la poesía¹³. Únicamente filosofía y poesía son totales y sólo ellas pueden vivificar y reunir en un todo cada una de las ciencias y artes particulares. Asimismo, sólo en ellas puede la obra singular abarcar el mundo, y sólo de ellas puede decirse que todas las obras que jamás han producido son miembros de una organización.

Verdad es que la vida gusta de balancearse en el medio; poesía y

¹² Schlegel lamenta la pérdida de la individualidad: «Son pocos los hombres que son individuos» (KA, XVIII, p. 90); «La mayor parte de los hombres, como los mundos posibles de Leibniz, está hecha sólo de pretendientes a la existencia, mientras que los que existen son pocos» (KA, II, p. 170). Es lo que se expresa también en el temprano escrito *Versuch über der Begriff des Republikanismus* (1796), que, en polémica con el formalismo del concepto kantiano de democracia representativa, expuesto en *Zum ewigen Frieden*, afirma el concepto de participación dentro de una forma de democracia directa, subrayando el protagonismo propio del sujeto en la época moderna, al mismo tiempo que se afirma el poder liberador de las instancias objetivas. Pero cuando esas instancias se ideologizan, el individuo queda sofocado. El papel del intelectual es romper, con su crítica, la opacidad compacta de las ideologías políticas y culturales, mientras busca un referente para la identidad en el arte o en la naturaleza, considerados en su energía creativa y en su fuerza de transformación.

¹³ «Banalidad y economía son el elemento necesario de todas las naturalezas no verdaderamente universales. Con frecuencia el talento y la cultura se pierden del todo en este elemento circunstancial» (KA, II, p. 243). Esta es la razón por la que Schlegel considera «el no hacer nada de un reposo divino» como la condición necesaria para «el constituirse de la humanidad del hombre» (KA, XVIII, p. 206).

filosofía, por el contrario, aman los extremos. Del mismo modo, quien quiere realizar algo cabal debe simplemente pensar en el fin y poner en marcha los medios adecuados, sin hacer como las naturalezas poéticas y filosóficas, que se interesan más vivamente por la primera circunstancia que se les presenta en el camino que por la meta inicial, o se pierden en ensoñaciones generales. Pero verdad es también que un hombre vulgar no puede tener ningún fin cabal y, por tanto, no puede producir nada adecuado; que todos los objetos se hallan demasiado cerca o demasiado lejos del hombre práctico, que todas las relaciones perturban su mirada, y que en el mismo instante de la vida no se puede alcanzar ninguna visión adecuada de la misma. Todo lo que es poderoso, certero y grande en la vida de los hombres que actúan y aman, aunque desconozcan incluso el nombre de las ciencias y las artes, es inspiración de ese espíritu secular. El verdadero medio es sólo aquel al que se retorna siempre desde las trayectorias excéntricas del entusiasmo y la energía, y no aquel que nunca se abandona. En general, así como todo aislamiento absoluto agosta y conduce a la autoaniquilación, no hay aislamiento más insensato que arrinconar y limitar la vida misma como si fuera un oficio vulgar, ya que la verdadera esencia de la vida humana reside en la totalidad, la plenitud y la libre actividad de todas sus potencias¹⁴. A quien ya nada mueve en su interior, ése ciertamente no va por el camino errado; pero quien simplemente se aferra a un punto fijo no es más que una ostra dotada de razón. Algo por completo diferente es aquel aislamiento que se produce cuando, en medio de la multitud de los objetos, un espíritu encuentra el adecuado, lo aísla de todas las circunstancias perturbadoras y profundiza en su interior hasta que tal objeto se convierte para él en un mundo que desearía reproducir en palabras o en obras. Se ve arrastrado de un objeto a otro afín, progresando de uno a otro sin cesar, pero permaneciendo inalterablemente fiel al punto central, al que regresa más enriquecido cada vez.

Sé que convendrás conmigo de todo corazón en que la filosofía y la poesía son más que algo capaz de llenar las lagunas que, en medio de todas sus distracciones, les quedan a los hombres ociosos que por casualidad han recibido una cierta instrucción; convendrás, por el

¹⁴ «Hombre total es quien ha alcanzado el centro de la humanidad; sólo quien en sí mismo desarrolla el instinto entero de la humanidad» (KA, XVIII, p. 220). Por eso, «todo hombre sin cultivar es la caricatura de sí mismo» (KA, II, p. 174).

contrario, en que son una parte necesaria de la vida y son el espíritu y el alma de la humanidad. Mas comoquiera que apenas sería posible amar a ambas por igual, tú, al igual que Hércules o que Wilhelm Meister, te encontrarías en la encrucijada, dudando a qué Musa debes conceder el premio y has de seguir.

Comencemos por la *poesía*. Me parece que para ti, o bien es algo totalmente diferente de la poesía, o bien no es suficiente poesía. Quiero decir que, o bien la tratas directamente como filosofía y te atienes sólo a los divinos pensamientos que encierra, o bien la usas como música, meramente como un bello acompañamiento y complemento de la vida. Ciertamente es que también te tomas en serio la poesía, y en los dos o tres grandes poetas —los únicos que tú lees realmente y relees una y otra vez— buscas una infinidad de cosas, pero sobre todo lo más elevado, una presentación certera y digna de lo más bello de la humanidad y del amor. Donde la presentación es tan profunda y tan verdadera has podido hallar fácilmente motivo y estímulo para componer en ti de nuevo este o aquel poema y concederle un sentido más divino. Mas mira con el espíritu en tu interior, tu vida y tu amor más íntimos, recuerda todas las cosas grandes que has visto, sumérgete en pensamientos sobre la sanidad de los mejores que conoces, y decide entonces si los poetas superan a la *realidad*, tal como ellos se vanaglorian siempre. Con frecuencia se me ha impuesto la observación de que la poesía no alcanza en absoluto lo máximamente real, y me asombraba escuchar siempre lo contrario, hasta que me apercibí de que podía muy bien tratarse de una mera disputa sobre palabras y de que ellos entendían por realidad lo habitual y lo vulgar, de cuya existencia se olvida uno tan fácilmente.

Estoy muy lejos de recriminar a la poesía que contenga menos religión que su hermana. Pues me parece que su amable destino es precisamente trabar en amistad el espíritu con la naturaleza y hacer descender el cielo mismo hasta la tierra, seduciéndolo con el encanto de su amigable atractivo; el elevar los hombres a dioses puede dejarlo para la filosofía. Cuando un hombre (*Mann*) requiere un contrapeso a su posición y su forma de vida a fin de no olvidar las musas ni perder la armonía, las ciencias no lo pueden salvar si la poesía no lo reanima y vigoriza desde su fuente de eterna juventud. Ya adivinarás que estoy remitiéndote a lo que antes decía sobre la diferencia entre la formación masculina y la femenina, y de ello justamente infero ahora que para las mujeres la necesidad más inmediata e indispensa-

ble es la filosofía. Las mujeres no están en peligro de olvidar el atractivo exterior, como tan fácilmente les ocurre a los hombres (*Männer*), y por profanas que sean por lo demás, conservan con todo como algo sagrado la juventud y el sentido juvenil, y esta poesía de la vida les es natural. Por ello casi todas sin excepción eligen también la poesía, si es que se puede llamar elegir a lo que se hace sin establecer comparaciones, e incluso sin reflexionar, de acuerdo con la opinión heredada y con la primera impresión. Si se trata de aquellas mujeres que sólo saben ser graciosas y atractivas, que hacen descansar su existencia únicamente en el brillo exterior y no quieren ni desean nada más que elegancia, que para ellas es todo y lo único, entonces no se puede objetar nada. La poesía —tomo como siempre la palabra en su sentido más amplio—, sólo la poesía puede prestar a esta elegancia al menos un vislumbre de alma y mantener asimismo elegante el espíritu. Otras mujeres presentan disposición para la religión y el amor, pero se han extraviado en sus pensamientos porque en el mundo refinado trocaron en desconfianza hacia todo lo divino lo que no era sino un ingenio algo artificial. También éstas han de fantasear acaso primero con la poesía y de lamentarse por su fe perdida, antes de que puedan percatarse de que uno jamás puede perderse a sí mismo y al amor, por mucho que durante algún tiempo pueda parecerlo, y una vez que se han dado cuenta, sonrían ante el recuerdo de su incredulidad.

Ya ves que no estoy tan entusiasmado con mi opinión como para olvidarme de la infinita diversidad de los caracteres y las situaciones, y me he atenido a ello con tal serenidad que incluso he podido reflexionar sobre la elegancia. Reconozco, pues, de buen grado que la poesía tiene los primeros derechos sobre muchas mujeres y que es saludable e indispensable para todas. Y sobre todo la intención no era separar a las musas. Ya el mismo pensamiento sería un sacrilegio. Poesía y filosofía son un todo indivisible, eternamente vinculadas, aunque rara vez juntas, igual que Cástor y Pólux. Entre ambas se reparten el supremo territorio de cuanto hay de grande y sublime en la humanidad. Mas en el punto central se encuentran sus dos distintas direcciones: aquí, en lo más íntimo y más sagrado, el espíritu está todo entero y poesía y filosofía son por completo una misma cosa y se hallan fundidas ¹⁵. La viviente unidad del hombre no puede ser

¹⁵ Lo característico de la poesía, para Schlegel, radica en su capacidad para com-

ninguna inmutabilidad petrificada, sino que consiste en un cambio amistoso. Del mismo modo, quien considerase el estudio de la humanidad como su única tarea sólo podría unir poesía y filosofía dedicándose por completo ora a una ora a la otra. Esto es acaso lo mejor para aquel que quiere participar él mismo en el desarrollo de las artes y las ciencias. En cambio, quien sólo quiera formarse a través de ellas para la armonía y la eterna juventud se vería obligado seguramente a conceder una suerte de preferencia a una de ambas. Con todo, se entiende que no podría hacerlo sin frecuentar a la otra y utilizarla como complemento.

Por lo demás, mantengo sin embargo firmemente mi principio: la religión es la verdadera virtud y la verdadera dicha de las mujeres y la filosofía es para ellas, como la poesía lo es para los hombres, la más excelente fuente de la eterna juventud¹⁶. Ambas cosas —se entiende— tomadas en general. Y me complace mucho que tú no pertenezcas a aquellas elegantes excepciones. Prefiero que lo divino sea demasiado rudo a que sea demasiado delicado. Para mí, la incompletud otorga a lo sublime un nuevo y más elevado atractivo. Su dignidad me parece con ello más inmediata, más pura. Es como si permaneciera más fiel a su majestad original desdeshandando con sagrado orgullo la plenitud y el ornato de la naturaleza formadora (*ausbildend*). Y de igual modo que para mí las fisonomías más interesantes son aquellas en las que la naturaleza parece haber trazado un gran *dessein*¹⁷ sin darse tiempo para llevar a término sus audaces pensamientos, lo mismo me ocurre también con los hombres. *La divinidad unida a la rudeza* es para mí lo más sagrado y ninguna sensación, ninguna opinión arraiga más profunda o más estrechamente en mí que ésta. Hace algún tiempo contemplé entre obras de arte antiguas una gran Palas, con cuyo motivo esto se me volvió a presentar de nuevo

pletar la insuficiencia de la filosofía en la tarea de representar lo infinito. Tal es el fundamento filosófico de la poesía (cfr. KA, XVI, p. 208). La filosofía tiende a la organicidad, y quizás por ello enmascara que la unidad infinita es también infinita pluralidad. Sin embargo, puede expresar la unificación de lo inunificable mediante figuras en las que la discordia permanezca, sin quedar reducida por la dinámica del concepto. En la fusión de poesía y filosofía, ésta queda desituada, descubriéndose su sustancial limitación.

¹⁶ Cuando se vive la existencia como progresión absoluta, no es posible envejecer, o sea petrificarse en algo de aquello que sucesivamente se llega a ser. Impulsada por ese devenir infinito, la existencia «se renueva siempre y permanece eternamente nueva» (KA, XVI, p. 124).

¹⁷ Designio, proyecto. En francés en el original.

ante el espíritu muy vivamente. Se trata de una imagen perfecta de sabia valentía y me parece que el primer pensamiento y el más natural que podría tenerse ante su vista sería la observación de que, en verdad, toda virtud es sólo propiamente *capacidad* (*Tüchtigkeit*). Capaz (*tüchtig*) es aquello que posee al mismo tiempo vigor y habilidad, lo que une fuerza demoledora y penetración clara y tranquila. Jamás me ha impresionado tanto la divinidad de una figura. Y, sin embargo, la impresión no hubiera sido ni con mucho tan grande si la postura, el porte, los rasgos, la mirada, todo en ella, no fuera tan recto, grave, severo y temible; si, en una palabra, no poseyera en sí toda la dureza del estilo antiguo del arte. Me resultaba como si ante mí viera la musa de mi vida interior, y acaso, si tú la vieras, también la reconocerías como la de tu propia vida.

Que la poesía es más afín a la tierra y la filosofía es, en cambio, más sagrada y más adecuada a lo divino es cosa demasiado clara y evidente como para que deba detenerme en ella. Es cierto que la filosofía ha negado con frecuencia a los dioses, pero se trataba de dioses que no eran suficientemente divinos para ella; y ésta es en verdad su antigua queja contra la poesía y la mitología. O bien se trata sólo de una crisis pasajera, y demuestra entonces exactamente lo contrario de lo que parece demostrar. La tendencia más vehemente se vuelve contra sí misma con la mayor facilidad; el supremo entusiasmo se torna doloroso, y todo lo infinito toca a su contrario. Hay unos celos que no brotan de la envidia ni de la desconfianza, sino de una insatisfacción innata y profunda. ¿Podrían acaso darse sin amor? La apasionada falta de fe de muchos filósofos es igual de imposible sin religiosidad. La verdadera abstracción misma, ¿qué otra cosa hace sino purificar las representaciones de su componente terrenal, elevarlas y situarlas entre los dioses? Sólo por medio de la abstracción han surgido de los hombres todos los dioses.

Pero dejémonos ya de comparaciones y hablemos sin más tardanza de la más elevada entre las potencias humanas que engendran y cultivan la filosofía y son, a su vez, cultivadas por ella. Según la opinión general y el uso del idioma tal facultad es el *entendimiento*. Es cierto que la filosofía actual lo rebaja no pocas veces y eleva la razón muy por encima de él. Y también es enteramente natural que una filosofía que progresa hacia lo infinito más que ofrecer lo infinito, que une y mezcla todo más que consumir nada particular, no valore nada en el espíritu humano por encima de la facultad de enlazar represen-

taciones con representaciones y proseguir hasta el infinito de innumerables maneras el hilo del pensamiento. Esta característica no es, sin embargo, una ley universal.

Según el modo de pensar y el lenguaje de los hombres cultivados, la imaginación es la facultad más allegada al poeta y la racionalidad al hombre de bien. El entendimiento es, en cambio, aquello de lo que realmente se trata cuando se habla del espíritu de un hombre. El entendimiento es la facultad de los *pensamientos*. Un pensamiento es una representación que subsiste perfectamente por sí misma, se halla totalmente formada y es completa e infinita dentro de sus límites; es lo más divino que hay en el espíritu humano. En este sentido, el entendimiento no es sino la filosofía natural misma y nada menos que el bien supremo. Por medio de su omnipotencia el hombre entero se torna íntimamente sereno y lúcido. Da forma a todo cuanto le rodea y a todo cuanto toca. Sus sensaciones se convierten para él en acontecimientos reales y todo lo exterior se transforma para él inadvertidamente en interior. Incluso las contradicciones se resuelven en armonía; todo se vuelve significativo para él, ve todo con justicia y verdad, y la naturaleza, la tierra y la vida se sitúan de nuevo amistosamente ante él con su grandeza y divinidad originarias. Y, sin embargo, bajo esta apacible apariencia dormita la facultad de renunciar en un instante para siempre a todo lo que nos parece justamente la felicidad.

Muy bien: la filosofía es indispensable para las mujeres. Pero, ¿no sería lo mejor que la practicaran como de hecho lo hacen, de una manera totalmente natural —algo así como el gentilhomme de Molière practicaba la prosa— a través del mero trato con ellas mismas y con los amigos que desean otro tanto y que también veneran aquel universal espíritu secular? Con gusto añadiría además la *sociedad*, que mantiene el espíritu flexible y el ingenio vivo, si no fuera tan absolutamente rara que apenas si se puede contar con ella. Y si simplemente queremos llamar sociedad a la reunión de varios hombres, me cuesta saber dónde podríamos encontrarla. Pues, ciertamente, en las habituales reuniones sociales no se está verdaderamente sino en soledad, y los hombres se preocupan antes de ser cualquier otra cosa que de ser hombres. Dejo para ti determinar, de acuerdo con esta medida, qué número mínimo de hombres podría merecer relativamente el nombre de gran sociedad y qué valor tendría. Pues la vida social es el verdadero elemento de toda educación que tenga como fin al

hombre en su integridad y, por consiguiente, también del estudio de la filosofía del que estamos hablando. Aquello que, en este ámbito, o bien no sucede en absoluto, o bien sucede por sí mismo, es lo mejor y lo más indispensable. Todo esfuerzo y todo arte son infructuosos si no tenemos la fortuna de conocernos a nosotros mismos y de encontrar lo más sublime. No somos capaces de darnos cuenta de hasta qué punto fue este o aquel acontecimiento el que despertó en nosotros la sensibilidad para un nuevo mundo; de que todo ello no habría ocurrido sin esta o aquella persona conocida, y que todavía estaríamos esforzándonos seriamente y con escaso éxito por alcanzar una posición inferior. Y ¿no nos parece a menudo que, en consideración a nuestro propio yo, podríamos perder de un golpe todo lo que poseemos? Ni tan siquiera sería de desear que tal cosa fuera absolutamente imposible. Pues sería contradictorio pretender comprar esta seguridad al precio de la pérdida de la libertad. Así, lo más sagrado es infinitamente dulce y fugitivo, y la moralidad de cada hombre, como la de todo el género humano, debe parecer un juego del azar puesto que depende inmediatamente del arbitrio.

En otros ámbitos de su obrar, en las artes y las ciencias, la marcha del espíritu humano se halla determinada y sometida a leyes fijas. En ellas, todo se encuentra en constante progreso y nada puede perderse. De esta suerte, no se puede saltar ninguna etapa —tan necesariamente ligada está la actual a la anterior y a la siguiente—, y lo que durante siglos pareció anticuado resurge con renovado vigor juvenil cuando llega el tiempo en que el espíritu ha de recordarlo y volver a ello. Aquí el progresivo perfeccionamiento y el ciclo natural de la educación no son algo así como una esperanza benévola o un dogma de fe científico que se ha de presuponer de modo necesario simplemente para no tener que renunciar en absoluto a todo pensamiento racional. No, son un puro *hecho*; con la única diferencia de que dicho ciclo natural, que es más propio de la historia antigua y de las artes, se presenta todo entero ante nosotros en ejemplos particulares, mientras que, en cambio, el progresivo perfeccionamiento, que se manifiesta de la manera más brillante en la historia moderna y en la filosofía, es un hecho que jamás puede ser consumado.

No ocurre lo mismo en el ámbito de la moralidad; en éste rige siempre: todo o nada. En él se renueva a cada instante la pregunta por el ser o el no ser. Un relámpago de voluntad puede decidir aquí por toda la eternidad y, llegado el caso, aniquilar partes enteras de

nuestra vida como si nunca hubieran existido y nunca hubieran de volver, o bien sacar a la luz un nuevo mundo. Al igual que el amor, la virtud sólo nace por una creación de la nada. Pero, por ello mismo, también hay que aprovechar el instante: construir para la eternidad lo que él ofrece y, allí donde aparezcan, transformar la virtud y el amor en arte y ciencia. Esto no puede suceder sin enlazar la vida con la poesía y la filosofía. Sólo así es posible conferir seguridad y permanencia, en la medida de nuestro poder, a lo único que tiene valor. Y también sólo así la educación en filosofía y poesía puede descansar sobre un fundamento perfectamente firme y maridar las diferentes ventajas de ambas.

Allí donde no hay una independencia inquebrantable, la aspiración a un progreso constante puede dispersar fácilmente el espíritu en el mundo y confundir el ánimo (*Gemüt*), y sólo la presencia de un amor sin límites en el punto central de la fuerza extenderá el círculo de la actividad humana más lejos y más poderosamente en cada nuevo vuelo. Donde faltan amor y virtud, la tendencia al mejoramiento no sabe de retiradas en sí misma y al pasado y degenera en salvaje afán de destrucción; cuando no, el impulso formador (*bildend*) se retrae, alcanzado un punto culminante, y se consume lentamente en sí mismo, como ya tan frecuentemente ha ocurrido en las artes.

Una filosofía culta también debe ser, ciertamente, natural, pero con todo, ha de ser asimismo sofisticada. Ahora bien, dado que, como se ha mostrado, es justamente la educación en la filosofía lo que a ti te importa, tienes mucha razón en no querer conformarte con tu filosofía natural y en intentar alcanzar con seriedad lo más elevado. Pero, ¿cómo sería posible hacer viable esta determinación?

En los llamados filósofos populares no tienes ninguna confianza. Y ¿qué filósofo alemán o inglés de este tipo podría yo recomendarte, si el ingenio de Voltaire y la elocuencia de Rousseau no te han ofuscado a propósito de la frecuente vulgaridad de sus pensamientos y opiniones? Y los dos o tres autores de nuestra nación a los que no afectaría este reproche son precisamente aquellos que sólo han hecho incursiones en el terreno de la filosofía y apenas podrían satisfacer tus necesidades.

La abstracción es un estado artificioso. Éste no es un argumento en contra de ella, pues sin duda es natural al hombre situarse de vez en cuando en estados artificiosos. Pero explica por qué su expresión también es artificiosa. Se podría incluso erigir en signo distintivo de

la filosofía auténtica y rigurosa —que sólo quiere ser filosofía y deja por lo pronto de lado las demás facetas de la actividad humana— que haya de ser incomprensible para la sensibilidad humana no cultivada sin tener preparación y recursos auxiliares artificiosos.

Las dificultades no te desalientan tan fácilmente y no vacilarías ante un cierto esfuerzo; sin embargo, te resultaría difícil acostumbrarte a una división de tu ser. Puede incluso que te fuera totalmente imposible sin la intervención de un mediador. Tendría que ser alguien que, más allá del pensamiento artificioso, no hubiera olvidado la educación, más sutil, del pensamiento puramente natural; alguien a quien fuera igualmente interesante seguir a Platón desde lejos con devoción, o introducirse en el modo de ver las cosas de un hombre sencillo, que sólo piensa tal como vive y como es. Para algunos filósofos, me atrevería yo a ser este mediador y a acercártelos considerablemente a ti y a todo el que simplemente desee educarse por medio de la filosofía.

A menudo me he preguntado, si no sería posible hacer comprensibles los escritos del famoso Kant, quien tan frecuentemente se lamenta de la imperfección de su exposición, sin menguar su riqueza o, como suele ocurrir con los extractos, sin arrebatárles su ingenio y su originalidad¹⁸. Si se pudieran ordenar un poco mejor sus obras —se sobreentiende que según sus propias ideas—, especialmente en la construcción de los períodos y por lo que respecta a los episodios y las repeticiones, habrían de poder resultar entonces tan comprensibles como, por ejemplo, las de Lessing. Para ello no haría falta permitirse muchas más libertades que acaso aquellas que los antiguos críticos se tomaron con los poetas clásicos, y creo que entonces se vería que Kant, también desde un punto de vista meramente literario, se encuentra entre los escritores clásicos de nuestra nación.

En el caso de Fichte, tal proceder sería grandemente superfluo. Nunca antes los resultados de la reflexión más profunda y continuada, por decirlo así, hasta el infinito han sido expresados con la popularidad y la claridad que puedes encontrar en su nueva exposición de la *Doctrina de la ciencia*. Me resulta interesante que un pensador cuya única gran meta es la cientificidad de la filosofía y que acaso po-

¹⁸ Cfr. Kant, I, *Crítica de la razón pura*, trad. cast. P. Ribas, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 34; *Metafísica de las costumbres*, trad. cast. A. Cortina y J. Conil, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 6 ss.

see mayor dominio del pensamiento artificioso que cualquiera de sus antecesores pueda, con todo, estar además tan entusiasmado por la divulgación universal. Considero esta popularidad una aproximación de la filosofía a la *humanidad* en el sentido verdadero y eminente de la palabra, el cual recuerda que el hombre sólo ha de vivir entre los hombres y que, por muy lejos que se extienda su espíritu, al final, sin embargo, habrá de regresar de nuevo a ellos. Además, Fichte ha impuesto aquí su voluntad con energía férrea y sus últimos escritos son conversaciones amistosas con el lector en el estilo confiado y llano de un Lutero. No creo que pudiera conducirse al *buen* diletante hasta la filosofía de Fichte de otro modo que como él mismo lo ha hecho en esa nueva exposición. Y si alguien no lo entiende en absoluto se debe entonces simplemente a la total heterogeneidad de los puntos de vista. El único trabajo que, de algún modo, quedaría para mí sería el intento por exponer en general el carácter necesario y natural del filósofo. Pues si Fichte es, con todas las fuerzas de su ser, filósofo y, por actitud y carácter, es también para nuestra época el modelo y representante de la especie de los filósofos, no se le puede comprender enteramente sin conocer ésta, y no sólo filosófica sino también históricamente. Mas en tanto que no comprenda a Fichte mismo tal como es y evoluciona, el mejor diletante captará sin duda perfectamente algo de su filosofía, pero de otras cosas no se enteraría en absoluto.

Pero ¿quizás juzgarías más aconsejable no comenzar tus estudios con la filosofía contemporánea, o al menos no limitarse a ella? En general, no tendría nada en contra de ello. Sólo que en los filósofos del siglo anterior se tropieza con el latín escolástico, y en los antiguos, además de lo deficiente de las traducciones, también con la necesidad de muchos conocimientos y datos históricos.

Cómo se debería empezar para iniciar a los diletantes en Platón es algo que todavía no he conseguido tener claro por muchas vueltas que le he dado al asunto. No obstante, para Dios nada es imposible, basta con querer verdaderamente y, por lo demás, esperar lo mejor.

A Spinoza puedo recomendártelo ya con más confianza. No tanto algo sobre él, como él mismo: un género intermedio entre el extracto, la explicación y la descripción. Considero impropio una traducción integral, porque la forma matemática no debe en modo alguno permanecer y puede además eliminarse sin ningún perjuicio. En cierto sentido, Spinoza te resultaría más fácil que los demás. Su única y

exclusiva preocupación era consumir su espíritu en sí mismo y enlazar sus pensamientos en una obra ordenada. A las opiniones de los demás y a las ciencias particulares les prestó poca atención. Pues ésta es siempre la mayor dificultad que no puede eliminarse con ninguna mediación ni atenuación: la filosofía es también necesariamente *filosofía de la filosofía*, e incluso nada más que *ciencia de las ciencias*. Todo su ser consiste en absorber en compensación la fuerza y el espíritu que primero insufló en las ciencias particulares y en derramarlos de nuevo más vigorosamente a fin de que retornen enriquecidos. De ahí que haya que saberlo todo para saber algo y que no se comprenda a ningún filósofo si no se comprende a todos. Mas justamente a partir de ello puedes también ver con claridad que la filosofía es *infinita* y jamás puede llegar a consumarse. Y respecto de esta inconmensurabilidad del saber, la diferencia entre tu entendimiento y la penetración del pensador más sofisticado y erudito no puede parecerse tan grande que eche abajo tu valor. Si tú únicamente tienes sensibilidad para lo más elevado, tu conocimiento sólo se distingue entonces según el grado, pero se encuentra en el mismo nivel. En general, poco o nada importa la forma en la filosofía; es más, incluso la materia y el objeto no cuentan gran cosa. Hay obras que, por su contenido, no parecen poder incluirse en absoluto bajo esta rúbrica, pero que, sin embargo, contienen más espíritu del universo y, por tanto, más filosofía que muchos sistemas. El tratamiento, el carácter y el espíritu lo son todo, y mediante el dominio de lo interior sobre lo exterior, mediante la formación del entendimiento y los pensamientos y mediante la continua relación con lo infinito, todo estudio e incluso la lectura más corriente pueden tornarse filosóficos.

¿No resulto a tus ojos como Juan el Bautista, «que vino al mundo no porque fuera la luz, sino para hablar de la luz»? Estoy aquí rezongando sin cesar sobre los filósofos y sobre qué tratamiento me gustaría dar a éste o aquél, sin aportar ni hacer nada por mí mismo, y acaso ponderándote sólo a los demás para no tener que hacer nada yo.

¡De palabra, amiga mía, sé muy bien cómo me gustaría hablar contigo no ya meramente sobre la filosofía, sino haciendo filosofía! Comenzaría por hacerte reparar, en lo posible, en la humanidad toda entera y por elevar a pensamientos tus sentimientos acerca de ella. Luego te mostraría cómo este infinito ser y devenir engendra al participarse lo que llamamos Dios y naturaleza. Ya ves que la cosa deriva

ría en una especie de teogonía y de cosmogonía, y podría terminar resultando, por lo tanto, muy griega.

Al principio apenas tendría en cuenta la historia de la filosofía, y también del espíritu de las ciencias particulares tomaría sólo lo indispensable, lo que es auténticamente universal, lo que todo el mundo sabe y ante lo cual ya no se piensa en absoluto en la forma y la existencia separada de las mismas. Por supuesto, iría ampliando poco a poco mi círculo considerablemente. En general, modificaría todo de acuerdo con el momento y la disposición. Intentaría, en la medida de lo posible, ligarlo todo con tus pareceres y opiniones más propios, y recorrería con frecuencia el mismo camino de una nueva forma. Pero la *infinitud del espíritu humano, la divinidad de todas las cosas naturales y la humanidad de los dioses* serían siempre el eterno gran tema de todas estas variaciones. Tendríamos así, además de la diversidad de nuestra filosofía, también *unidad*. ¡Una unidad que no temería yo que pudiéramos perder jamás! Cuando se la posee y, por tanto, se sabe que, en general y considerada en sí misma, sólo hay una filosofía indivisible, puede así confesarse sin perjuicio que, en virtud de ella, hay por lo que se refiere a la educación del hombre infinitas clases de filosofía. Su comunicación puede entonces desplegar toda su riqueza de formas y matices, y *el tiempo de la popularidad ha llegado*.

Si es la determinación del autor difundir la poesía y la filosofía entre los hombres y formar para la vida y desde la vida, entonces la popularidad es su primer deber y su meta más elevada. Ciertamente, por mor de su fin y de su propio espíritu, con frecuencia tendrá que atender en sus obras sólo a la naturaleza de la cuestión y a las leyes de su tratamiento, y también su expresión será, de esta suerte, inhabitual y a menudo incomprensible. Pero ante todo preferirá no compartimentar su actividad y se mezclará con la gran sociedad de los hombres cultivados, porque en ella puede participar de la forma más inmediata en la creación, que progresa eternamente, de la armonía y la humanidad. Tampoco entonces querrá destacarse por un lenguaje insocial y antinatural. No lo necesita en absoluto y, sin embargo, nunca se perderá entre la multitud. Pues donde el entusiasmo lo anima, se forma como por sí mismo a partir de las palabras y los giros más habituales, sencillos y comprensibles un *lenguaje dentro del lenguaje*. Y donde el todo es como de una sola pieza, la sensibilidad acorde siente el hálito vital y su soplo animador y, sin embargo, la sensibilidad discordante no se ve perturbada. Pues esto es lo más hermoso del her-

moso sánscrito de un Hemsterhuis o de Platón: que sólo lo entienden quienes lo deben entender.

Y que nadie tema el sacrilegio en estas cosas. Nunca hay que hacerlo cuando una *vocación* consiste en comunicarse o exponer algo públicamente. Por lo general haría mejor en abandonar de inmediato este mundo quien no estuviera libre de tal miedo. Ésta es la menor de mis preocupaciones.

Así pues, cuando el momento me parezca oportuno, me gustaría de buena gana intentar tratar también por escrito lo que querría esbozarte de palabra, y seleccionar también para otros diletantes aquello que, de la totalidad de la filosofía, necesita el hombre como hombre, exponiéndolo con la mayor popularidad. Puesto que las necesidades son tan diferentes, sin duda tendría que esforzarme por alcanzar un cierto término medio y escribir pensamientos, por así decirlo, para un Doriforo de los lectores, es decir, para un lector enteramente bien proporcionado. No obstante, además de que acaso tendría que realizar un viaje para ir a buscar los mejores lectores y —al igual que aquel pintor antiguo de Crotona compuso su Venus a partir de las más bellas muchachas de la ciudad— componer a partir de ellos aquel ideal, semejante tipo promedio tampoco es precisamente la persona por la que yo preferentemente podría entusiasmarme. El pensar en ti y en algunos otros amigos surtiría más efecto.

En cualquier caso, la imagen de un todo tan abarcador como habría de ser esta *filosofía para el hombre* tiene para mí una cierta majestad aterradora y probablemente la seguirá teniendo todavía durante algún tiempo. Por ello me atrevería primero con ensayos más modestos para los que no conozco ningún nombre apropiado. Piensa en monólogos sobre temas que atañen al hombre en su totalidad, o al menos a un aspecto particular del mismo; sin más análisis del que está permitido en una carta amistosa y en el tono de una conversación que se va entablando, un poco como este escrito dirigido a ti. Me gustaría denominarlo no tanto filosofía sino *moral*, si bien es diferente de aquello que habitualmente se llama así. Para producir algo en este género en el que pienso se debería ser antes que nada un hombre, y después, sin duda, también un filósofo.

Mas, para mi propio asombro, me percaté ahora de que realmente has sido *tú* quien me ha introducido a *mí* en la filosofía. Yo quería simplemente comunicarte la filosofía; este grave deseo encontré en sí mismo su propia recompensa y la amistad me enseñó a hallar el ca-

mino para enlazar la filosofía con la vida y con la humanidad. De esta suerte, yo me he comunicado en cierto modo la filosofía a mí mismo, y ahora ya no estará aislada en mi espíritu, sino que difundirá su entusiasmo por todo mi ser en todas direcciones. Y lo que, por medio de esta sociabilidad interior, se aprende a comunicar también exteriormente nos lo apropiamos aún más profundamente con toda comunicación, por general que sea.

En agradecimiento, y si no tienes nada en contra, de inmediato haré imprimir asimismo esta carta y luego llevaré a cabo con todo amor lo que te he bosquejado. Y no te sonrías ante mis muchos proyectos. Un proyecto que brota lleno de vida y desde nuestra más profunda intimidad es también sagrado y una especie de dios. Toda actividad que no proviene de los dioses es indigna del hombre. Así pues, es bueno estar bien provisto de proyectos.

DIÁLOGO SOBRE LA POESÍA (1800)

La poesía hermana y une con lazos indisolubles todos los espíritus (*Gemütern*) que la aman. Ya pueden en su vida privada buscar, por lo demás, los más diversos fines, despreciar uno lo que otro considera más sagrado, minusvalorarse, ignorarse, permanecer eternamente ajenos; sin embargo, en esta región un poder mágico superior los pone de acuerdo y en paz. Cada musa busca y encuentra a la otra, y todos los ríos de la poesía van a fundirse en el gran mar universal.

Sólo hay una razón y es en todos la misma; mas, comoquiera que cada hombre tiene su propia naturaleza y su propio amor, así también cada uno porta en sí su propia poesía. Esta poesía propia debe permanecer en él, y permanecerá en él mientras él sea el que es, mientras haya simplemente algo originario en él; y ninguna crítica puede ni debe arrebatarse su esencia más propia, su fuerza más íntima, para purificarlo y depurarlo hasta una imagen general sin espíritu y sin sentido, tal como se empeñan los necios que no saben lo que valen. Pero la alta ciencia de una auténtica crítica ha de enseñarle cómo debe formarse a sí mismo en sí mismo y, ante todo, ha de enseñarle a captar también todas las demás formas autónomas de la poesía en su fuerza y su plenitud clásicas, de modo que la flor y el fruto de espíritus ajenos se convierta en alimento y semilla para su propia fantasía.

El espíritu que conoce las orgías de la verdadera musa nunca ile-

gará hasta el final de este recorrido, ni se imaginará que lo ha alcanzado: pues nunca puede aplacar un anhelo que vuelve siempre a engendrarse desde la misma plenitud de la satisfacción. El mundo de la poesía es tan inmenso e inagotable como el reino de la naturaleza dadora de vida lo es en plantas, animales y formaciones de toda especie, figura y color. Incluso para el más comprensivo no sería fácil abarcar siquiera todas las obras artificiales o los productos naturales que tienen la forma y el nombre de poemas. ¿Y qué son éstos frente a la poesía informe e inconsciente que se agita en la planta, resplandece en la luz, sonrío en el niño, centellea en la flor de la juventud o arde en el pecho amoroso de una mujer? Mas ésta es la poesía primera y originaria sin la que de seguro no habría ninguna poesía de las palabras. Es más, todos nosotros, que somos hombres, no tenemos nunca ni tendremos jamás ningún otro objeto ni ninguna otra materia de toda nuestra actividad y toda nuestra dicha que este poema único de la divinidad del que también somos parte y culminación: la tierra. Somos capaces de escuchar la música de este mecanismo infinito, de comprender la belleza de este poema, porque una parte del poeta, una chispa de su espíritu creador, vive también en nosotros y nunca deja de arder con un oculto vigor bajo las cenizas de la sinrazón que cada cual se procura.

No es necesario que nadie se esfuerce, por medio de algo así como discursos y doctrinas razonables, en conservar y propagar la poesía, o incluso en primero engendrarla, inventarla, establecerla y otorgarle leyes punitivas, como tanto le gustaría hacer a la teoría poética. Igual que el núcleo de la tierra se revistió por sí mismo con formaciones y plantas, igual que la vida brotó por sí misma de las profundidades y todo se llenó de seres que se multiplicaron gozosamente, así florece también la poesía por sí misma, surgiendo desde la invisible fuerza originaria de la humanidad, cuando el cálido rayo del sol divino la toca y la fecunda. Sólo forma y color pueden expresar imitativamente cómo está formado el hombre; y, del mismo modo, tampoco puede hablarse realmente de la poesía sino por medio de la poesía.

La visión que cada cual tiene de la poesía es buena y verdadera en tanto que ella misma es poesía. Ahora bien, dado que su poesía, justamente porque es la suya, tiene que ser limitada, su visión de la poesía no puede por menos que ser también limitada. Esto no puede soportarlo el espíritu, sin duda porque, sin saberlo, sabe sin embargo

que ningún hombre es simplemente un hombre, sino que también puede y ha de ser a la vez efectiva y verdaderamente toda la humanidad. Por ello, siempre seguro de volver a encontrarse a sí mismo, el hombre está constantemente saliendo de sí para buscar y encontrar el complemento de su ser más íntimo en la profundidad del ser de otro. El juego de la comunicación y el acercamiento es la ocupación y la fuerza de la vida; la consumación absoluta sólo se da en la muerte.

Por ello tampoco debe bastarle al poeta legar en obras duraderas la expresión de su poesía propia tal como innatamente tomó forma en él. Ha de esforzarse por ampliar eternamente su poesía y su visión de la poesía, y aproximarlas a la más elevada que es realmente posible sobre la tierra, esforzándose por incorporar de la manera más precisa su parte a la gran totalidad; pues la mortal generalización produce justamente el efecto contrario.

Puede hacerlo, una vez que ha encontrado el punto medio, a través de la comunicación con aquellos que a su vez lo han encontrado desde otro punto de vista y de otra manera. El amor exige ser correspondido. Es más, para el verdadero poeta, incluso el trato con aquellos que sólo mariposean superficialmente puede ser saludable e instructivo. Y es que el poeta es un ser sociable.

Para mí tuvo desde siempre un gran atractivo hablar sobre la poesía con poetas y espíritus inclinados a ella. Muchas conversaciones de este tipo no las he olvidado nunca; de otras no sé con exactitud qué pertenece a la fantasía y qué al recuerdo: en ellas hay muchas cosas reales, otras inventadas. Así ocurre con la presente conversación, en la que se van a contraponer opiniones totalmente diferentes, cada una de las cuales desde su punto de vista puede mostrar bajo una nueva luz el espíritu infinito de la poesía, y que procuran más o menos todas ellas, desde una u otra perspectiva, penetrar en su auténtico meollo. El interés de esta diversidad de opiniones engendró en mí la decisión de comunicar las observaciones, que realicé en un círculo de amigos y que inicialmente pensé sólo con relación a ellos, a todos aquellos que sienten en su pecho el auténtico amor y están dispuestos a iniciarse ellos mismos, en virtud de la riqueza de su vida interior, en los sagrados misterios de la naturaleza y la poesía.

Amalia y Camila acababan de entablar una conversación que se hacía cada vez más viva sobre una nueva obra de teatro, cuando dos de los amigos que esperaban —a quienes llamaremos Marcos y Antonio— se incorporaron a la reunión con una ruidosa carcajada¹. Una vez llegados estos dos, la reunión estaba todo lo completa que solía estar cuando se reunían en casa de Amalia para dedicarse libre y alegremente a sus aficiones comunes. Sin acuerdo previo o regla establecida, la poesía se convertía las más de las veces en el objeto, el motivo, el centro de sus encuentros. Hasta entonces, bien éste, bien aquél entre ellos había dado lectura a una obra dramática, o de otra clase, sobre la cual se lanzaban luego las más diversas opiniones y se decían algunas cosas buenas y bellas. Sin embargo, todos sintieron pronto, en mayor o menor medida, que algo faltaba en este tipo de conversaciones. Amalia fue la primera en darse cuenta de la circunstancia y de cómo podía remediarse. Pensaba que los amigos no se percataban con suficiente claridad de la diversidad de sus opiniones. Por ello, la conversación se embrollaba, y se callaba más de uno que de otra forma hubiera hablado de buen grado. Cada uno de ellos, o primero sólo quien tuviera más ganas, debería expresar de una vez y desde el fondo de su corazón sus pensamientos sobre la poesía, o sobre una parte o un aspecto de ella, o mejor, redactarlos a fin de tener por escrito lo que opinaba cada cual. Camila se adhirió vivamente a la opinión de su amiga para que al menos una vez ocurriera algo nuevo que variase la sempiterna lectura. La discusión —dijo— se tornaría entonces por primera vez verdaderamente seria, y es así como debía ser, pues en otro caso no había esperanza alguna de una paz eterna.

Los amigos aceptaron la propuesta y se pusieron inmediatamente manos a la obra para llevarla a cabo. Hasta Lotario, que era quien habitualmente menos hablaba y discutía, e incluso —sea lo que fuera aquello que los demás quisieran decir y discutir— permanecía con frecuencia mudo durante horas sin dejarse perturbar en su digna serenidad, pareció tomar parte de la manera más activa y hasta prometió preparar algo para leerlo. El interés creció con la obra y sus preparativos, las mujeres hicieron de ello una fiesta, y finalmente se fijó un día en el que cada uno daría lectura a lo que aportara. Por todas

¹ Sobre la función de estos personajes y su posible identificación con componentes del círculo de Jena como Schelling, Novalis, Dorotea o los propios hermanos Schlegel, cfr. el estudio preliminar de H. Eichner en KA, II, p. LXXXII ss. También Potheim, K. K., *Die Arabeske*, ed. cit., p. 135 ss.

estas circunstancias la atención estaba más tensa de lo habitual; el tono de la conversación, sin embargo, seguía totalmente tan espontáneo y ligero como de costumbre solía ser entre ellos.

Camila había descrito y alabado con mucha pasión una obra de teatro que se había representado el día anterior. Amalia, en cambio, la criticaba y sostenía que en ella no había en absoluto ningún asomo de arte y ni siquiera de entendimiento. Su amiga admitió esto de inmediato; pero —dijo— es sin embargo bastante fogosa y viva, o, cuando menos, unos buenos actores pueden conseguir que así sea, si están de buen humor. Si son realmente buenos actores —dijo Andrés, mirando su texto y hacia la puerta, a ver si venían pronto los que faltaban—, si son realmente buenos actores, perderán verdaderamente todo buen humor, ya que primero han de plegarse al del poeta. Tu buen humor, amigo mío, —replicó Amalia— hace de ti mismo un poeta; pues llamar poeta a semejante escritor de obras dramáticas es sencillamente un verdadero poema y es realmente mucho peor que cuando los comediantes se llaman o se hacen llamar artistas. Concedednos nuestro modo de ver, dijo Antonio tomando visiblemente partido por Camila; si alguna vez, por un feliz acaso, se desarrolla una chispa de vida, de alegría y de espíritu en la masa vulgar, nosotros preferimos reconocerlo a repetir para nosotros una y otra vez lo vulgar que es justamente la masa vulgar. De ello trata precisamente la discusión, dijo Amalia; en la obra de la que hablamos, de seguro no se desarrolla absolutamente nada más de lo que se desarrolla en el escenario casi todos los días: una buena ración de tonterías. Acto seguido, comenzó a citar ejemplos, pero pronto se le rogó que no continuara más con ellos, pues, de hecho, probaban ya de sobra lo que querían probar.

Camila repuso, en cambio, que esto no le atañía a ella en absoluto, pues ella no había prestado especial atención al lenguaje y las expresiones de los personajes de la obra. Se le preguntó a qué había prestado atención entonces, dado que no se trataba de ninguna opereta. A la apariencia exterior, dijo ella, que dejé que discurriera ante mí como una suave música. Alabó luego a una de las actrices más chispeantes, describió sus ademanes, su bonito vestido, y expresó su asombro por que una cosa como nuestro teatro pudiera tomarse tan en serio. Ciertamente, en él casi todo es, por regla general, vulgar; pero incluso en la vida, en la que a uno sin duda le tocan las cosas más de cerca, lo vulgar produce con frecuencia una apariencia más

romántica y agradable. Vulgar es, por regla general, casi todo, dijo Lotario. Esto es muy cierto. Verdaderamente, no deberíamos acudir tan a menudo a un lugar en el que debe considerarse afortunado quien no sufra de apreturas, mal olor o vecinos desagradables. En una ocasión se solicitó de un sabio una inscripción para un teatro. Yo propondría que se pusiera en su frontispicio: «Entra, caminante, y contempla lo más banal»; cosa que después se cumpliría en la mayoría de los casos.

En este punto, la conversación fue interrumpida por la llegada de los amigos, y, de haberse hallado presentes, la discusión habría adquirido con probabilidad una orientación y un desenlace diferentes, pues Marcos no pensaba acerca del teatro de igual modo y no podía abandonar la esperanza de que pudiera surgir algo bueno de él.

Como se ha dicho, ambos irrumpieron en la reunión con una estruendosa carcajada, y, por las últimas palabras que se pudieron escuchar, cabía deducir que su conversación se refería a los denominados poetas clásicos ingleses. Todavía se dijo algo sobre el mismo tema, y Antonio, que gustaba de intervenir oportunamente con tales ocurrencias polémicas en la conversación —que él mismo rara vez dirigía—, afirmó que los principios de la crítica y la inspiración de los ingleses había que buscarlos en las teorías de Smith sobre la riqueza de las naciones². Los ingleses se dan por contentos cuando pueden ingresar un nuevo clásico en el tesoro público. Así como en esta isla todo libro se convierte en un ensayo, así también todo escritor se convierte en ella en un clásico, tan pronto como ha dejado atrás su propio tiempo. Se sienten tan orgullosos, por el mismo motivo y de igual manera, de la elaboración de las mejores tijeras como de la mejor poesía. Así, un inglés no lee realmente a Shakespeare de otro modo que a Pope o a Dryden³, o a cualquier otro clásico; no piensa en absoluto más del uno que del otro. Marcos opinaba que la Edad de Oro es, sin más, una enfermedad moderna por la que deben pasar todas las naciones, lo mismo que los niños por las viruelas. Por tanto, tendría que poderse intentar atenuar la virulencia de la enfermedad por medio de la inoculación, dijo Antonio. Ludovico, quien con su filosofía revolucionaria practicaba gustoso la destrucción a gran escala, co-

² Alusión a la obra de A. Smith, *Investigación sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones* (1776).

³ A. Pope, poeta y crítico (1688-1744); J. Dryden, autor dramático (1631-1700).

menzó a hablar de un *Sistema de la falsa poesía* que quería exponer, una poesía que había hecho estragos en esta época especialmente entre ingleses y franceses y en parte todavía los hacía; la conexión profunda y radical de todas estas falsas tendencias, que concuerdan tan bellamente, completándose la una a la otra y encontrándose amistosamente a medio camino, era tan maravillosa e instructiva como entretenida y grotesca. Únicamente habría deseado saber escribir versos, pues sólo en un poema cómico habría de quedar auténticamente bien expresado lo que él pensaba. Quería aún seguir hablando de ello, pero las mujeres le interrumpieron e invitaron a Andrés a comenzar con su discurso, pues de otro modo no pasarían de los preámbulos. Después tanto más podrían en verdad hablar y discutir. Andrés desplegó sus papeles y empezó a leer.

Épocas del arte poético

Allí donde algún espíritu vivo aparece ligado a un signo dotado de forma, ahí hay arte, hay distanciamiento para vencer a la materia, para emplear instrumentos, hay un proyecto y leyes de tratamiento. Es por ello que vemos a los maestros de la poesía esforzándose poderosamente por conferirle las formas más diversas. La poesía es un arte, y donde aún no lo es, ha de llegar a serlo, y si lo ha conseguido, de seguro despierta en quienes la aman verdaderamente un fuerte anhelo por conocerla, por comprender la intención del maestro, por captar la naturaleza de la obra, por saber del origen de la escuela y del curso de su formación. El arte descansa sobre el saber, y la sabiduría del arte es su historia.

Es esencialmente propio de todo arte vincularse a lo ya dotado de forma, y por ello la historia se remonta, de generación en generación, de grado en grado, cada vez más en la Antigüedad, hasta la primera fuente originaria.

Para nosotros los modernos, para Europa, esta fuente se encuentra en la Hélade, y para los helenos y su poesía lo fue Homero y la antigua escuela de los Homéridas. Se dio allí una fuente inagotable de poesía susceptible de infinitas formas, una poderosa corriente de representación donde una ola de vida bate rugiendo sobre la otra, un mar calmo donde la plenitud de la tierra y el resplandor del cielo se reflejan amigablemente. De igual modo que los sabios buscan el co-

mienzo de la naturaleza en el agua, así también la más antigua poesía aparece en forma fluida.

El conjunto de las leyendas y cantos se congrega alrededor de dos centros diferentes. El uno, una gran empresa común, un hervidero de fuerza y desgarramiento, la gloria del más intrépido; el otro, la plenitud de lo sensible, de lo nuevo, de lo extraño, de lo excitante, la suerte de una familia, una imagen de la inteligencia más sagaz cuando, a pesar de todas las dificultades, consigue finalmente volver a casa. Esta separación originaria preparó y dio forma a lo que nosotros denominamos la *Ilíada* y la *Odisea* y a aquello que encontró en ellas justamente un firme sostén para permanecer para la posteridad antes que otros cantos de la misma época.

En la floración de la poesía homérica vemos en cierto modo el nacimiento de toda la poesía; pero las raíces se hurtan a la mirada, y las flores y las ramas de la planta surgen, insondablemente hermosas, desde las tinieblas de la Antigüedad. Este caos encantadoramente formado es el germen a partir del cual se organizó el mundo de la poesía antigua.

La forma épica decayó rápidamente. En su lugar se alzó, también entre los jonios, el arte yámbico, que, en la materia y en el tratamiento, era el contrario exacto de la poesía mítica y, por ello mismo, constituyó el segundo núcleo de la poesía helénica; y con el arte yámbico y gracias a él, la elegía, que se transformó y modificó de manera casi tan variada como la épica.

Lo que Arquíloco fue, debe permitirnoslo suponer, al margen de los fragmentos, noticias y transcripciones de Horacio: en sus éodos, su parentesco con las comedias de Aristófanes e incluso el más lejano con la sátira romana. Nada más tenemos para rellenar la mayor laguna de la historia del arte. No obstante, resulta evidente para todo el que quiera reflexionar cómo pertenece también por siempre a la esencia de la poesía más elevada estallar en sagrada cólera y manifestar toda su fuerza en la materia que le es más ajena, el vulgar presente.

Éstas son las fuentes de la poesía helénica, su fundamento y principio. Su más bella florecencia comprende las obras mélicas, corales, trágicas y cómicas de dorios, eolios y atenienses desde Alcman y Safo hasta Aristófanes. Lo que nos ha quedado de esta verdadera época dorada de los géneros supremos de la poesía lleva más o menos la impronta de un estilo bello o grande, la fuerza vital de la inspiración y el cultivo del arte en divina armonía.

Todo ello descansa sobre el firme suelo de la poesía antigua, uno e indivisible merced a la vida festiva de unos hombres libres y merced a la fuerza sagrada de los dioses antiguos.

La poesía mélica, con su música expresiva de los más bellos sentimientos, enlaza ante todo con la yámbica y con la elegíaca, en las que el ímpetu de la pasión, en la primera, y la mudanza de los estados de ánimo en el juego de la vida, en la segunda, se muestran tan vivamente que pueden hacer las veces del amor y el odio en virtud de los cuales el apacible caos de la poesía homérica fue impulsado hacia nuevas formas y estructuras. Los cantos corales, en cambio, se aproximaban más al espíritu heroico de la epopeya, diversificándose con la misma sencillez según predominara la gravedad de las normas o la sagrada libertad en la disposición y estado de ánimo del pueblo. Lo que Eros inspiró a Safo rezumaba música; y así como la dignidad de Píndaro se atemperaba con el alegre encanto de los ejercicios gimnásticos, así también los ditirambos semejaban en su exultación las más atrevidas bellezas orquestales.

Los fundadores del arte trágico encontraron la materia y los modelos en la epopeya, y de igual modo que ésta engendró a partir de sí misma la parodia, los mismos maestros que crearon la tragedia se inventaron jugando los dramas satíricos.

El nuevo género surgió a la vez que el arte plástico, semejándose a él en la fuerza figurativa (*Bildung*) y en sus leyes de estructuración.

De la unión de la parodia con los antiguos yambos, y como antítesis de la tragedia, nació la comedia, llena de la mímica suprema que sólo es posible por medio de las palabras.

Así como en la tragedia acciones y sucesos, carácter y pasión, eran ordenados y configurados armónicamente en un bello sistema a partir de una leyenda dada, en la comedia se esboza audazmente a modo de rapsodia un profuso derroche de invención, con profundo sentido en su aparente inconexión.

Ambas especies del drama ático arraigaron de la manera más eficaz en la vida por su relación con el ideal de las dos grandes formas en las que se manifiesta la vida única y suprema, la vida del hombre entre los hombres. El entusiasmo por la república lo encontramos en Esquilo y Aristófanes; un elevado modelo de bella familia en las condiciones heroicas de la época antigua constituye la base de la obra de Sófocles.

Si Esquilo es un modelo eterno de la ruda grandeza y del entu-

siasmo sin artificio y Sófocles lo es, en cambio, de la plenitud armónica, Eurípides muestra ya aquella insondable lasitud que sólo es posible en un artista decadente y su poesía es con frecuencia tan sólo la más ingeniosa declamación.

Este primer contingente del arte poético griego, la antigua epopeya, los yambos, la elegía, los cantos y piezas teatrales festivos son la poesía misma. Todo lo que ha seguido a continuación, hasta nuestra época, no son sino restos, ecos, intuiciones particulares, aproximaciones, retornos hacia aquel Olimpo supremo de la poesía.

La exhaustividad me obliga a mencionar que también las primeras fuentes y modelos del poema didascálico, el tránsito recíproco entre filosofía y poesía, hay que buscarlos en esta época dorada de la cultura antigua: en los himnos místéricos inspirados por la naturaleza, en las enseñanzas plenas de sentido referentes a la moral social que contiene la literatura gnómica, en los poemas omniabarcadores de Empédocles y de otros sabios e incluso en los simposios, en los que el diálogo filosófico y su exposición se convierten enteramente en poesía.

Aquellos espíritus de una grandeza única, como Safo, Píndaro, Esquilo, Sófocles o Aristófanes ya no se repitieron; pero todavía hubo virtuosos geniales, como Filoxeno, que caracterizaron el estado de descomposición y efervescencia que constituye la transición de los griegos desde la gran poesía de ideales a la poesía culta y refinada. Uno de los centros de esta última fue Alejandría. Pero no sólo aquí floreció una pléyade clásica de poetas trágicos; también en la escena ática brilló un elenco de virtuosos, y aun cuando los poetas realizaron en todos los géneros numerosos intentos por imitar o renovar cada una de las formas antiguas, fue sin embargo ante todo en el género dramático en el que se manifestó la fuerza inventiva que todavía restaba en esta época, a través de una gran profusión de las más ingeniosas, y a menudo extrañas, nuevas combinaciones y composiciones, en parte en serio, en parte como parodia. Con todo, este género sigue sin duda también presidido por lo delicado, lo ingenioso, lo artificial, al igual que los demás, entre los cuales sólo mencionaremos al idilio como una forma propia de esta época; una forma, empero, cuya peculiaridad consiste casi únicamente en la carencia de forma. En el ritmo y en algunos giros del lenguaje y la exposición sigue, hasta cierto punto, el estilo épico. En la acción y en el diálogo, a los mimos dóricos de escenas aisladas tomadas de la vida social en sus colores más

locales. En los cantos alternos, a las canciones ingenuas de los pastores. En su espíritu erótico se asemeja a la elegía y al epigrama de la época, en la que tal espíritu afluyó incluso en las obras épicas, muchas de las cuales eran, sin embargo, casi sólo una forma, en la que el artista intentaba mostrar en el género didascálico que su exposición podía domeñar hasta la materia más dificultosa y árida; o, en cambio, en el género mítico, que sabía incluso de la materia más rara y era capaz de renovar y transformar en algo más delicado incluso la materia más antigua y más elaborada; o que, en finas parodias, jugaba con un objeto meramente ficticio. En general, la poesía de esta época se encaminaba bien al artificio formal, bien al encanto sensual del contenido, que dominaba incluso en la nueva comedia ática; pero la voluptuosidad se había perdido.

Una vez que la imitación también se agotó, se contentaron con entretejer nuevas guirnaldas con las viejas flores y fueron las antologías las que clausuraron la poesía griega.

Los romanos tuvieron sólo un breve arrebató de poesía, durante el cual lucharon y se esforzaron con gran energía por apropiarse el arte de sus modelos. Éstos los recibieron en primer lugar de manos de los alejandrinos; por ello domina en sus obras lo erótico y lo culto y, por lo que respecta al arte, hay que mantenerse en este punto de vista para saber apreciarlos. Y es que el entendido deja toda creación en su esfera y la juzga sólo con arreglo a su ideal propio. Ciertamente, Horacio resulta interesante en todos los sentidos, y en vano buscaríamos entre los griegos tardíos un hombre del valor de este romano; pero este interés general por él es más un juicio romántico que artístico, que sólo en la sátira puede enaltecerlo. Un fenómeno magnífico se produce al unirse hasta su fusión la fuerza romana con el arte griego. Así, Propertio dio forma a una pujante naturaleza a través del arte más cultivado; un torrente de íntimo amor manó poderoso de su corazón leal. Ha de consolarnos de la pérdida de los elegíacos griegos, lo mismo que Lucrecio de la pérdida de Empédocles.

Durante algunas generaciones todo el mundo en Roma quería ser poeta y todos creían que debían favorecer a las Musas y reestablecerlas en su lugar; y a esto lo llamaron la Edad de Oro de su poesía, un estéril florecimiento, por así decirlo, en la cultura de esta nación. Los modernos les han seguido a este respecto; lo que aconteció bajo Augusto y Mecenas fue un presagio de los cinquecentistas en Italia. Luis XIV intentó forzar la misma primavera del espíritu en

Francia; también los ingleses convinieron en estimar como el mejor el gusto de la época de la reina Ana, y ninguna nación quiso permanecer por más tiempo sin su Edad de Oro. Cada una de ellas era todavía más vacía y peor que la anterior, y lo que los alemanes se han forjado como su época dorada nos impide describirlo más la dignidad de esta exposición.

Vuelvo con los romanos. Como se ha dicho, tuvieron sólo un arrebato de poesía, que, en el fondo, no dejó de serles siempre algo antinatural. Sólo les fue naturalmente propia la poesía de la urbanidad, y únicamente con la sátira enriquecieron el terreno del arte. Ésta recibió con cada maestro una forma nueva, en la que el gran estilo antiguo de la sociabilidad romana y del ingenio romano, ora se apropiaba de la osadía clásica de Arquíloco y de la comedia antigua, ora transformaba la despreocupada ligereza de un improvisador en la más esmerada elegancia de un auténtico griego, ora retornaba, con sentido estoico y en el más puro estilo, a la gran manera antigua de la nación, ora se entregaba a la inspiración del odio. Gracias a la sátira aparece con nuevo esplendor lo que todavía vive de la urbanidad de la Roma eterna en Catulo, en Marcial, o en otros autores aislada y esporádicamente. La sátira nos da un punto de vista romano sobre los productos del espíritu romano.

Después de que el vigor de la poesía se extinguiera tan rápidamente como antes se había desarrollado, el espíritu humano tomó un nuevo derrotero, el arte desapareció en el tumulto entre el viejo y el nuevo mundo, y transcurrió más de un milenio antes de que en occidente volviera a surgir un gran poeta. Quien tenía talento para la oratoria se dedicaba, entre los romanos, a los asuntos legales, y si era griego impartía lecciones populares sobre toda suerte de temas filosóficos. Se contentaban con conservar, recopilar, mezclar, abreviar y corromper tesoros antiguos de toda especie; y, al igual que en otras ramas de la cultura, también en la poesía asomaba sólo raras veces un rasgo de originalidad, de forma aislada y sin continuidad; ni un solo artista, ninguna obra clásica en tan largo período. En cambio, en religión eran tanto más vivas la creación e inspiración; en el desarrollo de la nueva religión, en los intentos por transformar la antigua, en la filosofía mítica, es donde debemos buscar la fuerza de aquella época, que en este respecto fue grande, un mundo intermedio para la cultura, un caos fecundo para un nuevo orden de las cosas, la verdadera Edad Media.

Con los germanos fluyó como un torrente por Europa un manantial puro de nueva poesía heroica, y cuando la fuerza salvaje de la poesía gótica se encontró, gracias a la influencia de los árabes, con un eco del encantador cuento maravilloso del Oriente, floreció en la costa meridional en torno al Mediterráneo una alegre industria de creadores de canciones amables e historias extrañas, y, ya en esta o en aquella forma, se extendió, junto con la leyenda sagrada latina, el romance profano cantor del amor y las armas.

Entretanto, la jerarquía católica se había desarrollado; la jurisprudencia y la teología marcaron un cierto camino de vuelta a la antigüedad. Este camino lo recorrió, uniendo religión y poesía, el gran Dante, el santo fundador y padre de la poesía moderna. De los antepasados de la nación aprendió a condensar lo más propio y más singular, lo más sagrado y lo más dulce del nuevo dialecto vulgar en una dignidad y fuerza clásicas, y a ennoblecer así el arte provenzal de la rima; y ya que no le fue dado remontarse hasta las fuentes, también los romanos pudieron inspirarle mediatamente la idea general de una gran obra de construcción ordenada. Asumió vigorosamente esta idea, la fuerza de su espíritu creador se condensó en un único punto central, envolvió con sus fuertes brazos en un gigantesco poema su nación y su época, la iglesia y el imperio, la sabiduría y la revelación, la naturaleza y el reino de Dios. Un compendio de lo más noble y lo más ignominioso que había visto, de lo más grande y lo más extraño que podía imaginar; la descripción más sincera de sí mismo y de sus amigos, la más magnífica glorificación de la amada; todo fiel y verídico respecto de lo visible y lleno de secreto significado y relación con lo invisible.

Petrarca confirió a la canción y al soneto perfección y belleza. Sus cantos son el espíritu de su vida, y un mismo aliento los anima y los integra en una única obra indivisible; la Roma eterna en la tierra y la Virgen en el cielo, como reflejo de la sin par Laura en su corazón, representan sensiblemente y mantienen en una bella libertad la unidad espiritual de toda la obra. Su sentimiento ha inventado el lenguaje del amor, y es aún acogido, después de siglos, por todos los corazones nobles; como la inteligencia de Boccaccio fue, para los poetas de todas las naciones, una fuente inagotable de notables historias, por lo demás verdaderas y profundamente elaboradas, y mediante su expresión vigorosa y la grandiosa estructura del período, elevó la lengua narrativa de la conversación a sólida base de la prosa novelística.

Pero como severa en el amor es la pureza de Petrarca, material es la fuerza de Boccaccio, que prefirió consolar a todas las mujeres bonitas en lugar de divinizar a una sola. En la canción, mediante su gracia alegre y su sociable jocosidad después de su maestro, consiguió ser original y asemejarse, mejor que éste, al gran Dante en la *Visión*⁴ y en los tercetos.

Los maestros del estilo antiguo del arte moderno son estos tres; el experto debe comprender su valor, pues a la sensibilidad del aficionado, la parte mejor y más característica de ellos permanece difícil o incluso extraña.

Nacido de tales fuentes, el río de la poesía no podía ya secarse en la privilegiada nación de los italianos. Es verdad que aquellos creadores no dejaron tras de sí ninguna escuela, sino sólo imitadores; pero muy pronto un género nuevo nace, cuando la forma y cultura (*Bildung*) de la poesía, que ahora volvía a ser arte, fue aplicada a los temas de aventuras de los libros de caballería. Así nace la novela de los italianos, destinada desde el principio a ser leída en sociedad, la cual, mediante un soplo de ingenio (*Witz*) sociable, más o menos abiertamente llevaba a lo grotesco las viejas historias maravillosas. Incluso en el mismo Ariosto, que, como Boiardo⁵, introdujo cuentos en la novela, y según el espíritu de la época también bellas flores sacadas de los antiguos, alcanzando en la octava una gracia suprema, lo grotesco es sólo ocasional y no afecta al conjunto, que apenas merece este nombre. En virtud de este privilegio y de su brillante inteligencia, se sitúa por encima de su predecesor; la riqueza de claras imágenes y la lograda mezcla de lo jocos y de lo serio le convierten en un maestro y en un modelo de ligereza narrativa y de fantasía sensual. Pero el intento de elevar la novela a la dignidad antigua de la epopeya mediante la nobleza de su tema y el lenguaje clásico, haciéndola aparecer como la obra maestra de las obras maestras del arte destinada a la nación y, sobre todo, a los eruditos a causa de su sentido alegórico, se quedó en una tentativa que no podía tener éxito aunque se repitiera con frecuencia. Por un camino distinto, enteramente nuevo, pero transitable sólo una vez, en el *Pastor Fido* consiguió Guarini la más grande, la única obra de arte de los italianos des-

⁴ Schlegel se refiere, sin duda, a *La visión amorosa*, obra de G. Boccaccio.

⁵ M. M. Boiardo (1434-1494) está considerado como un precursor de Ariosto por su novela *Rolando enamorado*.

pues de aquellos grandes, al fundir el espíritu romántico y la cultura clásica en la más bella armonía, y dar también al soneto nueva fuerza y nuevo encanto.

La historia del arte de los españoles, que con la poesía de los italianos tenían una gran familiaridad, y la de los ingleses, de quienes era grande la sensibilidad para lo romántico, pero a quienes esta poesía llegaba de tercera o cuarta mano, se compendia en el arte de dos hombres, Cervantes y Shakespeare, que fueron tan grandes que todo el resto al comparar parecen circunstancias preparatorias, explicativas, integrantes. La riqueza de sus obras y el despliegue de su inmenso espíritu proporcionaron, por sí solos, materia para una historia. Queremos limitarnos a indicar el hilo conductor, en qué masas precisas se divide el conjunto, o dónde al menos se ven algunos puntos firmes y una línea orientadora.

Cuando Cervantes toma la pluma en vez de la espada, que no podía ya manejar, compuso *Galatea*, una admirablemente gran composición de la eterna música de la fantasía y del amor, la más delicada y amable de todas las novelas; y después muchas obras, que dominaron la escena, y, como la divina *Numancia*, eran dignas del antiguo coturno⁶. Ésta fue la primera gran etapa de su poesía, cuyo carácter fue una suprema belleza, severa pero amable.

La obra maestra de su segunda manera es la primera parte de *Don Quijote*, en la que domina el ingenio fantástico y una riqueza a manos llenas de audaces invenciones. En el mismo espíritu y probablemente también en el mismo tiempo compone muchas de sus novelas (*Novellen*), especialmente las cómicas. En los últimos años de su vida cedió al gusto dominante en el drama, y estuvo por esta razón demasiado descuidado en ellos. También en la segunda parte de *Don Quijote* tiene en consideración los juicios comunes, pues se reservaba a sí mismo cierta libertad, y elabora con una inteligencia insondable y con la máxima profundidad esta parte, estrechamente unida a la primera, de esta obra única dividida en dos partes y por dos partes formada, que aquí vuelve en sí misma. El gran *Persiles* fue compuesto con ingenioso artificio en una manera severa y os-

⁶ El coturno era un calzado de suela de corcho muy grueso que usaban en el escenario los actores antiguos para aumentar su estatura. Se utiliza «caizar el coturno» en sentido figurado para referirse a un estilo literario elevado, especialmente en la poesía.

cura, de acuerdo con su idea de la novela de Heliodoro ⁷; la muerte le impidió componer todavía, tal vez en el género del libro de caballería y de la novela dramatizada, así como concluir la segunda parte de *Galatea*.

Antes de Cervantes, la prosa de los españoles tenía, en los libros de caballería, un bello estilo arcaizante, florecía en la novela pastoril, mientras el drama romántico imitaba la vida inmediata en el lenguaje hablado con justeza y exactitud. La amabilísima forma para delicadas canciones, llenas de música o de ingeniosa frivolidad, y los romances, hechos para contar fielmente con nobleza y sencillez antiguas historias nobles y emocionantes, eran desde antiguo algo que nacía de modo natural en este país. Menos trabajo hecho tenía Shakespeare, a excepción de la abigarrada variedad de la escena inglesa, para la que trabajan tanto letrados como actores, nobles y bufones, y donde los misterios de la infancia del drama o antigua farsa inglesa se alternaban con relatos extranjeros, historias nacionales y otros temas: no obstante, en toda manera y en toda forma nada que mereciera llamarse arte. Sin embargo, para el efecto y para la fundamentación misma, fue una circunstancia feliz que pronto actores hubieran trabajado para la escena sin concebirla mirando el esplendor de la apariencia externa, y que en el drama histórico la monotonía de la materia tuviera que orientar el espíritu de los poetas y de los espectadores hacia la forma.

Las obras tempranas de Shakespeare ⁸ deben ser consideradas con la mirada con la que el entendido aprecia a los antiguos de la pintura italiana. Carecen de perspectiva y de otras perfecciones, pero son profundas, grandes y llenas de inteligencia, y en su género sólo superadas por las obras de la más bella manera del mismo maestro. Señalaremos, entre ellas, el *Loçrinus*, donde el más alto coturno en lengua gótica se une paradójicamente con la ruda comicidad inglesa antigua, el divino *Pericles*, y otras obras de arte del singular maestro, al cual la falta de juicio o la arbitrariedad de fatuos pedantes ha querido, contra toda tradición histórica, negar la atribución o no recono-

⁷ Schlegel se refiere con toda probabilidad a la novela *Los etíopes*, de este autor griego del siglo III de nuestra era.

⁸ «Sobre las obras supuestamente inauténticas de Shakespeare y las pruebas de su autenticidad, podemos anunciar a los amigos del poeta un estudio detallado de Tieck, cuyo extenso saber y visión original han atraído la atención del autor sobre esta interesante cuestión crítica» (nota de Schlegel).

cérsela. Nosotros afirmamos que estas creaciones son previas al *Adonis* y a los *Sonetos*, pues ningún rastro hay en ellas de la dulce formación amable, del bello espíritu que más o menos inspira todos los dramas de madurez del poeta, sobre todo los del período de su máximo florecimiento. El amor, la amistad y la noble sociedad produjeron, según la representación que él tenía de sí mismo (*Selbstdarstellung*), una bella revolución en su espíritu; el conocimiento de los delicados poemas de Spenser ⁹, muy del gusto de las clases nobles, alimentó su nuevo impulso romántico, y esto le pudo conducir a la lectura de las novelas que él reelaboró para la escena mejor de cuanto hubiese sido hecho antes, y, con la más profunda inteligencia, construyó de modo nuevo y dramatizó de modo fantásticamente encantador. Esta formación más profunda actuó nuevamente también en sus dramas históricos, les dio más riqueza, gracia e ingenio, y penetró todos sus dramas de un espíritu romántico, el cual en conexión con la penetración profunda constituye su característica más propia, y hace de ellos un fundamento romántico del drama moderno, suficientemente sólido para la eternidad.

De las primeras novelas dramatizadas, citemos sólo el *Romeo y Love's Labour's Lost* como los puntos más luminosos de su fantasía juvenil, y que más se aproximan al *Adonis* y a los *Sonetos*. En la trilogía de *Enrique VI* y en el *Ricardo III* vemos una evolución continua de la manera más antigua, no todavía romántica, a la manera grande. A este conjunto añade después el que va de *Ricardo II* a *Enrique V*; esta obra es la cima de su fuerza. En *Macbeth* y *Lear* vemos los últimos signos de su madurez viril, mientras *Hamlet* titubea ambivalente en la evolución de la novela a lo que estas tragedias son. De la última época, citemos *La tempestad*, *Otelo* y la piezas romanas; hay en ellas una inteligencia extraordinaria, pero se siente ya algo de la frialdad de la vejez.

Tras la muerte de estos grandes, se extingue la bella fantasía en sus países. Bastante destacable es, sin embargo, que la filosofía, sin cultivar hasta entonces, se cultive en la forma del arte, suscite el entusiasmo de hombres ilustres y lo atraiga otra vez todo a sí. En la poesía hubieron, de Lope de Vega a Gozzi ¹⁰, importantes virtuosos que destacan, pero ningún poeta, y aquéllos sólo para la escena. Por lo

⁹ E. Spenser (1552-1599), autor de poesía pastoril y alegórica.

¹⁰ C. Gozzi (1720-1806), autor veneciano de comedias.

demás, la riqueza de falsas tendencias crece cada vez más en todos los géneros y formas eruditas y populares. De superficiales abstracciones y razonamientos, de una antigüedad mal entendida y de un talento mediocre nació en Francia un completo y coherente sistema de falsa poesía, que se apoyaba en una teoría del arte poético igualmente falsa; y de aquí, esta debilitante enfermedad espiritual del pretendido buen gusto se extendió a casi todos los países de Europa. Los franceses y los ingleses se constituyeron entonces sus respectivas edades de oro, y eligieron cuidadosamente, como dignos representantes de la nación en el Panteón de la gloria, su conjunto de clásicos de entre escritores que, todos juntos, no pueden encontrar mención alguna en una historia del arte.

No obstante, al menos se mantiene aquí también una tradición, el necesitar volver a los antiguos y a la naturaleza, y esta chispa prende entre los alemanes, después de que ellos lograran paulatinamente superar aquellos modelos. Winckelmann enseñó a considerar la antigüedad como una totalidad, y dio el primer ejemplo de cómo se debe fundar un arte en la historia de su formación. La universalidad de Goethe dio un leve reflejo de la poesía de casi todas las naciones y tiempos; una sucesión inagotablemente instructiva de obras, estudios, esbozos, fragmentos, ensayos en todos los géneros y en las formas más diversas. La filosofía llega, en unos pocos escritos audaces, a comprenderse a sí misma y al espíritu humano, en cuya profundidad descubre la fuente original de la fantasía y el ideal de la belleza, y así reconoce claramente la poesía cuya esencia y existencia ella hasta entonces ni siquiera había presentado. Filosofía y poesía, las más altas fuerzas del hombre, que incluso en Atenas, en su máximo florecimiento, actuaron independientemente, recurren ahora la una a la otra para reavivarse y formarse en un constante intercambio. La traducción de los poetas y la imitación de sus ritmos se convierte en un arte, y la crítica en una ciencia que destruye viejos errores y abre nuevas perspectivas al conocimiento de la antigüedad, en cuyo trasfondo se hace visible una completa historia de la poesía.

No falta más que los alemanes continúen empleando estos medios, que sigan el ejemplo dado por Goethe de investigar las formas del arte ascendiendo hasta su origen, para poder revitalizarlas e interrelacionarlas de nuevo, y que vuelvan a las fuentes de su propia lengua y poesía y liberen otra vez la antigua fuerza, el elevado espíritu que, ahora desconocido, en los documentos de los primeros tiempos

de nuestra nación, del poema de los *Nibelungos* a Fleming y Weckherlin¹¹, duermes; así la poesía, en ninguna otra nación moderna tan profunda y originalmente elaborada, fue primero una saga heroica, después un juego de caballeros, y finalmente un oficio de burgueses, y será y quedará como una ciencia profunda de verdaderos eruditos y un arte valioso de poetas inventivos.

CAMILA. Pero casi no has recordado a los franceses.

ANDRÉS. Ha sido sin especial intención; no he encontrado ocasión.

ANTONIO. Con el ejemplo de la gran nación, habría al menos podido mostrar cómo puede ser una sin ninguna poesía.

CAMILA. Y exponer cómo se vive sin poesía.

LUDOVICO. Con esta astucia, de una forma indirecta, él ha querido anticipar mi obra polémica sobre la teoría de la falsa poesía.

ANDRÉS. En lo que a ti se refiere yo me he limitado a indicar con discreción lo que quieres hacer.

LOTARIO. Recordando las transiciones de la poesía a la filosofía y de la filosofía a la poesía, has citado a Platón como poeta, ¡que la musa te lo premie! Yo esperaba después también el nombre de Tácito. Esa completa perfección del estilo, esa exposición firme y clara que encontramos en las grandes historias de la antigüedad, deberían ser un modelo para el poeta. Estoy seguro que este gran medio podría emplearse todavía.

MARCOS. Y tal vez aplicarse de un modo enteramente nuevo.

AMALIA. Si seguimos así, antes de darnos cuenta se nos transformará en poesía una cosa detrás de la otra. Entonces, ¿todo es poesía?

LOTARIO. Todo arte y toda ciencia que se efectúan por el discurso, cuando se ejercen como arte por sí mismos y cuando alcanzan la perfección más elevada, aparecen como poesía.

LUDOVICO. Y todo arte que no tiene su esencia en las palabras del lenguaje tiene un espíritu invisible, y éste es la poesía.

MARCOS. Estoy de acuerdo en muchas cosas contigo, casi en la mayoría de los puntos. Solamente habría deseado que hubieses prestado mayor atención a los géneros poéticos: o, mejor dicho, habría deseado que tu exposición hubiese ofrecido una teoría más precisa sobre ellos.

¹¹ P. Fleming (1609-1640) es autor de un libro publicado en Jena con el título *Poesías religiosas y mundanas*. G. R. Weckherlin (1584-1653) fue también poeta.

ANDRÉS. En este estudio he querido permanecer por completo en los límites de la historia.

LUDOVICO. También habrías podido recurrir a la filosofía. Al menos en ninguna clasificación he encontrado yo aquella originaria oposición de la poesía que tú estableces como contraposición de la poesía épica y la poesía yámbica.

ANDRÉS. Que, sin embargo, sólo es histórica.

LOTARIO. Es natural que si la poesía nace de un modo tan grandioso como en aquel afortunado país, se exprese de dos maneras. O bien forme un mundo a partir de sí misma, o se refiera al mundo externo, lo que en un principio no tendrá lugar mediante la idealización, sino de un modo duro y hostil. Así me explico el género épico y el yámbico.

AMALIA. Me pongo a temblar siempre que abro un libro en el que la fantasía y sus obras son clasificadas por rúbricas.

MARCOS. Nadie te supone leyendo tales libros abominables. Y, sin embargo, es una teoría de los géneros poéticos lo que todavía nos falta. ¿Y qué puede ser ésta sino una clasificación, que fuera al mismo tiempo historia y teoría del arte poético?

LUDOVICO. Ella nos expondría cómo y de qué modo la fantasía de un poeta imaginario que, como arquetipo, sería el poeta de los poetas, por su actividad y a través de ella debe limitarse necesariamente y dividirse.

AMALIA. Pero ¿cómo puede esta construcción artificial servir a la poesía?

LOTARIO. Hasta ahora pocos motivos habéis tenido, Amalia, de lamentarte con tus amigos por semejantes construcciones artificiales. Algo enteramente distinto sucedería si la poesía hubiera de convertirse realmente en un ser artificial.

MARCOS. Donde no hay distinción no hay formación, y la formación es la esencia del arte. Así aceptarás esas clasificaciones por lo menos como medios.

AMALIA. Estos medios se tienden a convertir con frecuencia en fines, y quedan siempre como un giro peligroso que mata con demasiada frecuencia el sentido para lo más elevado antes de que el fin sea alcanzado.

LUDOVICO. El verdadero sentido no se deja matar.

AMALIA. ¿Y qué medios para qué fin? Es un fin que o se alcanza enseguida o nunca. Todo espíritu libre debería captar lo ideal inme-

diatamente y abandonarse a la armonía que debe encontrar en su interior, apenas quiera buscarla.

LUDOVICO. La representación (*Vorstellung*) interior sólo por la representación (*Darstellung*) exterior puede hacerse más clara a sí misma y enteramente viviente.

MARCOS. Y la representación (*Darstellung*) es cosa del arte, si se quiere como si no se quiere.

ANTONIO. Así, se debería tratar también la poesía como arte. Puede dar poco fruto considerarla como tal en una historia crítica si los poetas no son ellos mismos artistas y maestros para ir con instrumentos seguros hacia fines bien determinados como les plazca.

MARCOS. ¿Y por qué no deberían serlo? Tienen que serlo y lo serán. Lo esencial son los fines determinados, la delimitación por la que la obra de arte adquiere un perfil y se hace completa en sí misma. La fantasía del poeta no debe dispersarse en una caótica poesía general, sino que toda obra debe tener un carácter bien determinado según la forma y el género.

ANTONIO. De nuevo has vuelto a tu teoría de los géneros poéticos. ¿Es con el propósito de aclararla?

LOTARIO. No es para reprochárselo si nuestro amigo vuelve sobre su argumento con tanta frecuencia. La teoría de los géneros poéticos habría de ser propiamente la doctrina del arte de la poesía. Y he encontrado con frecuencia confirmado en particular lo que en general ya sabía: que los principios del ritmo y los de la rima mismos son musicales; lo que en la representación de caracteres, situaciones, pasiones es lo esencial, lo interior, el espíritu, sería lo propio de las artes figurativas y del diseño. La dicción misma, en cuanto se relaciona con la esencia propia de la poesía de un modo más inmediato, la poesía la tiene en común con la retórica. Los géneros poéticos son propiamente la poesía misma.

MARCOS. Incluso con una teoría convincente de ésta, quedaría mucho por hacer, o propiamente todo. No faltan doctrinas y teorías sobre qué y cómo la poesía deba ser y deba convertirse en un arte. Pero ¿se hará efectiva ella con esto? Esto podría ocurrir sólo por un camino práctico, cuando muchos poetas se reunieran para fundar una escuela de poesía en la que el maestro, como en otras artes, controlara seriamente al alumno, pero también, con el sudor de su frente, le legara como herencia un sólido fundamento sobre el cual, sus

sucesores, a partir de esta ventaja inicial, pudieran continuar construyendo siempre de modo más grande y atrevido, hasta llegar finalmente a desenvolverse libres y con ligereza sobre la más orgullosa cima.

ANDRÉS. El reino de la poesía es invisible. Si no se mira sólo su forma exterior, se puede encontrar una escuela de poesía en su historia, más grande que en ningún otro arte. Los maestros de todos los tiempos y naciones nos han precedido en el trabajo, nos han dejado un capital enorme. Mostrar esto brevemente era el objetivo de mi lección.

ANTONIO. También entre nosotros y en una total proximidad no faltan los ejemplos de un maestro que, probablemente sin saberlo ni quererlo, prepara poderosamente el camino a sus sucesores. Cuando la poesía original de Voss se haya olvidado suficientemente, su mérito, como traductor y artista del lenguaje que con indecible fuerza y tenacidad ha desbrozado un terreno nuevo, lucirá tanto más luminoso cuanto más sus trabajos preparatorios vayan siendo superados por otros posteriores y mejores, pues entonces se verá que éstos han podido ser hechos solamente gracias a aquéllos.

MARCOS. Por su parte los antiguos tenían también escuelas de poesía en sentido propio. Y no quiero negarlo: conservo la esperanza de que esto sea todavía posible. ¿Qué hay más factible, y al mismo tiempo más deseable, que una profunda instrucción en el arte métrico? Del teatro no puede venir nada bueno hasta que un poeta dirija el todo y muchos trabajen bajo él en un mismo espíritu. Apunto sólo algunas vías posibles para llevar a la práctica mi idea. Podría ser, de hecho, la meta de mi ambición reunir una escuela así, y reducir al menos a una sólida base algunas maneras y medios de la poesía.

AMALIA. ¿Por qué, de nuevo, solamente maneras y medios? ¿Por qué no la poesía entera, una e indivisible? Nuestro amigo no puede dejar su viejo vicio; tiene siempre que separar y dividir, incluso allí donde sólo el todo en su fuerza indivisa puede actuar y satisfacer. Y, espero, que no querrás fundar tu escuela tú sólo.

CAMILA. Si quieres convertirte en un maestro único, podrías ser el único alumno de ti mismo. Yo, al menos, no me meteré en una escuela tal.

ANTONIO. No, ciertamente no debes ser tiranizada por un único individuo, querida amiga; todos nosotros debemos poderte enseñar según la ocasión. Todos queremos ser maestros y discípulos al mismo

tiempo, ya lo uno ya lo otro, según se presente. Y a mí me ocurrirá la mayoría de las veces encontrarme como alumno. Pero estaría dispuesto igualmente a unirme a una liga defensiva y ofensiva de y para la poesía si pudiera tan sólo ver la posibilidad de una escuela artística tal.

LUDOVICO. Su realización resolvería la cuestión de la mejor manera.

ANTONIO. Habría antes que averiguar y aclarar si la poesía se puede, en general, aprender y enseñar.

LOTARIO. Esto al menos será tan concebible como que la poesía pueda ser sacada de lo profundo a la luz por el humano ingenio y el humano arte, aunque esto sigue siendo un prodigio, míreselo como se quiera.

LUDOVICO. Así es. Ella es la rama más noble de la magia, y a la magia no puede elevarse el hombre aislado; pero donde el impulso humano (*Menschentrieb*) colabore unido con el espíritu humano (*Menschengeist*), allí se mueve una fuerza mágica. Con esta fuerza yo he contado; siento el soplo del espíritu alentar en medio de los amigos, vivo no en la esperanza, sino en la seguridad de la nueva aurora de la nueva poesía. El resto está aquí en estas páginas, si hay tiempo ahora.

ANTONIO. Escuchemos. Espero que encontremos, en lo que quieres ofrecernos, algo opuesto a las Épocas de la Poesía de Andrés. Así podremos servirnos de una opinión y de una fuerza como palanca para la otra, y sobre ambas disputar tanto más libre y profundamente, y de nuevo volver a la gran cuestión: si la poesía puede enseñarse y aprenderse.

CAMILA. Está bien que acabéis por fin. Queréis que todos vengan a la escuela y ni siquiera sois maestros de los discursos que hacéis; así que tengo no pocas ganas de constituirme en presidenta y poner orden en la conversación.

ANTONIO. Mantengamos el orden, y en caso de necesidad recurriremos a ti. Ahora escuchemos.

LUDOVICO. Lo que he de ofreceros y que me parece de actualidad traer a colación, es un

Discurso sobre la mitología

Por la seriedad con la que veneráis el arte, amigos míos, os exhorto a preguntaros: ¿Debe la fuerza del entusiasmo también en la

poesía romperse sin cesar en pedazos y, cuando se ha cansado de combatir con el elemento hostil, al fin enmudecer en su soledad? ¿Debe lo más elevado y sagrado permanecer siempre sin nombre y sin forma, abandonado en la oscuridad al azar? ¿Es el amor efectivamente invencible, y hay verdaderamente un arte merecedor de este nombre si no tiene el poder (*Gewalt*) de encadenar con su palabra mágica el espíritu del amor, de modo que éste le obedezca y anime las formas bellas según sus indicaciones y la necesidad de su libre albedrío?

Antes que los demás debéis saber lo que opino. Vosotros mismos habéis compuesto poesía, y debéis haber sentido con frecuencia al poetizar que os faltaba una base firme para vuestra obra, un suelo materno, un cielo, un aire vivificante.

El poeta moderno debe sacar todo esto trabajosamente de su interior, —y muchos lo han hecho soberanamente, pero hasta ahora cada uno él solo—, cada obra como una nueva creación de la nada desde el principio.

Voy enseguida al asunto. Yo mantengo que a nuestra poesía (*Poesie*) le falta un centro como era la mitología para la de los antiguos, y todo lo esencial por lo que la poesía (*Dichtkunst*) moderna queda por detrás de la antigua se puede resumir en estas palabras: nosotros no tenemos ninguna mitología¹². Pero añado: estamos cerca de tener una, o, mejor, es el tiempo en el que debemos seriamente colaborar para crear una.

Pues ella vendrá a nosotros por una vía del todo opuesta a la de la antigua, que fue en todo la primera flor de la joven fantasía, adhiriéndose e informándose inmediatamente a lo más cercano y vivo del mundo sensible. La nueva mitología debe, por el contrario, llegar a formarse a partir de la profundidad más honda del espíritu; debe ser la más artística de todas las obras de arte, pues debe englobar todas las otras, un nuevo lecho y recipiente para la antigua eterna originaria fuente de la poesía y el infinito poema mismo que guarda los gérmenes de todos los demás poemas.

¹² La necesidad de una nueva mitología viene haciéndose sentir, desde distintos puntos de vista, por autores como Lessing, Herder, Hamann, Klopstock y otros, que coinciden en una actitud crítica frente al reduccionismo ilustrado que identifica mito y prejuicio. Para una visión de conjunto, cfr. Pöggeler, O., «Idealismus und neue Mythologie», en Mandelkow, K. R. (ed.), *Deutsche Klassik und europäische Romantik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982, pp. 179-204. El propio Schlegel había escrito ya: «Es evidente que la poesía moderna, o no ha alcanzado la meta a la que aspira, o su aspiración no tiene una meta sólida, su formación ninguna dirección determinada, la masa de su historia ninguna coherencia interna, el conjunto ninguna unidad» (KA, I, p. 217).

Podéis bien sonreír sobre este poema místico y sobre el desorden que podría surgir de la afluencia y la abundancia de poemas. Pero la más elevada belleza, así como el orden supremo, son propiamente sólo los del caos, precisamente un caos que solamente espera el contacto del amor para desplegarse en un mundo armónico, un caos como eran también la antigua mitología y la antigua poesía. Pues mitología y poesía son ambas una unidad indivisible. Todos los poemas de los antiguos se encadenan unos a otros hasta que de los miembros y de la masa siempre más grande se forma el todo; cada elemento se inserta en el otro, y por todas partes hay un mismo y único espíritu solo que se expresa de modos diversos. Y así no es un tópicus decir: la poesía antigua es un poema único, indivisible, perfecto. ¿Por qué no debería volver a ser de nuevo lo que ya ha sido? De otro modo, se entiende. ¿Y por qué no más bello y más grandioso?

Os ruego solamente que no deis cabida a la incredulidad sobre la posibilidad de una nueva mitología. Las dudas de cualquier parte o sentido serán para mí bienvenidas, pues la investigación llegará a ser así más rica y libre. Y ahora ¡prestad oído atento a mis conjeturas! Más que conjeturas no puedo intentar daros, dada la situación del tema. Pero espero que estas conjeturas deban hacerse verdad por vosotros mismos. Son, pues, si queréis convertirlas en tales, propuestas para ensayos.

Que pueda una nueva mitología surgir sólo de la profundidad más honda del espíritu por sí misma: de ello encontramos un indicio muy importante y una notable confirmación para lo que buscamos, en el gran fenómeno de la época, el Idealismo¹³. Él ha salido de ese modo, como de la nada, y ahora también en el mundo del espíritu se ha constituido un punto firme a partir del cual la fuerza del hombre se puede ampliar con creciente progreso en todas direcciones, segura de no perderse ella misma ni la vía del retorno. Todas las ciencias y

¹³ A diferencia de la antigua mitología, producto espontáneo de la fantasía, la nueva debe salir del espíritu llegado a la propia autoconciencia, tal como se muestra en la filosofía idealista. La nueva mitología será, entonces, la poesía a la que el espíritu aspira intencionalmente, siendo el producto de su infinito tender. No obstante, como se verá más adelante, el Idealismo sólo cumple una función propedéutica en la configuración de la nueva mitología, ya que la nueva cultura que fundaría ha de poder armonizar las oposiciones de lo real. La superación de la unilateral perspectiva idealista es entonces inevitable, debiéndose alcanzar un «ideal-realismo». Cfr. Küster, B., *Transzendente Einbildungskraft und ästhetische Phantasie. Zum Verhältnis von philosphischem Idealismus und Romantik*, Königstein, Forum Academicum, 1979.

todas las artes se verán insertas en la gran revolución.¹⁴ Vosotros la veis operar ya en la Física, en la que el Idealismo irrumpe ya por sí mismo, antes incluso de que haya sido tocada por la barita mágica de la Filosofía. Y este maravilloso gran hecho puede ser al mismo tiempo para vosotros un indicio de la secreta conexión y de la interna unidad de nuestra época. El Idealismo —en el aspecto práctico, no otra cosa que el espíritu de aquella revolución—, sus grandes máximas, que nosotros debemos con nuestra propia fuerza y libertad poner en práctica y difundir, es, en el aspecto teórico, por grande que aparezca también, sólo una parte, una rama, una manifestación del fenómeno de todos los fenómenos: que la humanidad lucha con todas sus fuerzas por encontrar su centro. Ella debe así, tal y como están las cosas, desaparecer o renovarse. ¿Qué es más probable, y qué no se puede esperar de una tal época de renovación? La remota antigüedad llegará a estar viva de nuevo, y en signos premonitorios se anunciará el futuro más lejano de la cultura (*Bildung*). Pero ni siquiera es esto lo que, ante todo, me importa aquí: pues quisiera no saltarme nada y llevaros hasta la certeza de los más sagrados misterios. Como la esencia del espíritu es determinarse a sí mismo y en continuo cambio salir de sí y volver a sí; como todo pensamiento no es otra cosa que el resultado de una tal actividad, así idéntico proceso es visible en el conjunto y en toda gran forma de Idealismo, el cual sólo es el reconocimiento de aquella ley que el espíritu se impone a sí mismo, y visible es también la nueva vida duplicada por aquel reconocimiento, la cual, del modo más espléndido, revela su fuerza secreta por la ilimitada riqueza de nuevas invenciones, por la universal comunicabilidad y por la viviente efectividad. Naturalmente, el fenómeno asume en cada individuo una forma distinta, y con frecuencia el resultado habrá de quedar por debajo de nuestras expectativas. Pero por lo que las leyes necesarias para la marcha del conjunto dejan esperar, nuestra expectativa no puede llegar a verse incumplida. El Idealismo, en toda forma, debe de una manera u otra salir fuera de sí para poder volver a sí y permanecer lo que es.¹⁴ Por eso debe surgir y surgirá de su seno un nuevo realismo asimismo

¹⁴ Schlegel comprende, como se ve, el Idealismo inscrito en la ley misma del espíritu, es decir, aceptando su propio extrañamiento para reafirmarse a sí mismo en virtud del cambio que representa su propia autosuperación. De modo que la nueva mitología, producta indirecta del Idealismo, no se presentará como un realismo antagonista, sino como su cumplimiento. Será el ideal-realismo, capaz de albergar en sí la polaridad de lo ideal y lo real (cfr. KA, XVIII, pp. 34, 80 y 103).

ilimitado; y por tanto el Idealismo llegará a ser no sólo, en cuanto a su origen, un ejemplo para la nueva mitología, sino él mismo, de manera indirecta, fuente de ella. Las huellas de semejante tendencia podéis ya observarlas casi por doquier: especialmente en la Física, a la cual parece no faltar más que una visión mitológica de la naturaleza.¹⁵

También yo llevo en mí, desde hace tiempo, el ideal de un realismo tal, y si todavía no ha llegado a ser objeto de comunicación, fue solamente porque aún busco el órgano apropiado para ello. Pero sé que sólo en la poesía lo puedo encontrar, pues en la forma de la Filosofía o, propiamente, en la de un sistema, el realismo no podrá nunca abrirse paso. Y así, conforme a una tradición universal, es de esperar que ese nuevo realismo, puesto que debe ser de origen ideal y partir de un fundamento y una base ideal, aparecerá como poesía, la cual ha de descansar sobre la armonía de lo ideal y lo real.

Spinoza, me parece, tiene el mismo destino que el buen viejo Saturno de la fábula. Los nuevos dioses han arrojado a este grande del alto trono de la ciencia. A la sagrada oscuridad de la fantasía él se ha retirado, donde vive y mora con los otros titanes en un noble exilio. ¡Mantenedlo allí! ¡Que en el canto de las musas el recuerdo de su antigua soberanía se despliegue en una dulce nostalgia! ¡Qué se despoje del ornamento aguerrido del sistema y comparta entonces la morada en el templo de la nueva poesía con Homero y Dante, uniéndose a los lares y a los amigos de casa de todo poeta divinamente inspirado!

De hecho, yo apenas comprendo cómo se puede ser poeta sin venerar a Spinoza, sin amarlo y llegar a ser enteramente suyo. En la invención de lo particular, vuestra propia fantasía es bastante rica; para activarla, ponerla en movimiento y darle su alimento, nada más apro-

¹⁵ El mismo convencimiento tiene Schelling: «No queremos dar a la cultura idealista sus dioses por la física. Antes bien, esperamos sus dioses, para los cuales tenemos ya a nuestra disposición los símbolos, quizás aún antes de que ellos se formen en aquella (cultura) de manera completamente independiente de ésta (de la física). Éste era el sentido de mi opinión cuando afirmé que hay que buscar en la física especulativa superior la posibilidad de una mitología y simbólica futuras». Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, en Schelling, ed. J. L. Villacañas, ed. cit., p. 134. Existe, en general, un paralelismo, en esta época, entre las concepciones de Schelling y Schlegel acerca del significado de la mitología: «La mitología no es otra cosa que el universo en su aspecto más elevado, en su forma absoluta, el verdadero universo en sí, imagen de la vida y del admirable caos de la imaginación divina, el mismo ya poesía, si bien por sí todavía materia y elemento de la poesía. Ella (la mitología) es el mundo y casi el terreno sobre el que únicamente pueden vivir y brotar las flores del arte». Schelling, F. W. J., *Sistema del idealismo trascendental*, ed. J. L. Villacañas, en Schelling, Barcelona, Península, 1987, pp. 207-208.

piado que las poesías de otros artistas. En Spinoza encontraréis, sin embargo, el principio y el fin de toda fantasía, el fundamento universal y la base sobre la que descansa vuestra individualidad particular; y esa separación de lo originario y eterno de la fantasía de todo lo que es singular y particular debe ser para vosotros muy bienvenida. ¡Aprovechad la ocasión y mirad! Se os concede echar una profunda mirada en el taller más íntimo de la poesía. Del modo como es la fantasía de Spinoza, así es también su sentimiento. No excitabilidad por esto o por aquello, no pasión que se hincha y de nuevo cae; sino un claro vapor visible-invisible que flota sobre el conjunto, allí donde la eterna nostalgia encuentra un eco procedente de las profundidades de aquella obra singular, la cual en quieta grandeza respira el espíritu del originario amor.

Y este suave reflejo de la divinidad en el hombre, ¿no es el alma propiamente dicha, la llama del entusiasmo de toda poesía? Ni la mera representación de hombres, de pasiones y de acciones la hacen, como tampoco las formas artificiales, incluso si los antiguos elementos mezcláis millones de veces y los hacéis chocar los unos contra los otros. Esto es sólo el cuerpo exterior visible, y si el alma está apagada, será sólo el cadáver de la poesía. Pero cuando aquella llama del entusiasmo brilla en obras, una nueva apariencia está ante nosotros, viviente y en bella gloria de luz y de amor.

¿Y qué es toda bella mitología sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esta transfiguración de fantasía y amor?

Un gran privilegio tiene la mitología. Lo que de otro modo huye eternamente a la conciencia, es aquí posible contemplarlo de manera sensible-espiritual ¹⁶, y fijarlo como el alma en el cuerpo que la envuelve y por el que ella aparece a nuestros ojos, habla a nuestros oídos.

Éste es el punto propiamente dicho: que, en vista de lo más elevado, no nos dejemos llevar enteramente sólo por nuestro sentimiento. Ciertamente, si se está seco, entonces nada brotará en ninguna parte; ésta es una verdad conocida, contra la que yo no tengo la más mínima intención de oponerme. Pero debemos sobre todo conectar

¹⁶ Schelling había escrito «En ella (en la forma de consideración trascendental) es llevado a conciencia y deviene objetivo todo lo que en cualquier otro pensar, saber y actuar escapa a la misma y es absolutamente no objetivo». Schelling, F. W. J. o. c., p. 51.

con lo que tiene forma y desarrollar, iluminar y alimentar lo más elevado, o, en una palabra, formar por el contacto de lo homogéneo, de lo semejante o, a igual valor, de lo contrario. Lo más elevado no es susceptible, sin embargo, realmente de ninguna formación (*Bildung*) premeditada; así que abandonemos toda pretensión de cualquier libre arte de ideas (*Ideenkunst*) que sólo sería un nombre vacío.

La mitología es una tal obra de arte de la naturaleza. En su tejido se da forma realmente a lo más elevado; todo es relación y metamorfosis, informado y transformado, y este informar y transformar serían su propio recorrido, su vida íntima, su método, si puedo decirlo así.

Aquí encuentro una gran semejanza con aquel gran ingenio (*Witz*) de la poesía romántica, que se muestra no en ocurrencias singulares, sino en la construcción del conjunto, y que nuestro amigo nos ha desplegado una y otra vez en las obras de Cervantes y de Shakespeare. Este desorden artísticamente ordenado, esta fascinante simetría de contradicciones, esta maravillosa eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que vive ella misma en las más pequeñas partículas del todo, me parecen ser ya una indirecta mitología. La organización es la misma y ciertamente el arabesco es la forma más antigua y originaria de la fantasía humana. Ni este *Witz* ni una mitología pueden subsistir sin un primer elemento originario e inimitable, que es absolutamente indisoluble, y que después de todas las reconfiguraciones todavía deja traslucir la antigua naturaleza y fuerza, donde la ingenua profundidad deja traslucir la apariencia de lo absurdo y de lo enloquecido, o de lo simple y de lo estúpido. Pues éste es el principio de toda poesía: anular el curso y las leyes de la razón pensante-razonante y volvernos a poner de nuevo en el bello desorden de la fantasía, en el caos originario de la naturaleza humana, para el que no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el hormiguelo multicolor de los antiguos dioses.

¿Por qué no queréis elevaros y dar nueva vida a estas espléndidas figuras de la gran antigüedad? Intentad sólo por una vez considerar la antigua mitología llenos de Spinoza y de aquellas visiones que la Física actual debe suscitar en todo aquel que piense, y veréis cómo todo se os aparecerá en un nuevo esplendor y en una nueva vida ¹⁷.

¹⁷ En estas consideraciones se aprecia cuánto debe Schlegel a la filosofía de la naturaleza que, por entonces, ocupaba la atención de Schelling y Novalis. El primero

Pero también las otras mitologías deben llegar a ser de nuevo resucitadas según la medida de su sentido profundo, su belleza y su formación, para acelerar el nacimiento de la nueva mitología. ¡Nos haríamos así accesibles tanto los tesoros de Oriente como los de la antigüedad! Qué nueva fuente de poesía podría fluirnos desde la India, si algunos artistas alemanes, con la universalidad y la profundidad del sentido (*Sinn*), con el genio de la traducción que les es propio, dieran esa ocasión que una nación, cada vez más cerrada y brutal, sabe aprovechar poco. En Oriente debemos buscar lo más altamente romántico¹⁸, y si nos fuera posible beber de esta fuente, el aspecto de meridional ardor que tanto nos encanta ahora en la poesía española, nos parecería de nuevo sólo occidental y escaso.

En general, debemos poder tender a la meta por más de una vía. Que cada uno recorra enteramente la suya con alegre confianza, de la manera más individual, pues los derechos de la individualidad —si sólo es lo que la palabra significa, unidad indivisible, viviente cohesión interna—, en ningún lugar valen más que aquí, en este discurso sobre lo más elevado; un punto de vista, del que yo no dudaría en decir que su valor propiamente dicho, así como la virtud en el hombre, es su originalidad.

Y si yo pongo un acento tan grande sobre Spinoza, no es realmente por una predilección subjetiva (cuyos objetos, más bien he te-

acabada de publicar sus *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) y *Von der Weltseele* (1798). En estas obras, Schelling considera la naturaleza inorgánica como el espíritu en un estado de inconsciencia inicial, de modo que la materia no es extraña a la actividad espiritual, ni se limita a sufrirla pasivamente. También Novalis había escrito: «Todo lo divino tiene historia; y la naturaleza es el único todo a que puede compararse el hombre. ¿Por qué no estaría entonces ella, como él, incluida en una historia? ¿Y por qué razón no podría tener espíritu? La naturaleza no sería tal si no tuviese espíritu; no constituiría la única contraprueba del hombre, ni la indispensable respuesta a esa pregunta misteriosa, o la pregunta de aquella infinita respuesta». Novalis, *Los discípulos en Saïs*, ed. cit., p. 55.

¹⁸ En expresiones como ésta se revela la deuda de Schlegel con Herder, que es quien inicia propiamente la revalorización de Oriente como expresión de la naturaleza en su manifestación más originaria de vida y de espiritualidad. De este modo Herder justificaba la igualdad de los pueblos, de sus historias y de sus producciones artísticas, en polémica contra el etnocentrismo del clasicismo ilustrado: todos son diversos, pero al mismo tiempo su igualdad profunda se debe a que todos son formas de una *Urgestalt*, la fuerza natural. Pero si Oriente es «lo más altamente romántico», es porque allí se sitúa la mitología y la poesía más originarias. Cfr. Herder, J. G., *Otra Filosofía de la Historia para la educación de la Humanidad*, en *Obra selecta*, trad. cast. P. Ribas, Madrid: Alfaguara, 1982, pp. 280 ss. Para una visión de conjunto de esta influencia, cfr. Gérard, R., *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Nancy, Thomas, 1963, pp. 5-70.

nido expresamente lejos) o para ensalzarlo como maestro de un nuevo despotismo; sino porque podía con este ejemplo expresar del modo más luminoso y evidente mis pensamientos sobre el valor y la dignidad de la mística y su relación con la poesía. Lo escogí por su objetividad a este respecto como representante de todos los otros. Así pienso de hecho. Como la *Doctrina de la ciencia*¹⁹, según la opinión de aquellos que no han observado la infinitud y la inalterable riqueza del Idealismo, queda al menos una forma perfecta, un esquema universal para toda ciencia, así también Spinoza es, de manera análoga, el fundamento universal y el apoyo para toda forma individual de misticismo; y esto, pienso yo, lo reconocerán también de buen grado aquellos que no entienden mucho ni del misticismo ni de Spinoza en particular.

No puedo terminar sin invitar todavía una vez más al estudio de la Física, de la que paradojas dinámicas hacen brotar ahora por todas partes las más sagradas revelaciones de la naturaleza²⁰.

Y así, ¡por la luz y la vida!, no nos demoremos más, sino aceleremos, cada uno según su sentir, el gran desarrollo al que estamos llamados. Sed dignos de la grandeza de la época, y la niebla caerá de vuestros ojos; se hará claro ante vuestros ojos. Todo pensamiento es un adivinar, pero el hombre comienza apenas a hacerse consciente de su fuerza adivinatoria. Qué desmedidos crecimientos experimentará todavía; y ya ahora. Creo que quien comprende la época, es decir aquel gran proceso universal de renovación, aquellos principios de eterna revolución, debería poder conseguir captar los polos de la humanidad, saber y reconocer la actuación de los primeros hombres, como el carácter de la edad de oro que todavía vendrá²¹. Entonces

¹⁹ Se trata, naturalmente, de la obra de Fichte.

²⁰ El tema de la naturaleza como fenómeno sacral globalmente considerado constituye el meollo del pensamiento de Herder. Cfr. Herder, J. G., *Kritische Wälder*, en *Sämtliche Werke*, ed. por B. Suphan y R. Steig, Hildesheim, Olms, 1967-68, vol. 11, pp. 71 ss.

²¹ Walter Benjamin reprocha a los románticos la presunción de querer alcanzar esta edad de oro como *sakraler Ort*, un lugar cancelado ya por la geografía y por la lógica del mundo moderno. En realidad, el propio Benjamin adelanta que tal anacronismo, contrario a las tendencias predominantes, podría ser no tanto expresión de actitudes evasivas y mixtificatorias cuanto un modo de hacer visible el rechazo del principio burgués de eficacia productiva y de la cotidianidad como sistema de valores petrificados: «En muchos textos románticos se advierte que están estructurados en torno a esta doble conciencia: que un amanecer sagrado se ha hecho ya inalcanzable, pero que no es posible individualizar y conservar el carácter artístico de cualquier recorrido humano sino organizando el discurso sobre la hipótesis de laborato-

la charla cesaría, y el hombre se daría cuenta de lo que es, y entendería la tierra y el sol.

Esto es lo que yo opino de la nueva mitología.

ANTONIO. He recordado, durante tu lección, dos observaciones que he debido oír con frecuencia, y que ahora se me han hecho mucho más claras que antes. Los idealistas me aseguraban de todos modos que Spinoza era ciertamente bueno, sólo que del todo incomprendible. En los escritos críticos encuentro, no obstante, que toda obra del genio aunque sea clara al ojo, es eternamente misteriosa para el entendimiento. Según tu parecer, estas dos apreciaciones van a la par, y yo me alegro sinceramente de su involuntaria simetría.

LOTARIO. Quisiera que nuestro amigo explicara por qué él nombraba casi de modo tan exclusivo a la Física, mientras tácitamente se fundaba sobre todo en la Historia, que podría ser, tanto como la Física, la verdadera fuente de su mitología, si nos es permitido usar un antiguo nombre para algo que todavía no existe. Tu visión sobre nuestra época me parece así algo que merece el nombre de una visión histórica, en mi opinión.

LUDOVICO. Se parte, ante todo, de donde se verifican los primeros rastros de vida. Y éstos están ahora en la Física.

MARCOS. Procediste algo rápido, así que en cosas concretas tendré que rogarte que me hagas algunas aclaraciones. No obstante en conjunto, tu teoría me ha abierto una nueva perspectiva sobre el género didáctico o, como lo llama nuestro filólogo, sobre el género didascálico. Ahora veo cómo esta encrucijada de todas las clasificaciones hechas hasta aquí pertenece necesariamente a la poesía. Pues, indiscutiblemente, es la esencia de la poesía esa superior visión ideal de las cosas, tanto del hombre como de la naturaleza externa. Es comprensible que pueda ser ventajoso aislar esta parte esencial del conjunto en la elaboración.

ANTONIO. Yo no puedo dejar contar la poesía didáctica como un género propiamente dicho, del mismo modo que la romántica. Todo poema debe ser propiamente romántico y debe ser didáctico en aquel más amplio sentido de la palabra donde designa la tendencia a

rio de que un amanecer sagrado sea al menos concebible. En muchas traujas de la experiencia literaria, pictórica, musical, filosófica del romanticismo, prevalece la conciencia desencantada y temeraria de trabajar sobre el principio del *como si*. Zagari, *L. o. c.*, p. 29. La crítica de Benjamin está en su reseña al libro de Albert Béguin, *El alma y el sueño*.

un sentido profundo infinito. Pero hagamos valer esta exigencia por doquier sin usar el nombre. Incluso en formas enteramente populares, como por ejemplo en el drama, exijamos ironía; exijamos que los acontecimientos, los hombres, en breve, el juego entero de la vida sea realmente tomado y representado también como juego. Esto nos parece lo más esencial, y ¿no está todo en esto? Nos atenemos, pues, sólo al significado del conjunto; lo que propiamente excita, conmueve, llena y alegra el sentido, el corazón, el entendimiento y la imaginación nos parece sólo un signo, un medio para la intuición del todo, en el instante en que nos elevamos a él.

LOTARIO. Todos los juegos sagrados del arte son sólo lejanas imitaciones del infinito juego del mundo, de la obra de arte que eternamente se forma a sí misma.

LUDOVICO. En otras palabras: toda belleza es alegoría. Lo más elevado, puesto que es inefable, se puede decir sólo alegóricamente.

LOTARIO. Por eso los misterios más recónditos de todas las artes y ciencias son propiedad de la poesía. De ella todo ha salido, a ella todo debe retornar. En un estado ideal de la humanidad habría sólo poesía; entonces las artes y ciencias serían no obstante una sola cosa. En nuestra situación sólo el verdadero poeta sería un hombre ideal y un artista universal.

ANTONIO. O bien la comunicación y representación (*Darstellung*) de todas las artes y todas las ciencias no puede existir sin un componente poético.

LUDOVICO. Yo coincido con Lotario en que la fuerza de todas las artes y ciencias se encuentra en un punto central, y confío en los dioses para extraer alimento de la Matemática para vuestro entusiasmo, e inflamar vuestro espíritu con sus maravillas. Privilegié a la Física también por la razón de que aquí el contacto es el más evidente. La Física no puede hacer experimento alguno sin hipótesis; toda hipótesis, incluso la más limitada, cuando es pensada con consecuencia, conduce a hipótesis sobre el todo, se apoya propiamente sobre él, aun cuando el que la usa no es consciente de ello. Es, de hecho, maravilloso cómo la Física —apenas se ocupa, no de objetivos técnicos, sino de resultados generales—, se vuelve, sin saberlo, cosmogonía, astrología, teosofía, o como queráis llamarlo, en breve, en una ciencia mística de la totalidad.

MARCOS. Y Platón debió tener conciencia de ella no menos que Spinoza, que por su forma bárbara no es de mi agrado.

ANTONIO. Pongamos por caso que Platón fuese —lo cual aún no

es— tan objetivo a este respecto como Spinoza: fue mejor que nuestro amigo eligiese a este último para mostrarnos la fuente originaria de la poesía en los misterios del realismo, pues en él no se puede pensar en ninguna poesía de la forma. En cambio, para Platón, la representación, su perfección y su belleza, no es un medio, sino fin en sí misma. Su forma es, pues, ya enteramente poética.

LUDOVICO. He dicho en mi discurso mismo que tomaba a Spinoza sólo como representante. Si hubiese querido extenderme, habría hablado también del gran Jacob Böhme.

ANTONIO. Con el cual habrías podido mostrar al mismo tiempo si las ideas sobre el universo en forma cristiana, toman una forma peor que las antiguas, que de nuevo queréis introducir.

ANDRÉS. Ruego que se mantenga el respeto para con los antiguos dioses.

LOTARIO. Y yo ruego que recordemos los misterios de Eleusis. Me hubiese gustado haber puesto sobre el papel mis pensamientos acerca de ellos, para poderlos presentar a vosotros en el orden y la minuciosidad que la seriedad e importancia del tema requieren. Sólo por las huellas de los misterios he aprendido a entender el sentido de los antiguos dioses. Supongo que la visión de la naturaleza allí dominante proporcionaría una gran luz a los investigadores actuales, si para esto ellos están ya maduros. La más atrevida y potente, quisiera casi decir, la más salvaje y desenfrenada exposición (*Darstellung*) del realismo es la mejor. Recuérdame, al menos, Ludovico, que te dé a conocer oportunamente el fragmento órfico que comienza con la doble naturaleza de Zeus.

MARCOS. Me acuerdo de una indicación en Winckelmann, de quien puedo suponer que apreciaba este fragmento tanto como tú.

CAMILA. ¿No sería posible, Ludovico, que nos expusieses de forma bella el espíritu de Spinoza; o mejor aún, tu visión de lo que llamas realismo?

MARCOS. Preferiría lo último.

LUDOVICO. Quien tuviese en su mente algo semejante, podría exponerlo sólo a la manera de Dante y querer ser como Dante. Como él, un solo poema debería tener en el espíritu y en el corazón, y tendría que desesperar con frecuencia de poderlo exponer en general. Pero de lograrlo, habría hecho bastante.

ANDRÉS. ¡Has propuesto un modelo admirable! En efecto, Dante es el único que en medio de algunas circunstancias favorables e

indeciblemente muchas en contra, con su fuerza colosal, él mismo solo por completo, ha inventado y formado una especie de mitología como entonces era posible.

LOTARIO. Propiamente toda obra debe ser una nueva revelación de la naturaleza. Sólo en la medida en que es uno y todo, una obra será una obra. Sólo por esto se distingue del estudio.

ANTONIO. Querría, sin embargo, nombrarte estudios que, en tu perspectiva, son asimismo obras.

MARCOS. Y poemas, calculados en vista de un efecto externo, como por ejemplo magníficos dramas, sin ser tan místicos y omniabarcantes, ¿no se distinguen por su objetividad de estudios que, ante todo, sólo miran a la elaboración interior del artista, por preparar desde el principio su meta final, aquel efecto objetivo sobre el público?

LOTARIO. Siendo simplemente buenos dramas, son sólo medios para un fin; les falta la autonomía, la perfección interior, para la que no encuentro otra palabra que la de obra, y por ello para este uso la querría reservar. El drama es, en comparación con el sentido que le da Ludovico, sólo una poesía aplicada. Lo que en mi perspectiva significa una obra, puede ser muy bien en un caso particular poesía objetiva y dramática en tu perspectiva.

ANDRÉS. De esta forma entre los antiguos géneros sólo en la épica sería posible una obra, en tu amplia perspectiva.

LOTARIO. Una observación que es justa en tanto que, en la épica, una obra también suele ser la única. Las obras trágicas y cómicas de los antiguos, por el contrario, son sólo variaciones, expresiones diversas de un solo y el mismo ideal. Por la estructura sistemática, la construcción y la organización quedan como los modelos más elevados, y son, por decirlo así, las obras entre las obras.

ANTONIO. Lo que puedo aportar al banquete es un manjar algo más ligero. Amalia me ha perdonado ya y me ha permitido hacerlos saber a todos las enseñanzas específicamente destinadas a ella.

Carta sobre la novela

Lo que ayer parecía decir en tu defensa, tengo que retirarlo, querida amiga, y quitarte la razón en absoluto. Tú misma te la quitaste al final de la discusión por haberte implicado tan profundamente, siendo, según tú, contrario a la dignidad femenina descender del ele-

mento innato (*angeboren*) de desenfado luminoso y eterna poesía a la profunda o pesada gravedad de los hombres (*Männer*), como justamente la llamaste. Yo estimo contigo, contra ti misma, que no tenías razón. Pero mantengo que no es suficiente con reconocer la sinrazón; se debe también expiar, y la expiación, tal como me parece, completamente indicada por haberte envilecido con la crítica, debe ser que te impongas la paciencia de leer esta epístola crítica sobre el objeto del diálogo de ayer.

Igualmente habría podido decir ayer lo que quiero decir ahora pero, en realidad, no podía por mi estado de ánimo y las circunstancias. ¿Con qué adversario habrías de habértelas, Amalia? Sin duda él entiende muy bien el tema del discurso, como de un hábil virtuoso no otra cosa se espera. Él podría, pues, hablar sobre esto tan bien como cualquier otro con tal de que, en general, pudiese hablar. Esto se lo han impedido los dioses; él es, como decía, un virtuoso y con esto basta; desafortunadamente, las Gracias le faltaron. Y así como él no podía ni siquiera sospechar lo que tú pensabas interiormente y el derecho formalmente estaba por completo de su lado, así no tenía yo otra urgencia que luchar por ti con todas mis energías, sólo con el fin de que el equilibrio de la reunión no se rompiera totalmente. Además, es más natural para mí, como debe ser, dar enseñanzas de modo escrito que verbalmente, pues estas últimas profanan, según mi modo de sentir, la sacralidad del diálogo.

Lo nuestro comenzó cuando tú afirmaste que las novelas de Friedrich Richter no eran novelas, sino una amalgama de ingenio (*Witz*) enfermizo; que su escasa historia sería muy mal representada para valer como historia: se la tendría que adivinar. Pero que si se las quiere tomar a todas juntas y relatarlas sin más, se obtendrían como mucho confesiones. La individualidad del hombre (*Menschen*) sería demasiado visible, y ¡qué individualidad!

Dejo aparte esto último puesto que es sólo asunto de individualidad. Admito lo de amalgama de ingenio enfermizo pero lo tomo bajo mi defensa, y afirmo resueltamente que tales grotescos y confesiones son las producciones propiamente románticas de nuestra época no romántica.

¡Dejadme, en esta ocasión, desahogar lo que tengo en el corazón!

Con asombro y con rabia interior, he visto con frecuencia al criado llevarte montones de libros a casa. ¿Cómo puedes siquiera tocar con tus manos esos inmundos volúmenes? Y, ¿cómo puedes con-

sentir a discursos informes y confusos entrar en el santuario de tu alma a través de vuestros ojos? ¿Y abandonar vuestra fantasía durante horas a hombres con los que te avergonzaría intercambiar cara a cara unas pocas palabras? ¡Esto no sirve realmente para nada más que para matar el tiempo y arruinar la imaginación! Casi todos los malos libros los has leído, desde Fielding hasta Lafontaine. Pregúntate a ti misma qué has obtenido con ello. Tu memoria misma desprecia el innoble favor que una fatal costumbre de juventud ha hecho una necesidad, pues lo que con toda asiduidad ha de procurársele, rápidamente lo olvidará sin más.

Por el contrario, te acuerdas, tal vez, que hubo un tiempo en que te gustaba Sterne, y te divertías frecuentemente acogiendo su manera, ya para imitarla, ya para satirizarla. Tengo todavía algunas de tus graciosas cartas de este género que conservaré cuidadosamente. El humor de Sterne te había causado, pues, una determinada impresión; incluso, si no idealmente bella, era ya una forma, una forma con espíritu la que conquistó vuestra fantasía; y una impresión que te queda tan determinada que podemos usarla para dar forma a lo jocoso y a lo serio, no se pierde. Y, ¿qué puede tener un valor más fundamental que aquello que estimula o alimenta el juego de nuestra interior formación (*Bildung*)?

Tú misma sientes que tu diversión con el humor de Sterne era pura y de una naturaleza distinta por completo a la de la tensión de la curiosidad que, con frecuencia, puede provocar en nosotros un libro malo en el instante mismo en que lo encontramos tal. Pregúntate ahora si tu placer no era semejante a aquel otro que encontramos con frecuencia en la observación de las ingeniosas decoraciones (*witzigen Spielgemälde*) que llamamos arabescos. En el caso de que no puedes desligarte de toda participación en la sensibilidad de Sterne, te envío aquí un libro del que debo, sin embargo, advertirte para que seas cauta con los extraños, que tiene la suerte o la desgracia de estar un poco desacreditado. Es *El Fatalista*, de Diderot. Pienso que te gustará y que encontrarás en él la riqueza del ingenio por completo limpia de adherencias sentimentales. Está concebido con inteligencia y conducido con mano segura. Sin exageración, me atrevo a llamarlo una obra de arte. Sin duda, no es alta poesía, sino solamente un arabesco. Pero, como tal, no tiene a mis ojos pretensiones modestas; pues considero al arabesco como una enteramente determinada y esencial forma o modo de expresión de la poesía.

Pienso la cosa así. La poesía está tan profundamente enraizada en el hombre que, incluso en las circunstancias más desfavorables, continúa siempre creciendo de modo salvaje. Como encontramos, en casi todo pueblo, canciones e historias en circulación, y en uso alguna especie, incluso basta, de drama, así, incluso en nuestra época no fantástica, en los medios propios de la prosa —me refiero a los considerados eruditos y gentes cultivadas—, algunos individuos únicos han advertido en sí mismos y expresado una rara originalidad de la fantasía, aun cuando por ello se hayan quedado todavía muy lejos del arte propiamente dicho. El humor de un Swift, de un Sterne, me parece, es la poesía natural (*Naturpoesie*) de las clases altas de nuestra época.

Estoy lejos de quererlos equiparar a los grandes; pero me concederás que, quien para éstos, para Diderot, tiene sensibilidad, está ya en un camino mejor para aprender a entender el ingenio divino, la fantasía de un Ariosto, Cervantes, Shakespeare, a diferencia de otro que ni siquiera se ha elevado hasta allí. No podemos exigir demasiado en este punto de los hombres del tiempo actual, y lo que ha crecido en un ambiente tan malsano, naturalmente no puede ser otra cosa que malsano. Pero esto, que el arabesco no es sólo una obra de arte, sino un producto natural, lo considero una ventaja, y por esto pongo a Richter por encima de Sterne, pues su fantasía es más enfermiza y, por lo tanto, más maravillosa y fantástica. Vuelve a leer de nuevo, en general, a Sterne. Hace mucho que no lo has leído, y pienso que te parecerá algo distinto al de antes. Compáralo, pues, siempre con nuestro alemán. Él tiene realmente más ingenio, al menos para aquel que lo entienda ingeniosamente: él mismo podría, en esto, hacerse injusticia con facilidad. Y por esta ventaja, hasta su sentimentalidad en la apariencia se eleva sobre la esfera de la sensibilidad inglesa.

Tenemos todavía una razón exterior para formar en nosotros este sentido para lo grotesco, y mantenernos en este estado de ánimo. Es imposible, en esta época de los libros no tener que hojear, o incluso leer, muchos, muchísimos libros malos. Algunos de ellos —se puede contar con alguna confianza—, afortunadamente, son siempre del género tonto, y entonces corresponde a nosotros sólo encontrarlos divertidos, en cuanto los consideramos como ingeniosos productos de la naturaleza. Laputa²² no está en ningún lugar o en todos, querida amiga; basta sólo un acto de vuestra voluntad y de nuestra fantasía, y

²² Laputa es la isla de los matemáticos en *Los viajes de Guilver*.

somos llevados allí. Si la estupidez alcanza cierta altura —a la cual nosotros, ahora que se distingue con mayor claridad todo, vemos que se suele llegar—, se asemeja también, en la apariencia externa, a la chifladura. Y la chifladura, me concederás, es la cosa más amable que el hombre pueda imaginar, y el verdadero principio último de toda diversión. En este estado de ánimo puedo, con frecuencia, yo sólo caer en una risa que a duras penas puedo contener, con libros que no parecen destinados a esto. Y es justo que la naturaleza me dé esta compensación, pues no puedo reírme con tantas cosas llamadas hoy ingenio y sátira. Por el contrario, periódicos cultos me llegan a resultar farsas, y el que se llama el *Universal*²³ representa para mí lo que el teatro de titeres para los vieneses. Desde mi punto de vista, él es no sólo el más variado de todos, sino también el más incomparable: pues, después de haber pasado de la nulidad a cierta apatía, y de aquí a una especie de cerrazón, por último ha terminado, siguiendo el camino de la cerrazón, por caer en aquella estupidez de la chifladura.

Éste es ya, en conjunto, un disfrute demasiado culto para ti. Pero si quieres seguir haciendo, en un sentido nuevo, lo que antes no podías dejar de hacer, yo no regañaré más al criado cuando te lleve montones de libros de la biblioteca. Me ofrezco yo mismo a ser tu encargado en esta ocupación, y prometo enviarte un sin fin de bellas comedias de todos ámbitos de la literatura.

Tomo de nuevo el hilo: pues estoy decidido a no pasar por alto nada, sino a seguir paso a paso tus afirmaciones.

Imputaste también a Jean Paul, con cierta especie de desprecio, que fuera sentimental.

Quisieran los dioses que él lo fuese en el sentido en que yo tomo esta palabra, y creo deber tomarla en su origen y en su naturaleza. Pues, según mi parecer y mi terminología, romántico es lo que nos representa una materia sentimental en una forma fantástica. Olvida por un instante el usual y peyorativo significado de sentimental, en el que, bajo esta denominación, se entiende casi todo lo que es vulgarmente conmovedor y lacrimógeno, impregnado de aquellos sentimientos familiares, en la conciencia de los cuales, hombres sin carácter se sienten tan indeciblemente dichosos y grandes.

Piensa, más bien, en Petrarca o en Tasso, cuyos poemas, frente a

²³ Schlegel se refiere al *Allgemeine Literaturzeitung*, de Jena.

la más fantástica novela de Ariosto, podrían muy bien llamarse sentimentales; no me acuerdo ahora de un ejemplo en el que el contraste sea tan claro y la preponderancia tan neta como aquí.

Tasso es más musical y lo pintoresco en Ariosto no es, ciertamente, lo peor. La pintura ya no es tan fantástica como lo fue, en su gran época, en muchos maestros de la escuela veneciana, y, si puedo hacer caso a mi sentimiento, también en Correggio, y tal vez no sólo en los arabescos de Rafael. Por el contrario, la música moderna, si se tiene en cuenta la fuerza humana que la domina, ha permanecido tan fiel, en conjunto, a su carácter, que sin miedo podría llamarla un arte sentimental.

¿Qué es, pues, lo sentimental? Lo que nos interpela, aquello en lo que domina el sentimiento, y no el sensual sino el espiritual. La fuente y el alma de todas estas emociones es el amor, y el espíritu del amor debe, en la poesía romántica, planear por todas partes, invisible-visible: esto debe decir toda definición. Las pasiones galantes, a las que no se puede escapar en la poesía de los modernos —tal y como Diderot deplora tan plácidamente en *El Fatalista*—, del epigrama a la tragedia, son una minoría, o ni siquiera son la letra de aquel espíritu, o, según los casos, simplemente nada o algo muy poco amable y frío. No, es el sagrado soplo que nos conmueve en los sonidos de la música. Él no se deja coger por la fuerza ni apresar mecánicamente, pero se deja recubrir amigablemente de belleza fugaz y ocultarse en ella; también las palabras mágicas de la poesía, pueden llegar a estar penetradas y animadas por su fuerza. Pero en un poema, en el que no está expandido por todo él o no pudiera estarlo, él no está realmente. Él es una esencia infinita y por nada se adhiere y se sujeta su interés sólo a las personas, a los acontecimientos, a las situaciones, a las inclinaciones individuales; para el verdadero poeta todo esto, en cuanto su alma lo pueda acoger de buen grado, es sólo indicio del más alto, infinito, jeroglífico del único eterno amor y de la sagrada plenitud de vida de la naturaleza formadora.

Sólo la fantasía puede captar el enigma de este amor y representarlo como enigma; y esta enigmaticidad es la fuente de lo fantástico en la forma de toda representación poética. La fantasía se esfuerza con todas sus fuerzas por exteriorizarse, pero lo divino sólo indirectamente puede comunicarse y exteriorizarse en la esfera de la naturaleza. Por tanto, de aquello que originariamente era fantasía queda, en el mundo de las apariencias, sólo lo que llamamos ingenio (*Witz*).

Todavía otra cosa entra en la significación de lo sentimental, la cual es característica de la tendencia de la poesía romántica en su oposición a la antigua: aquí no se tiene en cuenta ninguna la distinción entre apariencia y verdad, entre el juego y la seriedad. Aquí está la gran diferencia. La poesía antigua se ajusta continuamente a la mitología, y evita así una materia propiamente histórica. La antigua tragedia es asimismo un juego, y el poeta que hubiese representado un acontecimiento real que interesase seriamente a todo el pueblo, habría sido castigado. La poesía romántica, en cambio, descansa toda ella en un fundamento histórico, más de lo que se cree y se sabe. El primer drama que ves, como cualquier relato que lees, si contienen una intriga con espíritu, podéis casi con certeza contar con que tienen, en su fondo, una historia verdadera, aunque en modos diversos deformada. Boccaccio es casi todo historia verdadera, y así otras fuentes de las que ha derivado toda invención romántica.

He trazado una característica precisa de la oposición entre lo antiguo y lo romántico; pero te ruego que no pienses, sin más, que para mí lo romántico y lo moderno coinciden. Pienso, por el contrario, que son tan diversos como las pinturas de Rafael y de Correggio difieren de los grabados ahora de moda. Si quieres ver con toda claridad la diferencia, lee *Emilia Galotti*²⁴, tan indeciblemente moderna como en nada romántica, y recuerda luego a Shakespeare, en el cual querría poner el verdadero centro, el núcleo de la fantasía romántica. Aquí busco y encuentro yo lo romántico, en los más antiguos de entre los modernos, en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en aquella antigua edad de los caballeros, del amor y de las fábulas, de la que derivan la cosa y la palabra mismas. Esto es hasta ahora lo único que puede constituir un contrapunto a las poesías clásicas de la antigüedad; sólo estas flores eternamente frescas de la fantasía son dignas de coronar las antiguas imágenes de los dioses. Y cierto es que todo aquello que de excelente tiene la poesía moderna, en su espíritu y en su manera, a esto tiende; debería, pues, tener lugar un retorno a lo antiguo. Como nuestro arte poético con la novela, así la poesía de los griegos comenzó con el epos, y en él se pierde a su vez.

Sólo con esta diferencia: que lo romántico no es tanto un género cuanto un elemento de la poesía, el cual puede dominar o ceder más

²⁴ Drama de G. E. Lessing (1772).

o menos, pero nunca faltar del todo. Y te debe quedar claro mi punto de vista, cómo y por qué yo exijo que toda poesía deba ser romántica; y por qué detesto la novela en la medida en que quiere ser un género aparte.

Ayer, cuando la discusión se hizo más viva, reclamaste una definición de lo que es una novela, en un tono como si supieras ya que no íbas a recibir ninguna respuesta satisfactoria. No considero insoluble este problema. Una novela es un libro romántico. Dirás que esta respuesta es una tautología vacía de sentido. Pero yo te haría observar solamente que, si se piensa en un libro, se piensa ya en una obra, en una unidad en sí autónoma. Después hay una muy radical oposición con el drama, que está hecho para ser visto, mientras la novela, desde los tiempos más antiguos, fue destinada a la lectura, y de aquí proceden casi todas las diferencias en la manera de la representación entre ambas formas. También el drama debe ser romántico, como todo arte poético; pero una novela lo es sólo bajo ciertas limitaciones, como novela aplicada. La cohesión dramática de la historia no da, de hecho, ninguna unidad a la novela, no hace de ella una obra, si ella no se hace tal en virtud de la relación de la composición entera con una unidad superior a aquella unidad de la letra —de la cual ella, con frecuencia, no cuida y puede no cuidarse—, en virtud del vínculo de las ideas, en virtud de un centro espiritual.

Aparte de esto, una contraposición entre el drama y la novela es de tan poca importancia que el drama, concebido y tratado de manera profunda e histórica, como, por ejemplo, en Shakespeare, es entonces el verdadero fundamento de la novela. Tú afirmabas, en efecto, que la novela tiene afinidad sobre todo con el género narrativo, así como con el épico. Por el contrario, yo recuerdo, primeramente, que una canción (*Lied*) puede ser no menos romántica que una historia. No puedo imaginarme una novela sino compuesta de relatos, de cantos (*Gesang*) y de otras formas. Cervantes no ha compuesto de otra manera, y también Boccaccio, en otras cosas tan prosaico, adorna sus cuentos con una guarnición de canciones. Si hay una novela en la que esto no sucede o no puede suceder, se debe tan sólo a la individualidad de la obra, no al carácter del género: ésta (la obra) es ya, respecto de él (el género), una excepción. Pero esto no es más que una observación preliminar. Mi verdadera objeción es la siguiente: nada es más contrario al estilo épico que el que se muestre, aunque sea mínimamente, el influjo del estado de ánimo individual; y menos

aún, abandonarse al humor o jugar con él, como sucede en las mejores novelas.

Seguidamente olvidaste tu posición o la abandonaste, y quisiste sostener de nuevo que todas estas divisiones no conducían a nada; que hay sólo una poesía, y que lo único que importa es si una obra dada es bella. Por la rúbrica puede preguntarse sólo un pedante. Tú sabes lo que pienso de las clasificaciones que son hoy corrientes. Pero reconozco que, para todo virtuoso, es indispensable limitarse él mismo absolutamente a un objetivo bien determinado; mientras en la investigación histórica llego a más formas originarias, irreductibles unas a otras. Así, en el ámbito de la poesía romántica, los relatos y los cuentos, por ejemplo, me parecen, por decirlo así, infinitamente opuestos. Y no desearía otra cosa sino que un artista pudiese renovar cada uno de estos géneros reconduciéndolos a su carácter originario.

Si vinieran a la luz tales ejemplos, tomaría ánimo para una *Teoría de la novela* que fuese una teoría en el sentido originario de la palabra: una intuición (*Anschauung*) espiritual del objeto con ánimo tranquilo, enteramente sereno, como conviene contemplar, con alegría festiva, el juego, lleno de significado, de las formas divinas. Una teoría tal de la novela debería ser ella misma una novela, que pusiese en forma fantástica cada tonalidad eterna de la fantasía, y que embrollase otra vez el caos del mundo de la caballería. Entonces los personajes antiguos vivirían en nuevas figuras; entonces la sagrada sombra de Dante resurgiría de su mundo subterráneo, Laura pasaría celestial ante nosotros, Shakespeare y Cervantes entrecruzarían familiares coloquios, y Sancho bromearía de nuevo con Don Quijote.

Éstos serían verdaderos arabescos, y ellos, junto a las confesiones, —afirmé al principio de mi carta—, los únicos productos naturales románticos de nuestro tiempo.

Que entre ellos cuente también las confesiones, no te resultará extraño cuando hayas admitido que una historia verdadera es el fundamento de toda poesía romántica; y, si quisieras reflexionar te recordaría y persuadiría fácilmente que lo que hay de mejor en las mejores novelas no es otra cosa que una más o menos velada autoconfesión del autor, el fruto de su experiencia, la quintaesencia de su individualidad.

Todas las consideradas novelas, a las que de ningún modo es aplicable mi idea de la forma romántica, las aprecio, pues, en proporción a la intuición personal en ellas contenida y de la vida que en

ellas está representada; y, desde esta perspectiva, hasta los mismos seguidores de Richardson²⁵, por falso que sea el camino que hacen, podrían ser bienvenidos. De *Cecilia Beverley*²⁶ aprendemos, al menos, cómo, en el tiempo en que estaba de moda, uno se aburría en Londres, y también cómo una dama británica por delicadeza se desmaya finalmente y, cayéndose al suelo, se hiere; las palabrotas, los «squires» y cosas así están en Fielding como sacados de la vida; *El vicario de Wakefield*²⁷ nos abre una perspectiva profunda sobre la visión del mundo de un pastor del campo. Así esta novela sería, tal vez, si Olivia reencontrase al final su inocencia perdida, la mejor de todas las novelas inglesas.

Pero, ¡con qué avaricia, como con cuentagotas, distribuyen todos estos libros un poco de realidad! Y ¿qué descripciones de viajes, qué epistolario, qué autobiografía no sería, para quien los lea en un sentido romántico, una novela mejor que las mejores de aquellas novelas?

Las confesiones, en especial, alcanzan la mayoría de las veces por la vía de lo ingenuo (*Naiven*), por ellas mismas, el arabesco, al que aquellas novelas se elevan a lo más al final, cuando los comerciantes en bancarrota tienen otra vez dinero y crédito, todos los pobres diablos consiguen comer, los simpáticos truhanes llegan a ser honestos y las muchachas extraviadas de nuevo virtuosas.

Las *Confesiones*, de Rousseau, son a mis ojos una novela destacable al nivel más alto; *Eloisa*, en cambio, una muy mediocre.

Te envió la autobiografía de un hombre famoso, que, por lo que sé, todavía no conoces: las *Memorias* de Gibbon²⁸. Es un libro infinitamente culto e infinitamente divertido. Te saldrá al encuentro a medio camino, y, realmente, la novela cómica contenida en él, está casi por completo acabada. Con toda la claridad que puedas desear tendrás ante los ojos, a través de la seriedad de estos períodos históricos, al inglés, al *gentleman*, al virtuoso, al culto, al solterón empedernido, al elegante de buen gusto en toda su graciosa ridiculez. Hay que haber visto, ciertamente, muchos libros malos y muchos hombres insignificantes antes de encontrar reunida junta tanta materia de risa.

²⁵ Samuel Richardson (1689-1761) es el novelista considerado como iniciador de la novela inglesa moderna.

²⁶ Novela de F. Burney (1782).

²⁷ Novela de O. Goldsmith (1766).

²⁸ E. Gibbon (1737-1794), historiador inglés autor de una célebre *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* (1776-1788). Se publicaron sus memorias en 1796 bajo el seudónimo de Lord Sheffield.

Después que Antonio hubiera leído esta carta, Camila comenzó a elogiar la bondad e indulgencia de las mujeres: que Amalia no hubiera desdeñado acoger una tal cantidad de enseñanzas; y, en general, que ellas fueran un modelo de modestia, siempre pacientes, y, lo que quería decir también, permaneciendo serias frente a la seriedad de los hombres, y teniendo una cierta fe en su ser de artista. Si entiendes esta fe como modestia —añadió Lotario—, esta presunción de una excelencia que no poseemos todavía, pero cuya existencia y dignidad comenzamos a sospechar, podría muy bien ser el fundamento seguro de toda noble formación para mujeres distinguidas. Camila preguntó si, para los hombres, ésta no consistía en el orgullo y en la autosatisfacción, dado que cada uno se considera habitualmente tanto más único cuanto más incapaz es de comprender lo que el otro quiere. Antonio la interrumpe con la observación de que él, por el bien de la humanidad, esperaba que aquella fe no fuese tan necesaria como pensaba Lotario, puesto que ella era muy rara. Las mujeres, dijo, consideran, a lo más, por lo que he podido observar, el arte, la antigüedad, la filosofía y cosas así como tradiciones infundadas, prejuicios que los hombres se hacen saber entre ellos para pasar el tiempo.

Marcos anunció algunas observaciones sobre Goethe: «¿Todavía otra característica de un poeta viviente?», preguntó Antonio. Encontrarás en el ensayo mismo la respuesta a tu pregunta —respondió Marcos—. Y comenzó a leer.

Ensayo sobre el diferente estilo de las obras de juventud y de madurez de Goethe

La universalidad de Goethe se me hace con frecuencia de nuevo evidente, cuando observo la diversa manera en que sus obras actúan sobre poetas y amigos de la poesía. Uno se esfuerza por alcanzar el idealismo de *Ifigenia* o de *Tasso*, otro se apropia la ligera y, sin embargo, singular manera de sus *Lieder* sin artificio y de los breves y encantadores dramas: éste disfruta la forma bella e ingenua de *Hermann y Dorotea*, aquél es todo entusiasmo por la inspiración de *Fausto*. Para mí, el *Meister* sigue siendo la síntesis más comprensiva para poder en alguna medida abarcar, como reunida en un centro, toda la amplitud de la multilateralidad goethiana.

El poeta puede seguir su gusto propio, y también para el aficionado esto puede valer por cierto tiempo; pero el experto, y aquel que quiere alcanzar el conocimiento, deben sentir el deseo de entender al poeta mismo, es decir, de profundizar la historia de su espíritu cuanto les sea posible. Ciertamente, esto sólo puede quedar en un ensayo, como en la historia del arte ocurre, que una masa aclara e ilumina mejor a otra. Es imposible entender una parte por sí sola; es decir, es absurdo quererla considerar sólo en su singularidad. Pues no estando el conjunto todavía definitivamente concluido, todo conocimiento de esta especie sigue siendo solamente un conocimiento aproximativo y fragmentario. Pero en absoluto debemos ni podemos renunciar nosotros al esfuerzo de alcanzarlo, si esta aproximación y esta fragmentariedad son un componente esencial para la formación del artista.

Esta necesaria incompletitud es tanto más inevitable en la consideración de un poeta cuya trayectoria aún no ha llegado a su fin. Ésta no es, de hecho, una razón en contra de la empresa. Debemos esforzarnos por entender como artista también al artista de nuestros días, y esto es posible sólo en el modo indicado: si queremos podemos juzgarlo como si fuese un antiguo: él debe, en el momento en que lo juzgamos, convertirse para nosotros en un antiguo. Pero sería indigno no querer comunicar el fruto de nuestra honesta investigación por el hecho de que sepamos que la inteligencia de la plebe malinterpretará de muchas maneras, según su arraigada costumbre, esta comunicación. Debemos mejor suponer que haya más de uno que, con la misma seriedad que nosotros, se esfuerce por alcanzar un conocimiento profundo de lo que es lo justo.

No encontraréis con facilidad otro autor como Goethe, cuyas obras de juventud y madurez sean tan evidentemente diversas como aquí es el caso. En él ímpetu del entusiasmo juvenil y la maduración de una completa elaboración aparecen en la más clara oposición. Y esta diversidad no se muestra sólo en las ideas y en los sentimientos, sino también en la manera de la representación y en la formas, y tiene, por este carácter artístico, una analogía, en parte con lo que se entiende en pintura cuando se habla de las diversas maneras de un maestro, en parte con la progresión gradual, a través de transformaciones y metamorfosis, que observamos en la historia del arte antiguo y de la poesía antigua.

Quien está un poco familiarizado con las obras del poeta, y las considera teniendo a la vista aquellos dos extremos tan evidentes,

podrá fácilmente distinguir todavía un periodo intermedio entre ellos. Pero antes que dar una característica general de estas tres épocas, la cual ofrecería sólo una imagen imprecisa, prefiero nombrar aquellas obras que, tras madura reflexión, me parecen tales que ninguna de ellas representaría mejor el carácter del periodo al que pertenece.

Para el primer periodo tomo *Goetz von Berlichingen*, para el segundo *Tasso*, para el tercero *Hermann y Dorotea*: éstas son tres obras en el sentido pleno de la palabra, más que muchas otras de la misma época, con una superior medida de objetividad.

Las examinaré brevemente atendiendo al diverso estilo del artista, y añadiré con el mismo objetivo algunas aclaraciones sacadas de otras obras.

En *Werther*, la clara distancia de toda casualidad en la representación, que va derecha y segura a su fin y a lo esencial, anuncia al artista futuro. Tiene detalles admirables; pero el conjunto me parece muy por debajo de la fuerza con la que en *Goetz* son evocados ante nuestros ojos los valerosos caballeros de la antigüedad alemana, y con la cual también la ausencia de forma, que por esto, a su vez, adquiere en parte forma, se realiza hasta la saciedad. Por eso lo amanerado en la representación alcanza un cierto encanto, y el conjunto es incomparablemente menos anticuado que el *Werther*. Pero también en éste hay algo eternamente joven, que destaca él solo sobre el resto. Es la gran visión de la naturaleza, no sólo en los pasajes tranquilos, sino también en los apasionados. Son signos anticipatorios del *Fausto*; y de estas efusiones del poeta habría podido ser posible predecir la seriedad del investigador de la naturaleza.

No era mi intención clasificar toda la producción del poeta, sino sólo señalar los momentos más significativos en el desarrollo de su arte. Dejo, por ello, a vuestro juicio propio decidir si se ha de asignar a aquella primera manera también *Fausto*, a causa de su forma alemana antigua, que es tan favorable a la ingenua fuerza y al vigoroso ingenio de una poesía masculina, por la inclinación a lo trágico, y por otras trazas y afinidades. Es cierto, sin embargo, que este gran fragmento no representa únicamente, como las tres obras antes nombradas, el carácter de una etapa, sino que revela todo el espíritu del poeta, como no ha sucedido después, si se exceptúa, pero de otra manera, *Meister* (que, en este aspecto, es el contrapunto de *Fausto*), del cual aquí no se puede decir otra cosa sino que pertenece a lo que

de más grande haya sido creado y que la fuerza de los hombres haya jamás compuesto.

En *Clavijo* y en otras ingeniosas creaciones menores de la primera manera, lo más digno de notar es, para mí, que el poeta haya sabido tan pronto imponerse límites tan precisos y estrechos, una vez elegido el objeto, en vista de un fin determinado.

Ifigenia podría parecerme como la transición de la primera a la segunda manera.

Lo característico en *Tasso* es el espíritu de reflexión y de armonía; aquel referir todo a un ideal de vida y de formación armoniosa, de tal modo que la desarmonía incluso es contenida en una tonalidad armónica. La profunda delicadeza de una naturaleza toda ella musical nunca ha estado representada, en los modernos, con tan inteligente profundidad. Todo es aquí antítesis y música, y la más dulce sonrisa de la más fina sociabilidad flota sobre esta apacible pintura, que de principio a fin parece reflejarse en su propia belleza. Defectos de un virtuoso viciado debían y tenían que venir a la luz: pero, en el más bello ornamento floral de la poesía, ellos se vuelven casi amables. El conjunto pende en la atmósfera de las relaciones artificiosas y de los contrastes de una sociedad aristocrática, y el enigma de la disolución está calculado sólo en vista de una situación en la que inteligencia y voluntad dominan solas, y el sentimiento está casi mudo. En todas estas cualidades encuentro a *Egmont* semejante a aquella obra, o de una manera tan simétricamente desemejante como para ser también su compañera. También el espíritu de *Egmont* es un espejo del universo; los otros son sólo un reflejo de esta luz. También aquí una bella naturaleza subyace al eterno poder de la inteligencia. Sólo que, en *Egmont*, la inteligencia está más anudada en el odio, mientras el egoísmo del héroe es mucho más noble y amable que el de *Tasso*. En *Tasso*, el contraste está ya originariamente en él mismo, en su sensibilidad; los otros son uno consigo mismos, y sólo lo extraño, procedente de esferas superiores, llega a turbarlos. En *Egmont*, sin embargo, toda disonancia es transferida a los personajes secundarios. El destino de Klärchen nos desgarró el corazón, y casi queríamos huir del dolor de Brackenburg, débil eco de una disonancia. Pero él, al menos, desaparece, Klärchen vive en *Egmont*, los otros están sólo para representar. *Egmont* sólo vive en sí mismo una vida superior, y en su alma todo es armónico. Hasta el dolor se resuelve en música, y la catástrofe trágica da una impresión dulce.

El mismo bello espíritu de aquellos dos dramas, bajo las más ligeras y frescas formas florales, alienta en *Claudine von Villabella*. En ella, mediante una memorable reforma, el encanto sensual de Rugantino, en el que el poeta había representado ya pronto con amor la vida romántica de un alegre vagabundo, está transfigurado en la gracia más espiritual, y elevado de la cruda atmósfera al aire más puro.

En esta época cae la mayoría de los esbozos y de los estudios para la escena. Una instructiva serie de experimentos dramáticos, en los que el método y la máxima del procedimiento artístico es, con frecuencia, más importante que el resultado particular. También *Egmont* está construido según las ideas del poeta sobre los dramas romanos de Shakespeare. Y hasta en *Tasso* pudo él, tal vez, haber pensado en el único drama alemán, que es todo él una obra de la inteligencia (aunque no de la dramática), antes del *Nathan* de Lessing. Esto sería tan poco sorprendente como el hecho de que *Meister*, que todos los artistas tendrían que estudiar eternamente, es, en un cierto sentido, en su origen material, un estudio hecho sobre novelas que, en un examen riguroso, no podrían valer ni, singularmente, como obras, ni, globalmente, como un género.

Éste es el carácter de la verdadera imitación, sin la cual difícilmente una obra puede ser una obra de arte. El modelo es para el artista sólo estímulo y medio para formar, de un modo más individual, el pensamiento a configurar. Componer como Goethe significa componer según ideas, en el mismo sentido que Platón exige que se viva según las ideas.

También *El triunfo de la sensibilidad* se aparta mucho de Gozzi, y, en cuanto a la ironía, lo supera ampliamente.

Dónde queráis poner los *Meisters Lebrjahre*, os lo dejo a vosotros. En la artística sociabilidad, en el desenvolvimiento de la inteligencia, que dan el tono en la segunda manera, no faltan reminiscencias de la primera, mientras en el trasfondo está siempre presente el espíritu clásico, que caracteriza el tercer período.

Este espíritu clásico no es algo puramente exterior, porque, si no me equivoco, hasta en *Reineke Fuchs*, la particularidad del tono, que el artista ha conformado al antiguo, tiene la misma tendencia que la forma.

Métrica, lenguaje, forma, afinidad de las locuciones y similitud en la visión, y después el colorido y el vestido sobre todo meridionales, el suave tono apacible, el estilo antiguo, la ironía de la reflexión, ha-

cen de las Elegías, de los Epigramas, de las Epístolas, de los Idilios una corona, una especie de familia de poemas. Sería oportuno tomarlos y considerarlos como un conjunto y, en un cierto sentido, como una sola obra.

Mucho del encanto y de la fascinación de estos poemas procede de la bella individualidad que en ellos se expresa y que, se diría, se inclina naturalmente a comunicarse. La forma clásica la hace todavía más picante.

En los escritos de la primera manera, lo subjetivo y lo objetivo están completamente mezclados. En las obras de la segunda época, la ejecución es en sumo grado objetiva. Pero lo que en ellas hay de propiamente interesante, el espíritu de armonía y de reflexión, delata su relación con una individualidad determinada. En la tercera época los dos elementos están claramente diferenciados, y *Hermann y Dorothea* es internamente objetivo. Por lo que tiene de verdadero y de íntimo, podría parecer un retorno a la juventud espiritual, una síntesis de la última etapa con la fuerza y el calor de la primera. Pero la naturalidad no es aquí una natural efusión, sino popularidad intencionada en vista del efecto hacia el exterior. En este poema encuentro toda la actitud idealista que otros buscan sólo en *Ifigenia*.

No podía ser mi intención ordenar todas las obras del artista en un esquema de su desarrollo. Para hacer claro mi pensamiento mediante un ejemplo, diré sólo que *Prometeo*, por ejemplo, y *Zueignung* me parecen dignos de estar junto a las más grandes obras del maestro. En los poemas varios, en general, a algunos les gusta fácilmente lo interesante. Pero, por los dignos sentimientos que están expresados aquí, formas más afortunadas sería difícil desear, y el verdadero entendido debería estar en disposición de adivinar, por una sola composición, la altura común a todas.

Debo añadir todavía sólo algunas palabras sobre *Meister*. En él, tres cualidades me parecen las más admirables y grandes. Primera, que la individualidad que en él se muestra está fraccionada en más rayos, está dividida entre más personas. Después, el espíritu antiguo, por todas partes reconocible bajo el velo moderno, cuando se está un poco familiarizado con la obra. Esta gran combinación abre una perspectiva completamente nueva, infinita, sobre lo que parece ser la tarea suprema de toda poesía: la armonía de lo clásico y lo romántico. Tercero, el hecho de que esta obra que es realmente una, indivisible, es, al mismo tiempo, en un cierto sentido, doble. Expreso, tal

véz, del modo más claro mi pensamiento si digo que la obra ha sido hecha dos veces, en dos diversos momentos creativos, partiendo de dos ideas. La primera era la de una simple novela de artista²⁹; pero luego la obra, sorprendida por la tendencia de su género, se hace de pronto mucho más grande de lo que había sido su primera intención, e incluye la doctrina de la formación del arte de vivir, que llega a ser el genio del conjunto. Una duplicidad asimismo evidente se nota también en las dos obras maestras más artísticas y llenas de inteligencia de todo el arte romántico, en *Hamlet* y en *Don Quijote*. Pero Cervantes y Shakespeare tuvieron, cada uno, su cima desde la cual, por último, decayeron, en realidad, un poco. Pero, así como toda su obra es un nuevo individuo, forma un género en sí, ellas son las únicas con las que la universalidad de Goethe puede ser comparada. La manera con la que Shakespeare da forma al contenido no es distinta del proceso en el que Goethe trata lo ideal de una forma. También Cervantes toma como modelo formas individuales. Sólo el arte de Goethe es totalmente progresivo; y si su época les fue más favorable a ellos y a su grandeza no fue desventajoso no ser reconocida por nadie, y permanecer solitaria, la actualidad, en cambio, al menos en este aspecto, no está privada de medios y fundamentos.

En su larga trayectoria, Goethe, desde aquellas efusiones del primer ímpetu, —tal y como eran posibles en un tiempo en parte todavía basto, en parte ya deformado e invadido por doquier por la prosa y por falsas tendencias—, ha trabajado por elevarse a una altura de arte que abraza, por primera vez, la entera poesía de los antiguos y de los modernos, y contiene el germen de un eterno progreso.

El espíritu, que ahora está vivo, debe también tomar esta vía recta, y así podremos esperar que no faltarán naturalezas capaces de hacer poesía, poesía según ideas. Si, según el ejemplo de Goethe, en ensayos y en obras de toda especie, ellas tienden incansablemente a lo mejor; si hacen suyas la tendencia universal y las máximas progresivas de este artista, capaces todavía de las aplicaciones más diversas;

²⁹ Con esta observación, Schlegel da pruebas de gran intuición crítica, ya que sólo muy recientemente se ha sabido que *Wilhelm Meister* es la reelaboración de un texto ya antiguo, titulado *La misión teatral de Wilhelm Meister*, en el que, según una confidencia de 1778, Goethe se había propuesto tratar el conjunto de las cosas del teatro, al menos tal como aparecían en la óptica particular de la Alemania de la segunda mitad del siglo». Ayrault, R., *La genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier, 1961, vol. II, p. 741.

si, como él, peñeren la seguridad de la inteligencia al brillo de los juegos del espíritu, aquel germen no estará perdido; Goethe no podrá tener el destino de Cervantes y de Shakespeare, pero será el fundador y el guía de una nueva poesía, para nosotros y para los posteriores, como, de otro modo, Dante en el medievo.

ANDRÉS. Me alegro de que, en el ensayo que nos has comunicado, por fin se haya formulado la que me parece ser propiamente la cuestión más importante de todas sobre el arte de la poesía: la de la unión de lo antiguo y lo moderno; bajo qué condiciones sea posible, y hasta dónde sea aconsejable. ¡Tratemos ahora de llegar al fondo de este problema!

LUDOVICO. Yo protestaré contra las limitaciones, y aprobaré la unión incondicionada. El espíritu de la poesía es sólo uno y el mismo por todas partes.

LOTARIO. Ya, ¡el espíritu! Yo querría aplicar aquí la distinción entre espíritu y letra. Lo que has expuesto, o al menos indicado, en tu discurso sobre la mitología, es, si quieres, el espíritu de la poesía. Y no podrás, ciertamente, tener nada en contra de que yo atribuya la métrica y cosas semejantes, así como caracteres, acción y lo que a ellos va unido, únicamente a la letra. Tu incondicionada vinculación de los antiguos y de los modernos puede tener lugar en el espíritu; sólo sobre una tal vinculación, nuestro amigo llamó nuestra atención. No así sobre la letra de la poesía. El ritmo antiguo, por ejemplo, y la rima, permanecen eternamente contrapuestos. Un tercer término entre ambos no se da.

ANDRÉS. Yo he notado con frecuencia que el tratamiento de los caracteres y de las pasiones en los antiguos es completamente distinto del de los modernos. En los primeros se piensan de manera ideal y se conducen de forma plástica; en los segundos, en cambio, el carácter o es realmente histórico, o bien es construido como si lo fuese, mientras la ejecución es más pintoresca en el género del retrato.

ANTONIO. Pero entonces debes atribuir la dicción, que debería ser el centro de toda la letra, al espíritu de la poesía, de una manera bastante extraña. Pues, si bien también aquí, en los extremos, se revela aquel general dualismo y, en el conjunto, el carácter sensible del lenguaje antiguo y el abstracto del nuestro se muestran decididamente contrarios, se encuentran, sin embargo, muchos pasajes de uno a otro campo; y yo no veo por qué no podría haber muchos más, aunque no fuese posible una unión completa.

LUDOVICO. Y yo no veo por qué nos atenemos sólo a la palabra, a la letra de la letra, y no deberíamos reconocer que el lenguaje está más próximo al espíritu de la poesía que otros medios suyos. El lenguaje que, pensado originariamente, es idéntico a la alegoría, es el primer órgano inmediato de la magia³⁰.

LOTARIO. En Dante, en Shakespeare y en otros grandes, se encuentran pasajes, expresiones que, consideradas en sí mismas, llevan ya en sí la señal completa de la más alta originalidad; ellas están más próximas al espíritu de su autor de lo que pueden estarlo otros órganos de la poesía.

ANTONIO. Al ensayo sobre Goethe he de observar sólo que los juicios contenidos en él están expuestos un poco de manera imperativa. Podría ser que hubiera otros que, sobre este o aquel punto, tuvieran otra opinión totalmente distinta.

MARCOS. Reconozco que he hablado sólo según mi parecer, aunque después de la más escrupulosa investigación, teniendo cuidado de aquellas máximas del arte y de la formación sobre las cuales en conjunto estamos de acuerdo.

ANTONIO. Esta concordia puede ser sólo muy relativa.

MARCOS. Sea como sea. Un verdadero juicio estético —estarás de acuerdo conmigo—, una opinión elaborada y precisa sobre una obra, es siempre un hecho crítico, si así puedo decirlo. Pero, también, sólo un hecho, y por tanto es trabajo inútil quererlo motivar, puesto que el motivo mismo debería a su vez contener un nuevo hecho o una más precisa determinación del primero. O también por el efecto sobre el público, donde no queda más que mostrar que nosotros poseemos la ciencia, sin la cual el juicio estético no sería posible, pero que con tal juicio se identifica tan poco que también con demasiada frecuencia la vemos muy bien coexistir con la absoluta negación de todo arte y de todo juicio. Entre amigos es mejor no hacer ostentación de competencia. Toda comunicación de un juicio estético, aunque esté preparada con todo el arte y ciencia que se quiera, no pue-

³⁰ Para el primer romanticismo, especialmente para Novalis, en las operaciones del arte se manifiesta la acción productora del mundo que, de un modo consciente, realiza el yo, en cuanto dominio absoluto del espíritu sobre lo material. Y esto es la magia: «La magia —dice— es el arte de usar libremente del mundo sensible», es decir, de crear y transformar el mundo fenoménico para reconquistarlo al espíritu, puesto que su esencia íntima es de naturaleza espiritual. De ahí que «el poeta es un mago, y el profeta es al mago lo que el hombre de gusto al poeta». Novalis, *Schriften*, ed. cit., II, p. 154.

de en fin tener otra pretensión que la de invitar a cada uno a concebir con mayor claridad y a determinar con igual rigor su propia impresión, y, por tanto, a darse el trabajo de reflexionar si él puede compartir aquella impresión que ha sido expresada, para aceptarla en este caso libremente y de buena gana.

ANTONIO. Y si no estamos de acuerdo, se dirá al fin: yo amo lo dulce. No, dirá el otro, totalmente al contrario, prefiero lo amargo.

LOTARIO. Se podrá decir así a propósito de muchos particulares, y, sin embargo, queda como muy posible un saber del arte. Yo pienso que si aquella visión histórica estuviere más completamente precisada, y se lograsen establecer los principios de la poesía por la vía que nuestro filosófico amigo ha ensayado, la poesía tendría un fundamento al que no faltaría ni solidez ni amplitud.

MARCOS. No olvides el modelo, que es tan esencial para orientarnos en el presente, y que constantemente nos recuerda que tenemos que elevarnos al pasado y trabajar por un futuro mejor. Atengámonos, al menos, a aquel fundamento y permanezcamos fieles al modelo.

LOTARIO. Una digna resolución, contra la cual no se podría objetar nada. Y, ciertamente, por esta vía aprenderemos siempre más a entendernos mutuamente sobre lo esencial.

ANTONIO. No deberíamos, pues, desear otra cosa que poder encontrar en nosotros ideas para poemas, y luego el famoso poder de componer según ideas.

LUDOVICO. ¿Consideras imposible construir a priori futura poesía?

ANTONIO. Dame ideas para poemas, y yo me atrevo a darte esa facultad.

LOTARIO. Puedes tener razón desde tu punto de vista al considerar imposible lo que piensas. Pero yo sé, por mi propia experiencia, lo contrario; y puedo decir que, algunas veces, el éxito ha correspondido a mis expectativas de una determinada poesía, lo que, en este o aquel campo del arte, podría ser necesario o, al menos, posible.

ANDRÉS. Si posees este talento, me podrías decir también si podemos esperar que vuelvan de nuevo antiguas tragedias.

LOTARIO. En broma y también en serio, es para mí bienvenido que me devuelvas este envite, para que no me contente con la sola opinión de los otros, sino que lleve, al menos, una contribución propia al banquete. Cuando los misterios y la mitología lleguen a ser renovados por el espíritu de la Física, podrá ser posible componer tra-

gedias en las que todo sea antiguo y, al mismo tiempo, tengan la capacidad de fijar, por su significado, el sentimiento de los contemporáneos. Una mayor amplitud y una más rica variedad de formas externas sería en ellas lícito y hasta aconsejable, tal como fueron efectivamente realizadas en muchas formas laterales y secundarias de la tragedia antigua.

MARCOS. El trímetro se forma en nuestro lenguaje tan bien como los hexámetros. Pero la métrica coral es, me temo, de una insoluble dificultad.

CAMILA. ¿Por qué el contenido debería ser todo mitológico y no también histórico?

LOTARIO. Porque en un tema histórico pretendemos el modo moderno de tratar los caracteres, el cual entra por completo en conflicto con el espíritu de la antigüedad. El artista, de un modo u otro, debería entonces pecar o contra la tragedia antigua o contra la romántica.

CAMILA. Así, espero que cuentes a Níobe entre los temas mitológicos.

MARCOS. Yo pediría primero mejor un Prometeo.

ANTONIO. Y yo propondré modestamente la antigua fábula de Apolo y Marsias. Me parece que es muy actual; o sea, para decirlo más propiamente, ella es siempre actual en toda bien ordenada literatura.

IDEAS

[1] La exigencia y los indicios de una moral que sea algo más que la parte práctica de la filosofía son cada vez más perceptibles y más claros. Ya incluso se habla de religión. Es hora de rasgar el velo de Isis y revelar el secreto. Quien no pueda resistir la visión de la diosa, que huya o que perezca ¹.

[2] Un hombre de religión es quien vive sólo en lo invisible y para quien todo lo visible tiene sólo la verdad de una alegoría ².

[3] Sólo por relación con lo infinito surgen contenido y utilidad; lo que no se relaciona con ello es absolutamente vacío e inútil.

¹ En la balada *Cassandra*, Novalis había escrito: «¿Debemos levantar el velo / cuando es inminente una catástrofe? / Sólo la ilusión es vida / conocer es muerte». Schiller había defendido la fe y la esperanza ciegas contra la evidencia de la desgracia y de un abandono de los dioses, que será tan profundamente sentida por Hölderlin. Ésta es la actitud contra la que Schlegel protesta en este fragmento, como también hace Novalis: «Quiero yo también describir mi figura, y, si de acuerdo con la inscripción del templo, ningún mortal descorre el velo, tendremos que tratar de convertirnos en inmortales: el que no quiere descorrerlo, o no tiene suficiente voluntad como para levantar el velo, ése no es un verdadero discípulo, ni es digno de permanecer en Sais». Novalis, *Los discípulos en Sais*, ed. cit., p. 32.

² La religión toma ahora, para Schlegel, la misma significación que hasta aquí tenía el arte, como médium de lo infinito, médium que permitía al artista no quedar atrapado en lo finito. El mundo, pues, como conjunto de signos, se revela como alegoría, un texto en clave romántica como lo contrario a un conjunto de hechos: «El verdadero fenómeno es representante de lo infinito; alegoría, jeroglífico. Por lo tanto,

[4] La religión es el alma del mundo que anima toda la cultura, el cuarto elemento invisible, junto a la filosofía, la moral y la poesía, que, lo mismo que el fuego con el que está emparentado, derrama apaciblemente el bien por todas partes y sólo por medio de la violencia y de una provocación del exterior estalla en terrible devastación.

[5] El sentido (*Sinn*) entiende algo sólo en tanto que lo acoge en sí como un germen, lo alimenta y lo hace desarrollarse hasta la flor y el fruto. Así que, esparcid las sagradas semillas en la tierra del espíritu, sin afectación y sin rellenos ociosos.

[6] La vida eterna y el mundo invisible sólo se pueden buscar en Dios. En Él viven todos los espíritus, Él es un abismo de individualidad, la única plenitud infinita.

[7] Dejad libre la religión y dará comienzo una nueva humanidad.

[8] El entendimiento —dice el autor de los *Discursos sobre la religión*— sólo sabe del Universo; cuando la fantasía reina tenéis un dios. Totalmente correcto: la fantasía es el órgano del hombre para la divinidad.

[9] El verdadero hombre de religión siente siempre algo más elevado que la compasión.

[10] Las ideas son pensamientos infinitos, autónomos, siempre dinámicos en sí mismos, divinos.

[11] Sólo por medio de la religión nace de la lógica la filosofía, sólo de ella viene todo lo que en ésta es más que ciencia. Y, sin ella, tendríamos, en vez de una poesía eternamente plena e infinita, tan sólo novelas, o el jugueteo que ahora se denomina bellas artes.

[12] ¿Existe una Ilustración? Sólo podría decirse que la hay si se engendrara en el espíritu del hombre un principio semejante a lo que es la luz en nuestro sistema solar, pero no de modo artificioso, sino que pudiera ponerse en libre actividad a voluntad.

[13] Solamente puede ser un artista aquel que tiene una religión propia, una visión original de lo infinito.

más que fáctum» (KA, XVIII, p. 155). La esencia de todo lo que es finito está en relación con la totalidad, el infinito, que sólo puede expresarse alegóricamente.

[14] La religión no es simplemente una parte de la cultura, un elemento de la humanidad, sino el centro de todo lo demás, lo primero y lo supremo en todas partes, lo absolutamente originario³.

[15] Todo concepto de Dios es palabrería vana. Pero la idea de la divinidad es la idea de todas las ideas.

[16] El hombre de religión meramente como tal se halla solo en el mundo invisible. ¿Cómo puede aparecer entre los hombres? No quedará ninguna otra cosa sobre la tierra que dar a lo finito la forma de lo eterno y, así, tenga su tarea los nombres que tenga, debe ser y seguir siendo un artista.

[17] Si las ideas se convierten en dioses, la conciencia de la armonía se convierte entonces en devoción, humildad y esperanza.

[18] La religión debe envolver por todas partes, como su elemento, el espíritu del hombre moral, y este luminoso caos de pensamientos y sentimientos divinos es lo que llamamos entusiasmo.

[19] Tener genio es el estado natural del ser humano (*Mensch*); debió provenir saludablemente de la mano de la naturaleza, y como quiera que el amor es para las mujeres lo que el genio para el hombre (*Mann*), debemos imaginarnos la edad de oro como aquella en la que el amor y el genio eran universales.

[20] Artista es aquel para quien el fin y el medio de la existencia es cultivar su sensibilidad (*Sinn*).

[21] Es propio de la humanidad que tenga que elevarse por encima de la humanidad.

[22] ¿Qué hacen los pocos místicos que todavía hay? Más o menos, dan forma al tosco caos de la religión ya existente. Pero sólo individualmente, a pequeña escala, con débiles intentos. Hacedlo a gran escala, desde todos los ángulos y con toda la masa, y levantemos todas

³ Como es bien sabido, las *Ideas* están escritas bajo la influencia de Schleiermacher, en un periodo de estrecha compenetración entre Schlegel y él. Así, si en 1798, Schlegel pensaba que «cuanta más formación, menos religión» (KA, II, p. 203), ahora la religión es el centro, en la medida en que se la identifica con la mediación a través de la cual lo finito encuentra la infinitud: «La religión quiere ver en el hombre, no menos que en todo otro ser particular y finito, lo infinito, su impronta, su manifestación». Schleiermacher, F., *Sobre la religión*, trad. cast. A. Ginzo, Madrid, Tecnos, 1990, p. 35

las religiones de sus tumbas, demos nueva vida y nueva forma a las que son inmortales por medio de la omnipotencia del arte y la ciencia.

[23] La virtud es la razón transformada en energía.

[24] La simetría y la organización de la historia nos enseñan que la humanidad, desde que comenzó a existir, comenzó siendo ya realmente una persona, un individuo. En esta inmensa persona de la humanidad Dios se ha hecho hombre.

[25] La vida y la fuerza de la poesía consiste en que salga de sí misma, arranque un pedazo de la religión y, apropiándose, retorne entonces a sí misma. Exactamente lo mismo ocurre también con la filosofía.

[26] El ingenio es la manifestación, el relámpago exterior de la fantasía. De ahí su divinidad, y la semejanza de la mística con el ingenio.

[27] La filosofía de Platón es un digno prólogo a la religión del futuro.

[28] El hombre es una creadora mirada atrás de la naturaleza sobre sí misma.

[29] El hombre es libre cuando engendra a Dios o lo hace visible, y con ello se hace inmortal.

[30] La religión es absolutamente insondable. En ella siempre se puede excavar más profundamente por doquier hasta lo infinito.

[31] La religión es la fuerza centrípeta y centrífuga del espíritu humano, y lo que une a ambas.

[32] ¿Que si hay que esperar de los sabios la salvación del mundo? No lo sé. Pero ya es tiempo de que todos los artistas se reúnan juramentados para la eterna alianza ⁴.

[33] La moralidad de un escrito no reside en su objeto, ni en la relación entre el autor y el lector, sino en el espíritu del tratamiento. Si éste rezuma toda la riqueza de la humanidad, entonces es moral. Si es sólo la obra de una fuerza y un arte aislados, entonces no lo es.

⁴ Alusión a las prácticas masónicas, de cuya naturaleza e importancia en esta época informa el libro de Hondt, J., *Hegel secret*, París, PUF, 1968, pp. 236-253.

[34] Quien tiene religión, hablará como poeta. Pero para buscarla y descubrirla el instrumento es la filosofía ⁵.

[35] Igual que los generales de la antigüedad hablaban a los combatientes antes de la batalla, así debería hablar el moralista a los hombres en el combate de la época.

[36] Todo hombre completo tiene un genio. La verdadera virtud es la genialidad.

[37] El bien supremo y lo único útil es la cultura.

[38] En el mundo del lenguaje, o lo que significa exactamente lo mismo, en el mundo del arte y la cultura, la religión aparece necesariamente como mitología o como Biblia.

[39] El deber de los kantianos está en la misma relación con el mandamiento del honor, con la voz de la vocación y la divinidad en nosotros, que la planta seca con la flor fresca en el tallo vivo.

[40] Una relación determinada con la divinidad debe resultar al místico tan insoportable como una visión determinada o concepto de la misma.

[41] Nada es más necesario para la época que un contrapeso frente a la revolución y el despotismo que ésta ejerce sobre los espíritus por medio de la aglutinación de los supremos intereses mundiales. ¿Dónde hemos de buscar y hallar este contrapeso? La respuesta no es difícil: indiscutiblemente, en nosotros mismos; y quien ha capturado ahí el centro de la humanidad, habrá encontrado también ahí al mismo tiempo el punto medio de la cultura moderna y la armonía de todas las artes y ciencias hasta ahora separadas y en conflicto ⁶.

⁵ La filosofía se entiende, pues, como búsqueda de la religión, y la poesía como su manifestación. En un fragmento escrito dos años antes, Schlegel decía: «Las ciencias y las artes no se disolverán (*auflösen*) en la religión, sino en la poesía y en la mitología» (KA, II, XVI, p. 712). En este texto, Schlegel distinguía muy bien entre religión y mitología, en el sentido de que, mientras la primera constituye un principio subjetivo, la mitología es instrumento de la *Bildung* colectiva, a realizar según el modelo de la sociedad y la cultura griegas. Para comprender, pues, el sentido profundo de la unificación que ahora se trata de realizar entre poesía y religión es preciso preguntarse sobre el nuevo significado de ésta como nueva mediación de lo finito y lo infinito: «Lo perenne en la religión es: en medio de la finitud devenir uno con lo infinito y ser eterno en un instante». Schleiernmacher, F., *Sobre la religión*, ed. cit., p. 182.

⁶ Schlegel parece hacerse eco en estas últimas frases de la exigencia kantiana que reunifica, en la pregunta ¿qué es el hombre? y en la Antropología que debe resultar

[42] Si hemos de creer a los filósofos, lo que llamamos religión es sólo una filosofía deliberadamente popular o por instinto ingenua. Los poetas parecen considerarla más bien como una variedad de poesía que, ignorando su propio hermoso juego, se toma a sí misma de manera demasiado seria y unilateral. Con todo, la filosofía admite y reconoce ya que sólo puede comenzar y cumplirse a sí misma con la religión, y la poesía sólo quiere aspirar a lo infinito y desprecia la utilidad y la cultura (*Kultur*) mundanas, que son los auténticos contrarios de la religión. La paz eterna entre los artistas ya no está lejos, pues.

[43] Lo que los hombres son entre las demás formas de la tierra, eso son los artistas entre los hombres.

[44] A Dios no lo vemos, pero vemos por todas partes lo divino; no obstante, lo vemos sobre todo y de la manera más propia en el centro de un hombre lleno de sentido (*sinnvoll*), en la profundidad de una obra humana viva. Puedes sentir inmediatamente, pensar inmediatamente la naturaleza, el Universo; pero no la divinidad. Sólo el hombre entre los hombres puede cultivar la poesía y pensar de acuerdo con la divinidad, y vivir con religión. Nadie puede ser un mediador directo para sí mismo, ni siquiera para su espíritu, porque el mediador tiene que ser un puro objeto, cuyo centro pone fuera de sí el que lo contempla. Uno elige y se establece para sí el mediador, pero uno sólo puede elegir y establecerse como mediador a quien ya se ha establecido a sí mismo como tal. Un mediador es aquel que percibe en él mismo lo divino y, aniquilándose, renuncia a sí mismo para proclamar, comunicar y presentar lo divino a todos los hombres con sus costumbres y sus actos, con sus palabras y sus obras. Si este impulso no tiene éxito, es que lo percibido no era divino o no era realmente propio. Mediar y ser mediado es toda la vida superior del hombre, y todo artista es un mediador para todos los demás ⁷.

de ella, las otras tres preguntas que articulan la totalidad de la filosofía y de las ciencias.

⁷ Puesto que la filosofía, en contra de Descartes y de Hegel, para Schlegel no permite el acceso del sujeto a sí mismo, es necesario el artista como mediador, pues representa la posibilidad de una autoabsolutización en semejanza con lo divino. El artista es quien percibe en sí lo divino, percibiéndose él mismo como divino. Y su mediación es autosacrificio, único modo de poder presentar lo divino al resto de los hombres. Este es el gran tema romántico que sólo la religión, como especulación artística, permite comprender. Pues el sacrificio es el autoanonadamiento de lo finito como infinitización.

[45] Un artista es quien tiene su centro en sí mismo. Quien carece de él debe elegir un guía o mediador determinado fuera de sí, naturalmente no para siempre, sino sólo al principio. Pues sin un centro vivo el hombre no puede existir; y si todavía no lo tiene en sí, entonces sólo le es lícito buscarlo en un hombre, y sólo un hombre y su centro pueden estimular y despertar el suyo propio.

[46] Poesía y filosofía son, según se tome, diferentes esferas, diferentes formas, o también los factores de la religión. Pues intentad tan sólo unir ambas realmente, y no obtendréis otra cosa que religión.

[47] Dios es todo lo absolutamente originario y supremo, o sea, el individuo mismo en su más alta potencia. Pero, ¿no son también individuos la naturaleza y el mundo?

[48] Donde la filosofía termina debe comenzar la poesía. No debe darse en absoluto un punto de vista vulgar, un modo de pensar natural tan sólo en contraposición al arte y la cultura, mera vida; es decir, no debe pensarse ningún reino de la incultura más allá de los límites de la cultura. Que cada miembro pensante de la organización no sienta sus límites sin sentir su unidad en relación con el todo. No se ha de contraponer, por ejemplo, a la filosofía simplemente la no-filosofía, sino la poesía.

[49] Conferir un fin determinado a la alianza de los artistas significa establecer un mezquino instituto en el lugar de la asociación eterna; significa rebajar al rango del Estado la comunidad de los santos.

[50] Os asombráis de la época, de la fuerza hercúlea que fermenta en ella, de sus sacudidas, y no sabéis qué nuevos alumbramientos habéis de aguardar. Mas comprended a vosotros mismos y respondeos a la pregunta de si acaso puede suceder algo en la humanidad que no tenga su fundamento en ella misma. ¿No debe proceder todo movimiento del centro? y ¿dónde se encuentra el centro? La respuesta es clara y este fenómeno anuncia también, por lo tanto, una gran resurrección de la religión. La religión, en sí misma, es ciertamente eterna, idéntica a sí misma e inmutable, como la divinidad; pero, por ello mismo, aparece siempre transformada y bajo una nueva forma.

[51] No sabemos qué es un hombre hasta que, a partir de la esencia de la humanidad, comprendemos por qué hay hombres que tienen sensibilidad y espíritu, y otros que carecen de ellos.

[52] Erigirse en representante de la religión es todavía más impío que querer fundar una religión.

[53] Ninguna actividad es tan humana como la de completar, unir y fomentar.

[54] El artista debe querer dominar tan poco como servir. Sólo puede formar, y nada más que formar; no puede hacer, por tanto, otra cosa para el Estado que formar a los señores y a los servidores, elevar a los políticos y administradores a la categoría de artistas.

[55] Para poseer una pluralidad de puntos de vista es preciso no sólo un sistema comprensivo, sino también sentido para el caos fuera de él, igual que para la humanidad se necesita el sentido para un más allá de la humanidad.

[56] Lo mismo que los romanos fueron la única nación que fue enteramente una nación, así nuestra época es la primera época verdadera.

[57] La plenitud de la cultura la encontrarás en nuestra más elevada poesía; pero la profundidad de la humanidad búscala en los filósofos.

[58] También los denominados maestros del pueblo, a los que el Estado ha dado empleo, deberían hacerse de nuevo sacerdotes y espiritualizarse; pero sólo pueden hacerlo incorporándose a la cultura superior.

[59] Nada es más ingenioso y más grotesco que la mitología antigua y el cristianismo; es así porque son tan místicos.

[60] La individualidad es justamente lo originario y lo eterno en el hombre; la personalidad no importa tanto. Dedicarse como tarea suprema a la formación (*Bildung*) y el desarrollo de esta individualidad sería un egoísmo divino.

[61] Se habla ya desde hace mucho de una omnipotencia de la letra, sin saber muy bien lo que se dice. Ya es hora de tomárselo en se-

rio, de que el espíritu despierte y vuelva a coger la varita mágica perdida.

[62] Se tiene sólo tanta moral como filosofía y poesía se tenga.

[63] La auténtica intuición central del cristianismo es el pecado.

[64] Por medio de los artistas la humanidad se convierte en un individuo, al enlazar en el presente el mundo pasado y el mundo futuro. Ellos son el órgano superior del alma en el que se encuentran los espíritus animales de toda la humanidad exterior y en el que la humanidad interior actúa en primer lugar.

[65] Sólo por medio de la cultura el hombre que es completamente hombre se hace enteramente humano y es penetrado por la humanidad.

[66] Los primeros protestantes querían sinceramente vivir de acuerdo con las escrituras, y hacerlo en serio, y destruir todo lo demás.

[67] Religión y moral se oponen simétricamente, como poesía y filosofía.

[68] Dad simplemente forma humana a vuestra vida y habréis hecho bastante; pero nunca alcanzaréis la cima del arte y la profundidad de la ciencia sin algo divino.

[69] La ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud.

[70] La música es más afín a la moral; la historia, a la religión. Pues el ritmo es la idea de la música, pero la historia llega hasta lo primitivo.

[71] Sólo es un caos la confusión de la que puede surgir un mundo.

[72] En vano buscáis en lo que llamáis estética la armoniosa plenitud de la humanidad, el principio y el fin de la cultura. Intentad conocer los elementos de la cultura y de la humanidad y veneradlos, sobre todo al fuego.

[73] No hay dualismo sin primacía; así es que la moral tampoco es equiparable a la religión sino que se subordina a ella.

[74] Enlazad los extremos y tendréis el verdadero punto medio.

[75] La poesía, como la más bella florescencia de un organización concreta, es muy local; la filosofía de diferentes planetas no podría ser muy diferente.

[76] La moralidad sin sentido para la paradoja es vulgar.

[77] El honor es la mística de la legalidad.

[78] Todo el pensamiento del hombre religioso es etimológico, un referir todos los conceptos a la intuición originaria, a lo más propio.

[79] Sólo hay un sentido y en este sentido único residen todos; el sentido más espiritual es el más originario, los otros son derivados.

[80] Aquí estamos de acuerdo porque tenemos el mismo sentido; aquí, sin embargo, no, porque a mí o a ti nos falta el sentido. ¿Quién tiene razón y cómo podemos ponernos de acuerdo? Sólo por medio de la cultura, que ensancha cada sentido particular hasta el sentido universal e infinito; y por medio de la fe en este sentido, o en la religión, estamos ahora ya de acuerdo aun antes de que llegemos a estarlo.

[81] Toda relación del hombre con lo infinito es religión —es decir, del hombre en toda la plenitud de su humanidad—. Cuando el matemático calcula la magnitud infinita, esto no es, por supuesto, religión. Lo infinito pensado en aquella plenitud es la divinidad.

[82] Sólo se vive en la medida en que uno vive según sus propias ideas. Los principios son sólo los medios, la vocación es un fin en sí.

[83] Sólo por medio del amor y de la conciencia del amor el hombre se hace hombre.

[84] Esforzarse por alcanzar la moralidad es quizás la peor manera de pasar el tiempo, excluidos los ejercicios de beatitud. ¿Podéis acostumaros a un alma, a un espíritu? Lo mismo ocurre con la religión y también con la moral, que no han de verse sin mediación sobre la economía y la política de la vida.

[85] El núcleo, el centro de la poesía se ha de encontrar en la mitología y en los misterios de los antiguos. Saciad el sentimiento de la vida con la idea de lo infinito y comprenderéis a los antiguos y la poesía.

[86] Es bello lo que nos recuerda a la naturaleza y despierta así el sentimiento de la infinita plenitud de la vida. La naturaleza es orgánica y la belleza suprema es, por tanto, eternamente vegetal³, y lo mismo vale para la moral y el amor.

[87] Un verdadero hombre es quien ha llegado hasta el punto medio de la humanidad.

[88] Hay una hermosa apertura (*Offenheit*) que se abre, como la sólo para perfumar⁹.

[89] ¿Cómo podría la moral pertenecer meramente a la filosofía, dado que la mayor parte de la poesía se refiere al arte de vivir y al conocimiento de los hombres! ¿Es entonces independiente de ambas y existe por sí misma? ¿O sucede con ella como con la religión, que no puede en absoluto aparecer aisladamente?

[90] Querías destruir la filosofía y la poesía para ganar espacio para la religión y la moral, que tú conocías mal; pero no has podido destruir nada más que a ti mismo.

[91] Toda vida es, de acuerdo con su primer origen, no natural, sino divina y humana; pues debe brotar del amor, lo mismo que no puede haber entendimiento alguno sin espíritu.

[92] La única oposición significativa contra la religión de los hombres y de los artistas que germina por doquier, hay que esperarla de

³ «El universo mismo es sólo un escenario de lo determinado y lo indeterminado, y la determinación real de lo determinable es una miniatura alegórica de la vida y del tejido de la creación eternamente fluyente. Con simetría eternamente inmutable aspiran ambos por caminos opuestos a acercarse al infinito y a huirle...En esta simetría se revela el increíble humor con el que la consecuente naturaleza realiza su antítesis más general y más simple. Incluso en la organización más delicada y artificiosa se muestran esas cómicas puntas del gran todo con pícaro significación, como un retrato en pequeño, y dan el último redondeamiento y acabamiento a toda individualidad, la cual surge y existe sólo por ellas y por la seriedad de sus juegos». KA, V, p. 73.

⁹ Schlegel juega con las palabras *Offenheit*, sinceridad, apertura de actitud, y *sich öffnen*, abrirse.

los pocos cristianos auténticos que todavía quedan. Pero, cuando el sol de la mañana se eleve realmente, también ellos caerán ya de rodillas y rezarán.

[93] La polémica puede simplemente aguzar el entendimiento y debe extirpar la falta de razón. Es enteramente filosófica; la cólera y la rabia religiosa por la limitación pierden su dignidad cuando aparecen como polémica, orientadas en una concreta dirección contra un objeto y un fin particulares.

[94] Los pocos revolucionarios que hubo en la Revolución eran místicos como sólo podían serlo los franceses de la época. Constituyeron en religión su ser y obrar; pero en la historia futura aparecerá como el destino y la dignidad supremos de la Revolución que fue la más enérgica incitación para la religión adormecida.

[95] El nuevo evangelio eterno que Lessing ha profetizado aparecerá como Biblia; pero no como un libro individual en el sentido habitual. Ya lo que nosotros llamamos Biblia es realmente un sistema de libros. Por otra parte, éste no es un uso arbitrario del lenguaje! ¿O hay otra palabra, para distinguir la idea de un libro infinito de la de un libro vulgar, que no sea Biblia, libro por excelencia, libro absoluto? Y, sin embargo, es una diferencia siempre esencial e incluso práctica que un libro sea simplemente un medio para un fin o sea una obra independiente, un individuo, una idea personificada. Esto último no lo puede ser sin algo divino, y aquí coincide el propio concepto esotérico con el exotérico; tampoco ninguna idea existe aislada, sino que es lo que es sólo entre todas las ideas. Un ejemplo aclarará el sentido de esto. Todos los poemas clásicos de la Antigüedad están ligados entre sí; inseparables, forman un todo orgánico y son, bien considerados, un solo poema, el único en el que el arte poético mismo se manifiesta a la perfección. De manera semejante, todos los libros deberían ser un único libro en la perfecta literatura, y en un libro semejante, siempre en transformación, se revelará el evangelio de la humanidad y de la cultura.

[96] Toda filosofía es idealismo y no hay ningún verdadero realismo sino la poesía. Pero poesía y filosofía son sólo extremos. Ahora bien, si se dice que algunos son puros idealistas y otros realistas decididos, ésta es una observación muy cierta. Expresado de otra manera,

quiere decirse que todavía no hay ningún hombre completamente culto, que todavía no hay religión.

[97] Es una buena señal que incluso un físico —el profundo Baader— se haya elevado desde el corazón de la física para vislumbrar la poesía, para venerar los elementos como individuos orgánicos y señalar lo divino en el centro de la materia.

[98] Imagínate algo finito bajo la forma de lo infinito; entonces piensas en un hombre.

[99] Si quieres penetrar en el interior de la física, déjate iniciar en los misterios de la poesía.

[100] Conoceremos al hombre cuando conozcamos el centro de la tierra.

[101] Donde hay política o economía no hay moral.

[102] El primero que, entre nosotros, tuvo la intuición intelectual de la moral y reconoció y proclamó, inspirado por Dios, el arquetipo de la perfecta humanidad en las figuras del arte y de la Antigüedad, fue el sagrado Winckelmann.

[103] Quien no comienza conociendo la naturaleza a través del amor, jamás la llegará a conocer.

[104] El amor originario no aparece nunca en su pureza, sino bajo múltiples envolturas y formas, como confianza, humildad, devoción, serenidad, fidelidad, pudor, reconocimiento; pero, las más de las veces, como anhelo y tranquila melancolía.

[105] ¿Así que Fichte ha atacado la religión? Si el interés por lo suprasensible es la esencia de la religión, entonces toda su doctrina es religión en forma de filosofía.

[106] No desperdicies en la política amor y fe¹⁰, sino que, en el mundo divino de la ciencia y el arte, sacrifica tu intimidad entregándote a la sagrada corriente ígnea de la cultura eterna.

[107] En apacible armonía poetiza la musa de Hülsen pensamientos¹¹ bellos y sublimes sobre la cultura, la humanidad y el amor. Se

¹⁰ Alusión al escrito de Novalis, *Glauben und Wissen*.

¹¹ De Hülsen, había escrito ya Schlegel: «No es de extrañar que poquitos se»

trata de moral en sentido elevado; pero de moral penetrada por la religión, transformándose desde la alternancia artificial del silogismo hasta el libre flujo de la epopeya.

[108] Aquello que podía hacerse mientras que filosofía y poesía estuvieran separadas está ya hecho y acabado. Así, pues, ha llegado el momento de unir ambas.

[109] ¡Fantasía e ingenio son para ti todo y lo único! Desentraña la amable apariencia, convierte el juego en seriedad, y así captarás el centro y volverás a encontrar bajo una luz superior el venerado arte.

[110] La diferencia entre religión y moral reside simplemente en la vieja división de todas las cosas en divinas y humanas, si ésta se entiende correctamente.

[111] Tu meta es el arte y la ciencia; tu vida, el amor y la cultura. Te hallas, sin saberlo, en el camino de la religión. Reconócelo y seguro que alcanzarás la meta.

[112] En y desde nuestra época no se puede decir nada más grande para gloria del cristianismo sino que el autor de los *Discursos sobre la religión* es un cristiano.

[113] El artista que no entrega todo su ser es un siervo inútil.

[114] Ningún artista debe ser única y exclusivamente artista de los artistas, artista central, director de todos los demás, sino que todos lo deben ser igualmente, cada uno desde su posición. Ninguno debe ser simplemente representante de su especie, sino que debe ponerse a sí mismo y a su especie en relación con el todo y, así, determinar y gobernar éste. Como los senadores romanos, los verdaderos artistas son un pueblo de reyes.

[115] Si quieres actuar en grande, entonces enardece y forma a los jóvenes y a las mujeres. Es aquí donde primero pueden encontrarse todavía fuerzas frescas y salud, y por esta vía se llevaron a cabo las más importantes Reformas.

pan que la obra de Hülsen es una de las que siempre son y siguen siendo muy raras en la filosofía: una obra en el sentido más riguroso de la palabra, una obra de arte de una vez, la más rica en virtuosismo dialéctico después de la de Fichte». KA, II, p. 214.

[116] Del mismo modo que en el hombre se relaciona la nobleza exterior con el genio, así se relaciona la belleza de las mujeres con la capacidad de amar, con el corazón (*Gemüt*).

[117] La filosofía es una elipse. Uno de sus centros, del que estamos ahora más cerca, es la autonomía de la razón. El otro es la idea del universo, y, en éste, la filosofía entra en contacto con la religión.

[118] ¡Ciegos los que hablan de ateísmo! ¿Pero es que hay ya algún teísta? ¿Hay ya algún espíritu humano maestro en la idea de la divinidad?

[119] ¡Vivan los verdaderos filólogos! Lo que hacen es divino, pues difunden el sentido del arte por todo el ámbito de la erudición. Ningún erudito debería ser un simple obrero.

[120] El espíritu de nuestros viejos héroes del arte y la ciencia alemanes debe seguir siendo el nuestro mientras sigamos siendo alemanes. El artista alemán o no tiene ningún carácter, o tiene el de un Alberto Durero, Kepler, Hans Sachs, el de un Lutero y un Jacob Böhme. Este carácter es honrado, sincero, concienzudo, esmerado y profundo, además de inocente y algo desmañado. Únicamente entre los alemanes es una característica nacional venerar divinamente el arte y la ciencia sólo por mor del arte y la ciencia.

[121] Si me escucháis ahora y os percatáis de por qué no podéis entenderos entre vosotros, entonces he alcanzado mi meta. Si se ha despertado el sentido (*Sinn*) para la armonía, entonces ha llegado el momento de decir más armónicamente la única cosa que siempre debe volverse a decir.

[122] Allí donde los artistas forman una familia se dan las asambleas originarias de la humanidad.

[123] La falsa universalidad es aquella que lima todas las formas de cultura particulares y se basa en el término medio. Por el contrario, a través de una verdadera universalidad, el arte, por ejemplo, se haría aún más artístico de lo que puede serlo aisladamente, la poesía más poética, la crítica más crítica, la historia más histórica, y así en general. Esta universalidad puede nacer cuando el simple rayo de la reli-

gión y la moral toca y fecunda un caos del ingenio combinatorio. Entonces florecen por sí mismas la poesía y filosofía supremas.

[124] ¿Por qué se manifiesta ahora lo más elevado tan a menudo como una tendencia falsa? Porque nadie que no entienda a sus compañeros puede comprenderse a sí mismo. Así, pues, primero debéis creer que no estáis solos, debéis presentir por doquier infinitas cosas y no cansaros de formar la sensibilidad (*Sinn*), hasta que hayáis encontrado al fin lo originario y esencial. Entonces se os aparecerá el genio de la época y os señalará en voz baja lo que es conveniente y lo que no lo es.

[125] Quien presienta en sí profundamente algo supremo y no sepa cómo explicárselo, que lea los *Discursos sobre la religión* y se le tornará claro lo que sentía hasta hacerlo palabra y discurso.

[126] Sólo en torno a una mujer que ama puede formarse una familia.

[127] Las mujeres necesitan menos de la poesía de los poetas porque su propio ser es poesía.

[128] Los misterios son femeninos: gustan de ocultarse, pero sin embargo quieren ser vistos y descubiertos.

[129] En la religión se dan siempre la mañana y la luz de la aurora¹².

[130] Sólo quien está de acuerdo con el mundo puede estar de acuerdo consigo mismo.

[131] El sentido oculto del sacrificio es la aniquilación de lo finito porque es finito. Para mostrar que sólo se realiza por ello ha de elegirse lo más noble y lo más bello: ante todo, el hombre, la flor de la tierra. Los sacrificios humanos son los sacrificios más naturales. Pero el hombre es más que la flor de la tierra: es racional, y la razón es libre y no es otra cosa que una eterna autodeterminación hacia lo infinito. Así, pues, el hombre sólo puede sacrificarse a sí mismo y así lo hace en la omnipresente santidad de la que el populacho nada ve. Todos los artistas son Decios y convertirse en artista no significa na-

¹² Posible alusión al libro de Jakob Böhme, *Morgenröte*, que aparece también en los fragmentos 120 y 155.

da más que consagrarse a las divinidades infernales. En el entusiasmo de la aniquilación es donde primero se manifiesta el sentido de la creación divina. Sólo en medio de la muerte se enciende el relámpago de la vida eterna.

[132] Separad la religión totalmente de la moral y tendréis entonces la auténtica energía del mal en el hombre, el principio terrible, cruel, violento e inhumano que reside originariamente en su espíritu. La separación de lo indivisible arrastra aquí el más terrible castigo.

[133] Por el momento sólo hablo con aquellos que miran ya hacia Oriente.

[134] ¿Presumes algo más elevado también en mí y preguntas por qué me callo justo en el límite? Sucede así porque todavía es demasiado temprano.

[135] Los dioses nacionales de los alemanes no son Hermann u Odín, sino el arte y la ciencia. Piensa una vez más en Kepler, Dürero, Lutero y Böhme; y después en Lessing, Winckelmann, Goethe y Fichte. La virtud no es exclusivamente aplicable a las costumbres; rige también para el arte y la ciencia, que tienen sus derechos y sus deberes. Y este espíritu, esta fuerza de la virtud, distingue justamente a los alemanes en el tratamiento del arte y la ciencia.

[136] ¿De qué estoy orgulloso y puedo estarlo como artista? De la decisión que me ha separado y aislado para la eternidad de todo lo que es vulgar; de la obra, que supera de modo divino toda intención, y cuya intención nadie terminará de entender; de la capacidad de venerar la perfección que me es opuesta; de la conciencia de que puedo estimular a mis compañeros en su actividad más propia, de que todo lo que ellos producen es también un beneficio para mí.

[137] La oración de los filósofos es teoría, intuición pura de lo divino, reflexiva, sosegada y serena en tranquila soledad. Por ello es Spinoza el ideal. El estado religioso del poeta es más apasionado y comunicativo. Lo originario es el entusiasmo; al final, queda la mitología. Lo que hay en medio tiene el carácter de la vida, incluida la diferencia de sexos. Los misterios son, como ya he dicho, femeninos; las orgías, en el gozoso desenfreno de la fuerza viril, quieren someter o fecundar todo en torno de sí.

[138] Precisamente porque el cristianismo es una religión de la muerte puede tratarse con el más extremo realismo y podría tener sus orgías tanto como la antigua religión de la naturaleza y de la vida.

[139] No hay ningún autoconocimiento que no sea el histórico. Nadie sabe lo que él es si no sabe lo que son sus compañeros, sobre todo, el supremo compañero de la alianza, el maestro de los maestros, el genio de la época.

[140] Uno de los asuntos más importantes de la alianza es excluir de nuevo a las personas impropias que se han introducido entre los compañeros. La chapucería ya no ha de valer.

[141] ¡Oh, qué pobres son vuestros conceptos del genio! —y me refiero a los mejores de entre vosotros—. Donde vosotros encontráis genio, yo encuentro no raras veces la profusión de las falsas tendencias, el centro de la chapucería. Algo de talento y bastante fanfarronada es lo que todos celebran, y se precian de saber perfectamente que el genio es incorrecto, o debería serlo. ¿Así que también esta idea se ha perdido? ¿No es el hombre con sentido el más hábil para escuchar la palabra de los espíritus? Sólo el hombre de religión tiene un espíritu, un genio, y todo genio es universal. Quien es únicamente representante, sólo tiene talento.

[142] Igual que los comerciantes en la Edad Media, los artistas deberían reunirse ahora en una Hansa para defenderse en cierto modo unos a otros.

[143] No hay ningún gran mundo si no es el mundo de los artistas. Viven una vida elevada. El buen tono todavía ha de esperarse. Se dará allí donde cada cual se exprese libre y gozosamente y sienta y comprenda enteramente el valor de los otros.

[144] Exigís del pensador, de una vez por todas, un sentido original, e incluso concedéis al poeta un cierto grado de entusiasmo. Pero, ¿sabéis también qué quiere decir esto? Sin haberos dado cuenta, habéis puesto el pie en tierra sagrada; sois nuestros.

[145] Todos los hombres son un poco ridículos y grotescos, simplemente porque son hombres; y los artistas son, también en este respecto, dos veces hombres. Así es, así ha sido, y así será.

[146] El modo de vida de los artistas debería distinguirse por completo del modo de vida de los demás hombres incluso en los usos externos. Los artistas son los brahmanes, una casta superior, pero no ennoblecida por nacimiento sino por una libre autoconsagración.

[147] Aquello que el hombre libre constituye absolutamente y a lo que el hombre no libre refiere todo, eso es su religión. Hay un sentido profundo en la expresión: esto o aquello es su dios, o su ídolo, así como en otras semejantes.

[148] ¿Quién rompe el sello del libro mágico del arte y libera el espíritu santo encerrado en él? Sólo el espíritu afín.

[149] Sin poesía, la religión se torna oscura, falsa y maligna; sin filosofía, se entrega a todas las impudicias y se vuelve lujuriosa hasta la autocastración.

[150] El universo no se puede ni explicar, ni comprender, sólo contemplar y revelar. Dejad de llamar universo al sistema de la experiencia y, si todavía no habéis entendido a Spinoza, aprended por de pronto a leer la idea religiosa del universo en los *Discursos sobre la religión*.

[151] La religión puede hacer irrupción en todas las formas del sentimiento. La cólera salvaje y el más dulce dolor se tocan aquí inmediatamente, y también el odio devorador y la sonrisa infantil de feliz humildad.

[152] Si quieres captar en una mirada la humanidad entera, busca una familia. En la familia, los corazones (*Gemüter*) se convierten orgánicamente en uno solo y, por eso mismo, la familia es toda ella poesía.

[153] Toda independencia es original, es originalidad, y toda originalidad es moral, es originalidad del hombre entero. Sin ella, no hay energía de la razón, ni belleza del corazón (*Gemüt*).

[154] Al principio se habla de lo supremo con entera franqueza, de manera totalmente despreocupada, pero yendo directamente hacia la meta.

[155] He expresado algunas ideas que señalan hacia el centro, he saludado a la aurora a mi manera, desde mi punto de vista. Quien

conozca el camino, que haga lo mismo a su manera, desde su punto de vista.

[156] *A Novalis*

Tú no vacilas en el límite, sino que en tu espíritu se han compenetrado íntimamente poesía y filosofía. Tu espíritu fue para mí el más cercano en medio de estas imágenes de inconcebible verdad. Lo que tú has pensado, lo pienso yo; lo que yo pienso, lo pensarás tú, o lo has pensado ya. Hay desacuerdos que no hacen sino confirmar el supremo acuerdo. Todas las doctrinas del Oriente eterno pertenecen a todos los artistas. A tí te nombro en lugar de todos los demás.

Alianza Universidad

Volúmenes publicados

- | | |
|--|---|
| 569 John Sullivan: El nacionalismo vasco radical (1959-1986) | 593 Rafael Muñoz de Bustillo (compilación): Crisis y futuro del estado de bienestar |
| 570 Quentin Skinner (compilación): El retorno de la gran teoría en las ciencias humanas | 594 Julián Marías: Generaciones y constelaciones |
| 571 Adam Przeworski: Capitalismo y socialdemocracia | 595 Manuel Moreno Alonso: La generación española de 1808 |
| 572 John L. Austin: Ensayos filosóficos | 596 Juan Gil: Mitos y utopías del descubrimiento
3. El Dorado |
| 573 Georges Duby y Guy Lardreau: Diálogo sobre la historia | 597 Francisco Tomás y Valiente: Códigos y constituciones (1808-1978) |
| 574 Helmut G. Koenigsberger: La práctica del imperio | 598 Samuel Bowles, David M. Gordon, Tomas E. Weisskopf: La economía del despilfarro |
| 575 G. W. F. Hegel: La diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling | 599 Daniel R. Headrick: Los instrumentos del imperio |
| 576 Martín Heidegger: Conceptos fundamentales | 600 Joaquín Romero-Maura: La rosa de fuego |
| 577 Juan Gil: Mitos y utopías del descubrimiento, 1 | 601 D. P. O'Brien. Los economistas clásicos |
| 578 Lloyd G. Reynolds: El crecimiento económico en el tercer mundo | 602 William Langer: Enciclopedia de Historia Universal
3. Edad Moderna |
| 579 Julián A. Pitt-Rivers: Un pueblo de la sierra: Grazalema | 603 Fernando García de Cortázar y José María Lorenzo Espinosa: Historia del mundo actual (1945-1989) |
| 580 Bernal Díaz del Castillo: Historia verdadera de la conquista de Nueva España | 604 Miguel Artola: Los afrancesados |
| 581 Giordano Bruno: Expulsión de la bestia triunfante | 605 Bronislaw Geremek: La piedad y la horca |
| 582 Thomas Hobbes: Leviatán | 606 Paolo Rossi: Francis Bacon: de la magia a la ciencia |
| 583 William L. Langer: Enciclopedia de Historia Universal
2. La Edad Media | 607 Amartya Sen: Sobre ética y economía |
| 584 S. Bowles, D. M. Gordon y T. E. Weisskopf: La economía del despilfarro | 608 Robert N. Bellah, y otros: Hábitos del corazón |
| 585 Juan Gil: Mitos y utopías del descubrimiento, 2 | 609 I. Bernard Cohen: El nacimiento de una nueva física |
| 586 Alberto Elena: A hombros de gigantes | 610 Noam Chomsky: El conocimiento del lenguaje. Su naturaleza, origen y uso |
| 587 Rodrigo Jiménez de Rada: Historia de los hechos de España | 611 Jean Dieudonne: En honor del espíritu humano. Las matemáticas, hoy |
| 588 Louis Dumont: La civilización india y nosotros | 612 Mario Bunge: Mente y sociedad |
| 589 Emilio Lamo de Espinosa: Delitos sin víctima | 613 John Losee: Filosofía de la ciencia e investigación histórica |
| 590 Carlos Rodríguez Braun: La cuestión colonial y la economía clásica | 614 Arnaldo Momigliano y otros: El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV |
| 591 Irving S. Shapiro: La tercera revolución americana | 615 Enrique Ballester: Economía social y empresas cooperativas |
| 592 Roger Collins: Los vascos | |

