

talista contemporáneo; *garantismo*, en el que estamos entrando, caracterizado por la legislación obrera y social, que tiende á garantir á la persona contra la miseria y la servidumbre; de *asociación simple* ó armonía, que describe minuciosamente en el sistema falansteriano y con el que entiende resolver el problema del destino social, que debe plantearse en estos términos: dado el hombre, con sus necesidades, gustos y tendencias innatas, determinar las condiciones del sistema social más apropiado á su naturaleza. Por su crítica de la civilización, por su previsión, del garantismo social, que se afirma más y más en la legislación de fines del siglo décimo-nono; por su concepción de una filiación natural de los estados sociales presentes con los anteriores, y por su descripción del nuevo feudalismo industrial basado en los monopolios naturales y artificiales, Fourier se nos presenta como precursor de ese socialismo francés más integral que el que se desarrollará después en Alemania bajo la influencia de Marx y de Lasalle, cuyas teorías remontan sus orígenes á Roberto.



## CAPÍTULO TRIGÉSIMO-SEGUNDO

La Literatura en los pueblos del centro y Norte de Europa

o agotaron *Wallenstein* y *María Estuardo* (1) la vena dramática de Schiller, que, quince días después de representada esta última obra, comenzó á escribir la intitulada *Juana de Arco*, terminándola en menos de nueve meses. El autor supone que la voz que ordena á la pastora de Domremy combatir á los enemigos de su patria, le manda también «cerrar su corazón á todo amor terrestre». Por esta causa, cuando llenos de admiración y transportados de entusiasmo por sus triunfos, Dunois y La Hire solicitan su mano y el mismo Carlos VII la insta para que elija esposo, Juana contesta: «Soy la guerrera de Dios omnipotente; no puedo ser esposa de ningún hombre..... Desgraciada de mí si, mientras mi mano empuña la espada de mi Dios, alimentase en mi corazón algún sentimiento de afecto por cualquier criatura terrestre.....» Succede, sin embargo, que, al herir á un caballero inglés, se enciende en su pecho súbita pasión. Desde este instante, la doncella se juzga infiel al mandato recibido; la protección celeste la abandona; su propio padre va á Reims á acusarla de hechicería, y la gente huye de la infortunada, creyéndola instrumento del infierno. Juana cae en poder de los ingleses; Lionell, el caballero que hiciera latir su corazón y que también se ha prendado de ella, quiere desposarla; pero la heroína no ha tenido más que un momento de debilidad y le rechaza. Entonces recobra su misteriosa virtud, como Sansón. Atacan los ingleses á sus contrarios, los llevan de vencida, hacen prisionero á Carlos VII;

(1) Véase tomo IV, *La Literatura á fines del siglo décimo-octavo*.



pero Juana rompe los hierros que sujetan sus miembros, se precipita sobre sus enemigos, los derrota, salva á su rey y muere sonriente y victoriosa, con el estandarte en la mano.

«Esta conclusión, dice Heffner, recuerda la del *Edipo en Colona*, de Sófocles». Evidentemente, Schiller se propuso dulcificar el terror trágico con el resorte del sentimiento; no obstante, en *Juana de Arco*, el drama es inferior á la realidad, la ficción á la historia. Los alemanes no podían apreciar debidamente este defecto, y como, por otra parte, la obra está cuajada de bellezas y primores, la aplaudieron con delirio. Una noche que se representaba en Leipzig, los espectadores, viendo al autor en un palco, prorrumpieron en gritos unánimes de ¡viva Schiller!, y al concluir la función, le aguardaron á las puertas del teatro, formaron dos filas, para que pasara por en medio, y le escoltaron hasta su domicilio, aclamándole sin cesar.

En la *Novia de Mesina*, dada á la escena en mil ochocientos tres, llevó Schiller más lejos que en ningún otro de sus dramas la imitación de la tragedia griega y la pintura de la implacable fatalidad; además, introdujo el coro, mezclando como los antiguos la poesía lírica con la dramática, si bien parece no haber comprendido la significación de dicho elemento al dividirlo en dos coros rivales. Siendo tal vez la citada obra aquella en que Schiller despliega más habilidad como escritor, resulta, sin embargo, fría é inanimada; el autor ha puesto en ella toda su inteligencia, mas se echa de menos su exquisita sensibilidad.

No ocurre lo propio con *Guillermo Tell*, escrita casi al mismo tiempo y reputada por muchos como el drama más perfecto del insigne poeta. En él forman un todo indisoluble la acción y el paisaje, el drama individual y el sentimiento general. La poesía lírica brota á torrentes, fresca y pura, como el agua que baja de las montañas. La ilusión es completa: aquéllos son los lagos de Suiza; aquéllos, los cantos de sus pastores; aquélla, la atmósfera de sus ventiqueros; aquéllas, las sencillas costumbres de sus habitantes. Lo curioso es que Schiller no había estado nunca en Suiza, pero Goethe la había recorrido y se la había descrito, y era tanta la elocuencia del narrador y tal la ardiente y creadora fantasía del oyente, que con el relato de su amigo pudo suplir Schiller la falta de observación propia. El marco es de incomparable hermosura y el cuadro digno de él. *Guillermo Tell* no representa la abstracción filosófica, sino el derecho natural é histórico. No conspira; se defiende. Propiamente hablando, no hay protagonista en este drama maravilloso; domina la escena un actor invisible y siempre presente, el espíritu de libertad. El verdadero héroe lo es todo el pueblo.

A poco de alcanzar el gran triunfo de *Guillermo Tell*, en mil ochocientos cinco, murió Schiller, que entonces se hallaba en la plenitud de sus facultades y en el colmo de su gloria. Su fin prematuro fué una pérdida irreparable para su patria y para la humanidad.

Goethe lloró con lágrimas sinceras, en estrofas sublimes, la muerte de su cariñoso amigo. Él, de más edad que Schiller, le sobrevivió muchos años. En los primeros del siglo publicó su poema dramático *Fausto*, que es una de las creaciones más prodigiosas del humano ingenio. El asunto está tomado de la poesía popular; pero Goethe, conservando las líneas generales de la leyenda, cambia su sentido. En la poesía popular de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, Fausto personifica el espíritu de rebelión contra la fe cristiana. La tradición, difundida en toda Europa, le acusaba de haber pactado con el diablo, atribuyéndole una vida desarreglada y una muerte terrible. En la obra de Goethe, Fausto se transforma en la imagen del hombre de todos los tiempos, condenado á perpetua lucha entre las aspiraciones infinitas de su naturaleza y los límites dolorosos que le impone su condición mortal. El *Fausto* abarca la vida entera intelectual de Goethe, viniendo á ser como espejo que reproduce fielmente, en forma poética, todas las ideas y sensaciones del autor. «Hace más de sesenta años, decía en su última carta á Guillermo Humboldt, que concebí el *Fausto*; era muy joven y ya veía en mi mente, si no todas las escenas con sus detalles, al menos, todas las ideas de la obra. El plan que entonces tracé no me ha abandonado nunca; me ha acompañado en toda mi existencia, y, de vez en cuando, he desarrollado los pasajes que más me interesaban.» Existen en castellano varias traducciones y trabajos críticos excelentes de este libro famoso, cuyos personajes y escenas culminantes han popularizado el dibujo y la música con su lenguaje universal, y no hay seguramente quien no sepa de memoria su argumento.

El *Fausto* tiene una segunda parte, escrita bastantes años más tarde y que despierta mucho menos interés; pues no es un drama como la primera, sino una serie de cuadros ó, mejor dicho, de alegorías. El pensamiento se expresa constantemente con símbolos y el lector se fatiga queriendo descubrirlos, siendo vano empeño tratar de reducir á unidad tantas imágenes confusas y superabundantes como distraen la atención.

No flaqueó con el transcurso de los años la robusta inteligencia de Goethe, que, además del *Fausto* y de las obras que citamos en el tomo anterior, publicó, entre otras, sus memorias, bajo el título de *Verdad y Poesía*; el *Diván Oriental-Occidental*, donde se propone por modelo á Hafiz y los poetas persas; la novela intitulada *Afinidades electivas*, que pertenece al género íntimo; *Reineke Fuchs*, parodia de los siglos medios, y la continuación del *Whitem Meister*. Murió á los ochenta y tres años, dando su privilegiado talento sazónados frutos hasta en el ocaso de su vida. Últimamente, regía desde Weimar la literatura universal, á modo de patriarca venerable, cuya autoridad todos acataban; alentaba á los jóvenes y se mostraba siempre en sus juicios benévolo é indulgente. «He andado por muchos caminos, puedo decir con razón, pero nadie me ha encontrado en el de la envidia.» No hay género poético que no enriqueciese con verdaderas joyas, ni dirección, antigua ó moderna, que no se envanezca de contarle entre sus cultivadores, precu-



sores ó iniciadores. No hay, en suma, en el siglo décimo-octavo ni en el décimo-noveno, poeta capaz de resistir la comparación con él.

Muerto Schiller y no escribiendo Goethe para el teatro, la escena alemana se alimentó principalmente de las producciones de Kotzebue y Werner. El primero, egoísta, envidioso, de carácter duro y poco simpático, tanto que ni su trágica muerte bastó á rehabilitarle á los ojos de sus compatriotas, fué escritor fecundísimo, distinguiéndose sobre todo como autor de dramas y comedias. Era muy hábil en inventar situaciones y mantener el interés del público; pero en sus composiciones hay mucha escoria y poco metal fino. La posteridad no ha confirmado tampoco el juicio entusiasta que mereció á sus contemporáneos el segundo, escritor excéntrico, cuyos dramas impresionaban, á lo que parece, hondamente á los espectadores.

Durante la larga vida de Goethe nació, desenvolvióse y cayó en irremediable decadencia el romanticismo alemán. Debe advertirse que la palabra romanticismo tiene en Alemania, como tiene en Inglaterra, distinto sentido que en Francia, España é Italia. En estos últimos pueblos su significación es muy lata; pues designa cualquier tendencia ó aspiración encaminada á emancipar la literatura del yugo seudo clásico, ya por la mayor libertad en la elección del asunto ó en el modo de concebirlo y tratarlo, ya por la verdad y espontaneidad de los sentimientos, ya por el menor artificio y amaneramiento de la forma. En cambio, en Alemania y en Inglaterra, en donde la moda neo-clásica, transplantada de Francia, no pudo sobreponerse al pensamiento nacional y pasó en breve (más en breve en la primera que en la segunda), los términos romanticismo y romántico denotan una dirección más definida y mejor caracterizada, algo que no es sino una exageración ó desviación parcial del común sentir. De aquí proviene que poetas ensalzados ó combatidos como románticos fuera de aquellos países, pasen por clásicos entre sus compatriotas. Tal ocurre, por ejemplo, con Byron y Shelley, en Inglaterra.

El romanticismo en Alemania, en su doble aspecto histórico y psicológico, remonta sus orígenes á las primeras obras de Goethe y recibe fuerte impulso con las primeras de Schiller; el genio de estos poetas, sin embargo, se elevó pronto á las altas y serenas regiones del arte, á donde no trascienden las limitaciones y modalidades de la escuela. Más afinidades conservó siempre con los románticos Juan Pablo Richter; pero el romanticismo de tan original autor es único y *sui generis*, de tal manera que no permite clasificar á Juan Pablo en el grupo que forman los Thieck, los Schlegel, los Novalis, los Brentano, los Berneo, los Arnim, los Hoffman, los Stolberg. Estos son los verdaderos románticos que, en general, se distinguen por cultivar preferentemente cierto género de poesía feudal y caballeresca; por entusiasmarse con la Edad Media, con las noches de luna, con los torreones y catedrales de estilo gótico; por su afición á las baladas, y por proclamar la soberanía omnimoda, absoluta, ilimitada, de la pasión y de la fantasía.

Este último fué al principio el rasgo casi exclusivo de las teorías románticas. Los fundadores de la nueva escuela habían estudiado á fondo el sistema de Fichte, y, avanzando más que el célebre filósofo, pusieron en lugar del *yo* creador la fantasía creadora. «La naturaleza, decían, no es sino la fantasía perceptible para los sentidos. Siendo la fantasía soberana y creadora del mundo, nada tan augusto como el arte y la poesía, que son sus órganos». De aquí, el tono de hierofantes de los románticos, que hablaban de su *misión*, cual si se tratase de un sacerdocio. Admitido el predominio de la fantasía, claro es que para nada se necesitan las reglas, ni el buen sentido, ni el estudio de la naturaleza. Si hay disparidad entre ésta y la fantasía, la falta se halla en la primera, porque la segunda es el ideal y aquella copia imperfecta suya.

Los dos hermanos Federico y Guillermo Schlegel fueron los teóricos y los críticos del romanticismo, cuyos principios formuló el primero antes que nadie en el periódico literario que llevaba por nombre *El Ateneo*. Según Schlegel, «el carácter de toda verdadera poesía consiste en suprimir la marcha y las leyes de la *razón razonadora*, para volvernos á colocar en la magnífica confusión de la fantasía». La realidad no es ya la materia sobre que trabaja el poeta; el sentido común no es su guía; la sensación, la impresión vaga, el capricho personal, he ahí en adelante la substancia de la poesía. El universo no es un organismo regular, objetivo, cuyas leyes debe estudiar el artista lo mismo que el sabio; es un alma misteriosa, hija y producto de nuestra alma, una vida secreta é incomprensible, á que nos ligan la simpatía ó el espanto. Las emociones íntimas que provoca el espectáculo de la naturaleza; la calma solemne, el murmullo encantador del bosque solitario, los mil colores y reflejos que brotan bajo el rayo del sol en el tallo de yerba ó en la flor cuajada de rocío, el esplendor maravilloso de la noche estrellada, el sonido de la campana que, al atardecer, se esparce por el valle convidando al éxtasis, todo eso entornece, hace languidecer el alma del poeta, la arranca á su personalidad y la sumerge, embriagada y delirante, en el seno de la vida universal, con la que se confunde y donde se pierde. El mismo Federico Schlegel, en otros escritos y libros, y su hermano, en su famosa *Comparación entre la FEDRA de Racine y la de Eurípides*, y en sus *Lecciones de literatura*, acabaron de desarrollar las ideas de la joven escuela, aunque rectificándolas en parte. Madama Staël, en su obra *De la Alemania*, juzga en los siguientes términos las *Lecciones* de G. Schlegel: «No es este curso, dice, una nomenclatura estéril de los trabajos de los diversos autores; en él, el espíritu de cada literatura es comprendido por una imaginación de poeta, y la erudición, que es extraordinaria, no se revela sino por el conocimiento perfecto de las obras maestras. En pocas páginas se goza de la labor de una vida entera; todo juicio, todo epíteto es bello y exacto, preciso y animado. Guillermo Schlegel ha encontrado la manera de tratar las obras maestras de la poesía como maravillas de la naturaleza y de pintarlas con vivos colores, que no perjudican á la fidelidad del dibujo...