

impone, es incompatible con la independencia que reclama la fantasía. Hará mal el poeta que, en vez de atraer nuestra atención sobre el *poder* de la voluntad, se empeñe en inculcarnos la *regla* de la voluntad. Aun en las manifestaciones de la virtud más sublime, el poeta no puede emplear *para su objeto propio* más que lo que en esos actos pertenece á la *fuerza*, sin inquietarse de su dirección ó empleo. Cuando el poeta nos presenta tipos de moralidad perfecta, no debe tener puestos los ojos en otra cosa que en regocijar nuestra alma por ese espectáculo.

La fuerza estética reside esencialmente en la *posibilidad*. Hay, por tanto, diferencia profunda entre la verdad poética y la histórica. Aun en los asuntos que se toman de la historia, no es la realidad, sino la simple *posibilidad* del hecho lo que constituye el elemento poético. La poesía no debe viajar por la fría región de la memoria, sino ir derecha al corazón, puesto que del corazón ha partido. Ni ha nacido tampoco la poesía para servir á tal ó cuál fin particular, sino para ejercer su acción sobre toda la naturaleza humana. Sólo mediante esta influencia general podrá influir en las acciones particulares. La preocupación, por otra parte loable, de perseguir donde quiera el bien moral como fin directo, no sólo ha patrocinado infinidad de obras medianas, sino que ha perjudicado á la misma teoría, quitando al arte todo lo que constituye su fuerza y su eficacia sobre las almas, esto es, el atractivo del placer, y convirtiendo el juego que nos recrea en

ocupación grave, como si el arte pudiera tener influencia saludable sobre las costumbres cuando no ejerce sobre las imaginaciones toda su acción estética, y como si pudiera ejercer esta acción cuando no goza plenamente de su libertad.

Para Schiller, la emoción trágica es una fase ó manifestación de lo sublime; la tragedia abarca todos los casos posibles en que se sacrifica una conveniencia física á una conveniencia moral, ó una conveniencia moral á otra más elevada. Aun en la pena y desesperación de un malvado cabe atractivo, trágico, no menor que en los padecimientos de un hombre virtuoso, porque el dolor que sigue á la infracción de la ley moral es un elemento armónico. Lo cual de ningún modo quiere decir que Schiller haga la apoteosis de la desesperación y del suicidio, como algunos imaginan, engañados por la extremosidad poética de su lenguaje, sino que, considerando, no bajo el criterio ético, sino *en su relación con los efectos dramáticos*, el arrepentimiento, la reprobación de sí mismo y hasta la desesperación, todavía quiere encontrar como clave de la emoción que tales situaciones producen, algunos rastros de la nobleza de nuestra condición moral y del incorruptible sentimiento de lo justo y de lo injusto, que nunca pierde totalmente sus derechos, ni deja de levantar su voz aun en el alma del criminal más empedernido. Dígase en buen hora que Schiller no se explicó con entera claridad ética y teológica; pero no se cometa la enorme injusticia de convertirle en apologista del suicidio. Lo que



Schiller quiere que el arte manifieste y ponga de resalto, es de qué modo la conciencia de haber infringido y violado el deber envenena para el malvado el fruto mismo de su crimen, y le lleva á pisotear todos los bienes de la vida, y aun la vida misma, porque no puede ahogar la voz de su juez interno. Lo que á Schiller le arrastra y fascina, aun entonces, es la omnipotencia de la ley moral mirada de un modo superior y objetivo.

Por la misma extraña mezcla de los dos criterios ético y estético, se ha acusado á Schiller, el poeta más enamorado del ideal que ha conocido la escena, y más preocupado de los intereses morales, de encontrar excelencia estética en la fiel representación de algunos tipos de maldad, sin hacerse cargo los que formulan tan necia acusación, bastante por sí sola para probar su absoluta incompetencia en cuestiones de arte, que lo que Schiller y cualquiera otro encuentra de admirable en los caracteres de Ricardo III ó de Yago, no es su perversidad, de la cual nadie que esté en su sano juicio se enamora, sino las condiciones de fuerza, de energía ó de astucia que tienen que poner en juego para llegar al logro de sus diabólicas aspiraciones. La *conveniencia* de toda acción humana (dice Schiller), la adaptación hábil de los medios al fin, es por sí sola causa de placer, prescindiendo de todo fin moral....; pero esta especie de armonía en el vicio no es capaz de proporcionarnos nunca un placer puro y entero sino cuando acaba por ser humillada y vencida ante la conveniencia moral. Por una ra-

zón análoga, tampoco puede negarse, puesto que es un hecho de que todos tenemos propia experiencia, que el estado de pasión en sí mismo, independientemente de la influencia buena ó mala de su objeto sobre nuestra moralidad, tiene en sí algo que nos atrae y encanta. Pero nada de esto tiene que ver con la suprema serenidad de la emoción trágica, que Schiller pone en aquellos asuntos en que la contradicción moral y la protesta contra la fatalidad se resuelven en un presentimiento ó más bien en una conciencia clara de un encadenamiento *teleológico* de las cosas, de un orden sublime, de una voluntad benéfica.

Además de su estudio sobre la tragedia (que define de un modo bastante acorde con la tradición aristotélica «imitación poética de una serie coherente de acontecimientos particulares, que forman una acción completa, la cual nos muestra al hombre en un estado de dolor, y tiene por fin excitar nuestra compasión»), Schiller nos ha dejado una especie de Poética, con el título, á primera vista enigmático, de tratado *De la poesía ingenua y de la poesía de sentimiento ó sentimental (sentimentalische dichtung)*<sup>1</sup>. El pensamiento del autor resultará más claro si, en vez de traducir literalmente tales nombres, decimos *poesía natural ó espontánea* á la que él llama *ingenua*, y *poesía artística* á la que él llama *sentimental*. Con efecto: Schiller entiende por *poesía ingenua* aquella en que el poeta *es naturaleza*, y

<sup>1</sup> Publicado en *Las Horas* (1795 á 96), reimpresso con algunas correcciones en 1800.



por poesía *sentimental* aquella en que el poeta *busca la naturaleza*. En el primer caso, la naturaleza triunfa del arte, no por su fuerza ciega y brutal, y como grandeza dinámica, sino en virtud de su *forma* y como *grandeza moral*, ó, lo que es lo mismo, no como impotencia, sino como necesidad interna. El verdadero genio es necesariamente natural y sencillo: el instinto es su guía: su sencillez triunfa de todas las complicaciones del arte. *El genio imprime siempre á sus obras un carácter infantil*. Sus pensamientos más profundos parecen oráculos salidos de la boca de un niño: la expresión brota naturalmente de la idea como por necesidad íntima: la lengua y el pensamiento forman una sola cosa, al paso que en las obras inspiradas por el espíritu escolástico, el signo y la idea aparecen siempre como heterogéneos, y extraños el uno al otro.

Schiller ha notado sagazmente que, á medida que la naturaleza va desapareciendo de la vida humana; á medida que dejamos de vivir en intimidad con ella como *sujeto*, empieza á invadir el mundo poético como *idea y objeto*. Por eso en las literaturas clásicas se encuentra tan poca huella de ese interés *sentimental* que los modernos introducen en las escenas de la naturaleza. Esto proviene de que la naturaleza en nuestros tiempos *no está ya en el hombre*, y el hombre tiene que buscarla fuera, en el mundo inanimado. El sentimiento que nos inspira la naturaleza es semejante al que nos hace echar de menos nuestra infancia pasada y nuestra inocencia per-

dida. Nace el *sentimentalismo* cuando el sentido moral y el sentido estético comienzan á corromperse: Eurípides, los elegíacos latinos son sus primeros representantes. Cuando la poesía no puede ser ya la expresión de la naturaleza, porque los hombres la han perdido de vista, la misión del poeta es buscarla. ¡Ay! ¡el mismo Schiller no era ya más que un poeta sentimental, á pesar de la admirable manera con que comprendía la impersonalidad de Homero y de Shakespeare! Bien lo conocía él, y amargamente se lamentaba de ello, sin poder sustraerse, no obstante, á la inexorable fatalidad histórica. Su única esperanza consistía en el instinto moral, con el cual la facultad poética está enlazada con estrechísimo vínculo. Creía firmemente que el espíritu poético es inmortal, y que no puede desaparecer de la humanidad, por mucho que el hombre se aleje de lo sencillo y de lo natural. Pero tendrá que cambiar de dirección: si en la primera época le bastó, para cumplir su fin, expresar totalmente la realidad, en el actual período de civilización, en que está rota la armonía de la naturaleza humana ó vive sólo en el mundo de la idea, su función será elevar la realidad á lo ideal, representar lo ideal. Para Schiller es arte *realista* el de las primitivas civilizaciones; arte *idealista* el de las civilizaciones maduras. Uno y otro arte, el ingenuo y el sentimental, están dominados por la idea superior de la *Humanidad*. Si los artistas clásicos sobresalen en mostrar lo finito, los modernos, con ejecución mucho más



imperfecta, llegan á abrir perspectivas de lo infinito. Por eso son inferiores en las artes plásticas, que determinan la concepción en el espacio, y por tanto la limitan. Pero alcanzan verdadera superioridad en cuanto á la riqueza del fondo, entendiendo por fondo todo aquello que no puede representarse ni traducirse por signos sensibles.

Renunciando al análisis de la poesía ingenua, que se resiste á él por su carácter impersonal y en cierta manera instintivo, Schiller distingue dos modos principales de poesía sentimental, según que predomina lo real sobre lo ideal, ó lo ideal sobre lo real. Al primero llama modo *sátirico*, al segundo modo *elegíaco*. El poeta es *sátirico* cuando considera lo real como objeto de aversión y disgusto, cuando pone de manifiesto el contraste entre la realidad y la idea. Y aun esto puede hacerlo de dos modos: con seriedad y pasión, en cuyo caso tenemos la *sátira vengadora*, ó con serenidad y chiste, en cuyo caso tenemos la *sátira cómica*. Uno y otro género son á primera vista antipoéticos, el uno por demasiado serio, el otro por demasiado frívolo; pero la *sátira vengadora* adquiere la libertad poética cuando se levanta á lo trágico y á lo sublime: la *sátira cómica* adquiere valor y fondo poético cuando trata su asunto conforme á las leyes de lo bello. En toda sátira, la realidad, como imperfección, se contrapone á lo ideal como realidad suprema. Sin esta presencia de lo ideal, no hay poesía de ningún género. Una aversión personal y limitada no basta para engendrar la alta sátira.

Ésta sólo nace cuando una alma grande se digna desde su altura volver los ojos á una realidad vil. Sólo el instinto de la armonía moral puede engendrar ese profundo sentimiento de las contradicciones y esa ardiente indignación contra la perversidad, que son el alma de la sátira.

Cuando el poeta opone la naturaleza al arte, el ideal á la realidad, de tal modo que la naturaleza y el ideal sean el principal objeto de sus cuadros, resulta la *poesía elegíaca*, que Schiller subdivide en elegía propiamente dicha, é *idilio*, según que se lamenta la memoria de un bien perdido, y se describe una felicidad no alcanzada por el hombre, ó bien se representa esta felicidad como cosa real. Schiller no pretende dar á estas clasificaciones un valor técnico: opina, con razón, que los géneros literarios deben clasificarse por la forma de exposición, y no por el modo de sentir, el cual puede variar dentro de una misma obra; pero aquí atiende sólo al sentimiento dominante. Nuevas aplicaciones de la tesis idealista. La tristeza del ideal es la única que infunde valor poético á la elegía: cualquiera otra fuente de tristeza es inferior á la dignidad del arte. Por eso no son poesía elegíaca verdadera las lamentaciones de Ovidio, inspiradas por un motivo limitado y mezquino. La poesía no tiene derecho á querellarse sino por la ausencia de lo infinito, ó de lo que el poeta tiene por infinito: si deplora una pérdida real, tiene que empezar por idealizarla. La materia externa de la elegía es cosa indiferente, puesto que el arte no puede aprovecharla tal como está.



Representar poéticamente la humanidad en el tiempo de su inocencia y felicidad primitivas; representar al hombre en un estado de armonía y de paz consigo mismo y con la naturaleza externa, tal es la idea fundamental del idilio. Pero guardémonos de confundir este idilio soñado por Schiller con la trivial y amanerada poesía bucólica. El idilio que él propone «ha de realizar la inocencia pastoril hasta en los hijos de la civilización, y en todas las condiciones de la vida más militante, del pensamiento más rico, del arte más refinado, de las convenciones sociales más delicadas: idilio que no sirva para volver al hombre á la Arcadia, sino para conducirle al Eliseo: idilio que realice la idea de la humanidad definitivamente reconciliada consigo misma, en el individuo y en la sociedad entera, la unión libre entre la inclinación y el deber, la naturaleza depurada hasta el más alto grado de dignidad moral: el ideal de la belleza aplicado á la vida». En esta forma idílica deben resolverse todas las contradicciones entre la realidad y el ideal, que dan materia á la poesía satírica y elegíaca. La impresión que en ella domine será la calma, pero no la calma de la indolencia, sino la que nace del equilibrio restablecido entre las facultades, de la plenitud de nuestras fuerzas, y del sentimiento de un poder infinito.

La naturaleza ha concedido al poeta ingenuo obrar siempre como unidad indivisible; ser en cualquier momento un todo idéntico y perfecto; representar, en el seno del mundo real, la hu-

manidad en su más alto valor. Pero, en compensación, ha dado al poeta sentimental la poderosa facultad de realizar por sí mismo esa unidad primitiva que la abstracción ha destruido en él, de completar la humanidad en su persona, y pasar de un estado limitado á un estado infinito.

¡Qué desdén tan soberano y simpático que manifiesta Schiller contra la expresión insípida é innoble de la vida real, contra las trivialidades naturalistas de «esos hombres absolutamente destituidos de sentido poético, que no tienen más talento que el del mono, el de la imitación vulgar, y le ejercen brutalmente á expensas de nuestro gusto»! ¡Qué distinción tan profunda establece entre la *naturaleza real* y la *verdadera naturaleza humana*, entendiendo por tal, sólo aquella en que campea y da muestra de sí nuestra facultad autónoma y libérrima! Puede el poeta imitar la naturaleza inferior, pero es necesario que la hermosura y dignidad de su propia naturaleza sostenga el objeto y le realce, para que la vulgaridad del asunto no haga descender al imitador. Nada, sin embargo, de espíritu exclusivo ó intransigente en Schiller. Creía que en el realismo, como en el idealismo, tomados uno y otro en su acepción más noble, cabe un alto grado de verdad humana, y que en los puntos en que más se apartan uno de otro, la oposición está en los detalles y no en el conjunto, en la forma y no en el fondo.

El descarnado análisis que precede está muy lejos de haber agotado la extraordinaria riqueza,



de ideas nuevas, fecundas, inspiradoras, que, como luminosos enjambres de espíritus alados, corren por las páginas de Schiller. Nada hemos dicho, por ejemplo, de su teoría de la *Gracia*, considerada por él como la belleza del movimiento, pero sólo del movimiento voluntario y libre; como la expresión en el mundo sensible de la armonía entre la razón y los sentidos, entre la inclinación y el deber. Porque uno de los méritos de Schiller y una de las mayores originalidades de su doctrina, consiste en haber defendido contra el intolerante estoicismo de su propio maestro Kant los derechos de la naturaleza sensible, elemento tan esencial como la razón en esa armonía del ser humano, que llamamos un alma bella. Nada hemos dicho tampoco del juvenil discurso de Schiller sobre *el Teatro considerado como institución moral*, leído en Manheim, en 1784, magnífica respuesta á la paradoja de Rousseau contra los espectáculos, si bien, arrebatado Schiller por el furor apologético, cae en el yerro de comprometer la independencia del arte, dándole por oficio el *secundar la justicia social*, combatir los errores de la educación y guiar al joven por los laberintos de la vida, y, finalmente (por inverosímil que parezca tal doctrina en el futuro autor de las *Cartas sobre la educación estética*), *rectificar la opinión pública sobre los gobiernos y sus jefes*.

Por último: algún recuerdo merece aquel brillante prólogo de *La Novia de Mesina*, verdadero manifiesto romántico, en medio de la ten-

tativa clásica de restaurar el personaje ideal y lírico del coro, al cual, no obstante, quizá por comprensión insuficiente de su valor histórico, da un carácter híbrido y contradictorio, partiéndole en dos mitades, y haciéndole obrar y pensar unas veces como ciega muchedumbre y otras con calma y serenidad olímpicas, como oráculo de la Verdad y de la Justicia Supremas. La teoría del prólogo es admirable; pero luego resulta en discordancia con la ejecución, y aun la ejecución consigo misma. Schiller quiere restaurar el coro «para declarar abierta y lealmente la guerra al naturalismo, para levantar una muralla viva en torno de la tragedia, para aislarla del mundo real y defender su libertad poética; quiere abrir de nuevo los palacios, traer los tribunales al aire libre y á la plaza pública, levantar otra vez las aras de los Dioses». Pero como todavía era más exaltado y apasionado que idealista, transporta la pasión á sus coros, los anima de sentimientos contrapuestos, y se aleja así de los senderos del arte clásico, al cual quiere, no obstante, volver por intervalos, violentando su naturaleza y deshaciendo su propia obra.

Antítesis profunda del genio de Schiller fué el de Goethe (1749-1832). Mayores y más distintos nunca los produjo la humanidad al mismo tiempo. Schiller, el gran poeta de la voluntad libre y de la exaltación generosa del alma: Goethe, el gran poeta panteísta y realista, el poeta del *empirismo intelectual*; poeta *objetivo* por excelencia, que aspira á convertir toda naturaleza en



arte, toda realidad en ideal. Schiller, envuelto siempre en altas especulaciones metafísicas y estéticas, desde las cuales mira con ojos de compasión el mundo real: Goethe, fervoroso *hylozoísta*, atento siempre á las palpitaciones de la materia, y anheloso de levantarse á una concepción sintética de su vida, hoy con el descubrimiento del hueso intermaxilar y de las analogías del cráneo y de la vértebra, base de una filosofía zoológica, mañana con las metamorfosis de las plantas ó con la nueva teoría de los colores. Schiller, cristiano por el sentimiento: Goethe totalmente pagano, con cierto politeísmo simbólico que diviniza las fuerzas naturales, el alma secreta de la creación, el impulso inicial de la vida en cada molécula de la materia. Schiller, pensador trascendental y dogmático, aun partiendo de una escuela crítica: Goethe, partidario de cierta *filosofía de la naturaleza*, lo menos dogmática y menos cerrada posible, abierta á todos los vientos, capaz de todas las metamorfosis, tan varia y diversificada como la naturaleza misma, tan difícil de aprisionar como ella en formas escolásticas y concretas. No ha producido Alemania un espíritu más desdeñoso de la pura especulación y de la metafísica de las escuelas que el de Goethe. «La filosofía ahuyenta en mí la poesía (escribía en una carta á Schiller); necesito para cada idea un hecho que la represente.» No aceptaba los sistemas filosóficos más que como *formas diferentes de la vida*, y con un eclecticismo personal (que en nada contrariaba su genio sintético), se asimi-

lababa de cada uno lo que estaba en armonía con su propia naturaleza, lo que podía servir para su progreso y desarrollo. Goethe recorrió todo arte, toda ciencia, toda superstición, toda sociedad: se dió á sí mismo la educación más vasta y más complexa que haya poseído artista alguno; hubiera querido (á no ser aspiración inasequible) vivir con todos los seres que viven; pensar con todos los seres que piensan; recorrer todos los círculos de la existencia, manteniendo intacta su personalidad de hombre y de artista; comprenderlo y penetrarlo todo; compendiar en su persona la humanidad entera con todo su trabajo lento y progresivo; convertir en forma toda idea y toda pasión, único modo de emanciparse de ella.... «Estudad la naturaleza (decía Goethe á Eckermann), proceded siempre *objetivamente*, como hago yo; no merece el nombre de poeta ni de sabio el que sólo expresa sentimientos é ideas personales. Sólo es poeta el que sabe *asimilar el mundo* y pintarle; sólo es sabio el que acierta á describirle. El espíritu humano retrocede ó se disuelve cuando cesa de ocuparse en la contemplación del mundo exterior (era en Alemania la edad heroica de los sistemas *subjetivos*); *en todo esfuerzo duradero y científico hay un movimiento del alma hacia el mundo.*» Él vivió siempre en esa intimidad con lo real; interrogó la vida cósmica por medio de la experimentación, para arrancarla los secretos de la forma y de la luz; persiguió donde quiera la unidad del tipo orgánico, en medio de la incesante evolución de las



formas; y, metafísico á su modo, metafísico de temperamento, ya que no de secta, aspiró como tantos otros á la deslumbrante pero generosa quimera de una síntesis del mundo y del espíritu. Pero contra este instinto generalizador luchó siempre en Goethe su minucioso espíritu de observación metódica y precisa, aquel espíritu siempre despierto, vigilante y curioso, que le llevaba á *especificarlo* todo y le infundía profundo respeto hacia todo lo que vive. De entrambos impulsos se deriva su genio científico; de entrambos también su genio literario. Muchas veces es poeta en la ciencia, y *gusta de navegar hacia las islas imaginarias*; muchas veces es científico en su poesía, y entonces crea los tipos simbólicos del segundo *Fausto*, ó canta *la metamorfosis de las plantas y de los animales, el alma del mundo, el individuo y el Todo*. Á ser posible la compenetración del arte y la ciencia, sin que uno y otro perdieran algo de su pureza, Goethe la hubiera realizado. Si fuera posible reducir á la unidad de un poema *peri-phuseos* el enorme caudal de observaciones y de ideas sintéticas de que vive la ciencia moderna, Goethe hubiera escrito ese poema; él sólo era digno de escribirle, como lo muestran los fragmentos que nos ha dejado. Su filosofía natural no era un *mecanismo* árido, sino un *dinamismo* eminentemente plástico, que reclamaba y exigía en cada momento una realización artística. La *fuerza activa* es el alma de la poesía de Goethe, como lo es de sus conceptos científicos, algo semejantes á los que Diderot había expresado

en el *Sueño de D'Alembert*, como transformación materialista que son de la monadología leibniziana. Al mecanismo del siglo XVIII le llamaba Goethe *filosofía cadavérica*: él nunca comprendió la materia inerte, sino la materia palpitante y animada, «los tesoros vivos con que se engalana el universo». Al fin, era poeta.

Y poeta de los mayores del mundo: el mayor del siglo en que nació, y el mayor también del siglo XIX, al cual pertenecen algunas de sus obras más incomparables, y el desarrollo total de su genio. Porque en su mundo interior, en el mundo encantado de la creación artística, Goethe, naturaleza eminentemente progresiva y *educable*, tipo humano de los más ricos y complejos, estuvo sujeto á no menores vicisitudes y metamorfosis que las que él estudiaba en la naturaleza. Como siempre buscaba en lo exterior el primer impulso, y procedía con objetividad serena, sin aislarse nunca de su tiempo, puesto el atento oído á todas las voces que le traían algún nuevo saber ó alguna revelación de los arcanos de la materia ó del espíritu, y puestos los ojos en el desatado raudal de la existencia, su poesía debía teñirse con todos los colores, y reproducir, abriantados por la magia de su imaginación, los episodios y accidentes de su vida, el fruto de sus lecturas y de sus especulaciones, lo propio y lo ajeno, la naturaleza y la historia, las filosofías y las teurgias, todo el alimento incesante de aquella inteligencia devoradora. Nadie ha recibido en tanto grado como Goethe la influencia de su siglo,



y nadie ha influido en él con tanta soberanía é independencia propia. No hay escuela que no pueda reclamar por suya alguna de las obras de Goethe. No hay movimiento literario de alguna importancia que no tenga en sus libros el punto de partida. De Goethe arranca el romanticismo histórico, el amor inteligente á las cosas de la Edad Media, el arte de saber leer las crónicas con ojos de poeta, y resucitar en ellas un mundo enterrado: léase *Goetz de Berlichingen*, maravillosa pintura de la Alemania del siglo xv y de los últimos esfuerzos de la autonomía feudal, próxima á hundirse ante los albores del Renacimiento y la centralización del poder. Lo que Shakespeare había hecho por intuición casi divina, Goethe lo realiza á fuerza de arte. Por tal obra, y aun por *Egmont*, donde el color histórico está menos respetado, Walter-Scott se consideraba como discípulo de Goethe. De Goethe procede asimismo el romanticismo interno y psicológico, que no carecía de precedentes en Juan Jacobo Rousseau y en otros, pero que no alcanzó verdadera consagración artística hasta el día en que apareció *Werther*, el primero y el más humano de toda la larga serie de espíritus melancólicos, descontentos y no comprendidos, orgullosos y débiles, henchida la cabeza de ilusiones y de vanagloria que los incapacitaba para la acción, enervados por una actividad mental sin contenido y sin objeto, que los conducía á la desesperación ó al suicidio. En espíritu tan sereno y cuerpo tan sano y robusto como el de Goethe, semejante estado no

podía ser más que transitorio: idealizó una anécdota de su propia vida, y se libró del torcedor de su recuerdo con idealizarle, lanzándose luego por caminos muy otros; pero Werther dejó larga progenie: René, Obermann, Adolfo, Jacopo Ortis y el mismo Childe-Harold, son descendientes suyos en grado más ó menos próximo. La virtualidad de las obras de Goethe era tal, que en Francia, en Inglaterra, en Italia, suscitaba á un tiempo, no ya sólo imitaciones serviles en la literatura y aun en la vida, sino todo un ciclo de obras poderosas, y alguna de ellas inmortal.

Pero Goethe no se detuvo ni en el romanticismo histórico ni en el romanticismo subjetivo. Era su destino agotar todas las formas de arte, y dejar en todas algún monumento. El viaje á Italia, la contemplación de los mármoles antiguos, la penetración de la vida clásica que él absorbió en Roma moral y físicamente, hasta el grado de embriaguez de la luz, del aire, y de la forma que revela cada página de su *Viaje*, le emanciparon de las nieblas románticas, le purificaron de toda vaga inquietud y desasosiego, y le hicieron clásico fervoroso, con un clasicismo propio y peculiar suyo, muy distinto del de Andrés Chénier ó Hugo Fóscolo. Á este neo-clasicismo ó neo-paganismo de Goethe, en el cual se mezclan, por mucho, conceptos intelectuales extraños á la pura antigüedad, pertenecen *Ifigenia en Táuride*, quinta esencia del espiritualismo dramático, obra fría y abstracta más bien que serena, pero



de una perfección marmórea, de una elevación é idealidad moral que, no ya Schiller, sino el mismo Sófocles, hubiera envidiado: las *Elegías Romanas*, donde revive aún más que el estro ardiente de Propercio, su arte erudito, prolijo y laborioso, remozado en Goethe por tan arrogante plenitud y soberbia de la vida y tal culto de la forma tangible, que, aun en medio del tumulto de los sentidos, deja lugar para el goce tranquilo de la contemplación estética: el idilio de *Alexis y Dora*, tan bello como los mejores de Teócrito, é inundado como ellos por el aire diáfano y luminoso de Sicilia: *Hermann y Dorotea*, epopeya idílica, Odisea moderna, obra sana y encantadora, donde todo es grande con apariencias de pequeño, y donde una poesía casta é inmaculada como la de los primitivos *aedos*, pero refinadísima y sabia más que la de todos los alejandrinos, alcanza el mayor grado de sencillez por el mayor grado de arte y de cultura, y produce el idealismo más puro con los elementos de la realidad más vulgar.

Pero ni el Goethe romántico ni el Goethe clásico son todavía el Goethe completo. Hay muchos poetas en este solo é inmenso poeta. ¿Quién podrá contarlos todos? Hay el Goethe más popular, el poeta lírico y musical, de purísima estirpe teutónica, autor de tantos *lieder* amorosos, de tantas canciones de mesa, de tantas baladas de un hechizo singular y misterioso, no igualado después sino por Enrique Heine. Hay el Goethe de la vejez, poeta colorista, empeñado vanamente en

emular á Hafiz y á los poetas persas; el Goethe del *Diván oriental-occidental*, libro impregnado, por pura gala y artificio, en los aromas del Oriente, y con todo eso bien poco oriental en su fondo, como casi todas las *orientales* que le siguieron, comenzando por las *Rosas de Oriente* de Rückert, y las *Gazelas* de Platen, género no menos falso que brillante. Hay el Goethe novelista íntimo de las *Afinidades Electivas*, donde quizá bebió Jorge Sand su inspiración primera. Hay el poderoso satírico que en el *Reineke Fuchs* restaura, con nuevo espíritu, la parodia épica de los siglos medios. Y hay, sobre todos estos personajes, dominándolos con su imponente unidad, el Goethe más original y profundo de todos, aunque quizá no el más perfecto, el poeta medio realista, medio trascendental y simbólico, que en dos obras de peregrina estructura, jamás verdaderamente acabadas, y que no podían serlo, puesto que su elaboración duró tanto como la vida de Goethe, y se hubiera prolongado juntamente con ella aunque Dios le hubiese concedido vivir edades infinitas, intentó cifrar, una vez en forma de novela, otra vez en forma de epopeya dramática, todas sus concepciones sobre el mundo, el destino y la educación humana, objetivadas, ya en personajes de pura creación, ya en otros que tenían vida anterior en la fantasía popular. Así nacieron *Fausto* y *Wilhelm Meister*, después de otras varias tentativas por el mismo orden en que el poeta no perseveró; v. gr., la del *Prometeo*. Con ser tan grande el poeta, todavía demostró con su ejem-



plo que no se saltan impunemente las vallas que separan el arte y la ciencia. Gran parte de los conceptos de Goethe, con ser él tan amante de lo concreto y de lo plástico, se resistieron á toda concreción y plasticidad artística, y quedaron en sus libros como materia rebelde, si accesible á los ojos del entendimiento, nunca á los de la fantasía. Por eso el segundo *Fausto* y los *Años de viaje de Wilhelm Meister* son recreo de muy pocos, y á los más les parecen frías y enigmáticas parábolas (salvo algún episodio, el de Helena, por ejemplo), al paso que viven con eterna juventud Mignon y Margarita, y hasta la vieja y complaciente Marta, y la picaresca y alegre Filina. La naturaleza y la vida recompensaron á Goethe siempre que lealmente se acercó á ellas. Á ellas debe el admirable drama humano de la primera parte del *Fausto*.

Queda dicho que el arte de Goethe es tan inmenso como la misma naturaleza. Y, sin embargo, algo le falta para la total y perfecta armonía; algo cuya ausencia produce muchas veces una impresión de frialdad, y deja desasosegado é inquieto el ánimo. Goethe, á semejanza de la naturaleza tal como él la concebía, procede con absoluta y desdeñosa indiferencia en cuanto á los fines. Así como excluye del campo de la ciencia toda consideración de las causas finales, así en el arte gusta de dejar sin solución el enigma de la finalidad libre, tan exaltada por Schiller. Goethe produce alternativamente obras de tan suave perfume como *Hermann y Dorotea* é *Ifigenia en Táuri-*

*de*, cuya pureza ética avergüenza á los más espiritualistas monumentos del arte moderno, y al mismo tiempo otras obras de efecto indefinible, contradictorio y malsano, como *Werther*, *Stella* y las *Afinidades Electivas*, donde la conciencia moral anda envuelta en espesas sombras. Y es que (como dice Sainte-Beuve, que en tantas cosas, aunque no en las mayores, se le parecía) Goethe era capaz de comprenderlo todo en el mundo, menos dos cosas: el héroe y el santo. La idea cristiana le era positivamente antipática, y eso que el cristianismo solía vengarse de él, como de otros detractores suyos, proporcionándole admirables motivos poéticos, de lo cual ambas partes del *Fausto* dan testimonio. Acusaba al cristianismo de haber roto lo que él llamaba el *equilibrio humano*, de haber entristecido la vida y velado con manto fúnebre la naturaleza. El olímpico y aristocrático egoísmo de Goethe no comprende ni el pecado, ni la expiación, ni el sacrificio. Si algo de esto (quizá mucho) se desliza en sus obras, es sin saberlo él, por la fuerza de la tradición, por la inconsciencia artística, por la atmósfera cristiana en que hoy respiran los mismos que la niegan<sup>1</sup>. Á ser esto posible, Goethe hubiera escrito como si Cristo no hubiese venido al mundo. Esta ceguera ha tenido tristes consecuencias para su arte, haciéndole á ratos seco, inhumano y antipático, en medio de su extraordinaria riqueza, y del sello de fuerza y de salud que generalmente lle-

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, las *Confesiones de un alma noble*, que forman parte de *Wilhelm Meister*.