

oro la cultura alemana. Winckelmann y Lessing, Herder, Kant, Fichte, los dos Humboldt, no son los clásicos ni los pensadores de una nación particular, sino los educadores, en bien ó en mal, del mundo moderno. Todos ellos han dado á sus escritos cierto sabor de humanidad no circunscrita á los estrechos límites de una región ó raza. Nada más opuesto á este espíritu humanitario, que la ciega, pedantesca y brutal *teuto-manía* que hoy impera, y que va haciendo tan odiosa á todo espíritu bien nacido la Alemania moderna, como simpática fué la Alemania idealista, optimista y expansiva de los primeros años del siglo. Tan cierto es que el viento de la prosperidad embriaga á las naciones, como á los individuos, y que no hay peor ambiente para el genio filosófico que la atmósfera de los cuarteles.

Inspíranos estas reflexiones un escritor elocuentísimo, á quien colocamos entre los artistas más bien que entre los filósofos, porque debe á su estilo la mayor parte de su acción, y porque fué gran poeta, aun escribiendo en prosa. Es imposible trazar, por rápidamente que sea, la historia de las ideas críticas en Alemania durante los primeros años del siglo, sin tropezar con el gran nombre de Herder (1744-1803). Y lo que nos mueve á consignar este nombre en la historia de la Estética, no es precisamente la *Calligone* (1801), obra de su vejez, en que con débil talento metafísico intentó oponerse á los resultados de la *Crítica del juicio* de Kant, sino la universalidad de su intuición estética, el don singular que

poseyó de entender ó adivinar la poesía de las edades pretéritas, lo que él llamaba *voces de los pueblos*¹, la propaganda que hizo del principio de las *nacionalidades literarias*, su traducción libre é inexacta (como hecha de una versión francesa²), pero elegantísima, al decir de los alemanes, de nuestros romances del Cid, primer fundamento de la boga algo caprichosa que alcanzaron estos romances en Europa, con detrimento de otras partes no menos bellas y más genuinas de nuestra poesía popular: el memorable libro del *Espíritu de la Poesía Hebraica* (1782-83), anticuado hoy en lo tocante á la erudición exegética, lo mismo que el del Dr. Lowth, que le sirvió de modelo³, pero eternamente vivo por lo tocante á la interpretación poética del genio de los patriarcas y profetas, en quienes el teólogo semi-racionalista reconoce un singular *sentido de lo divino*, superior á todas las poéticas de la tierra. ¿Qué más? Hasta el mismo libro elocuente y lleno de imágenes que Herder compuso (1784-90) con el título de *Ideas sobre la historia de la humanidad*⁴, más bien que un tratado de filosofía de la historia, es un ditirambo colosal, una especie de poema épico en prosa, cuyo héroe es la Humanidad, ensalzada por el autor con una efusión

¹ *Stimmen der Völker in Liedern*, 1778-79.

² La incluida en la *Bibliothèque Universelle des Romans* (1783).

³ *De sacra poesi Hebraeorum*, 1753.

⁴ Muy conocido en Francia, y también entre nosotros, por la traducción de Edgard Quinet (1827-28).

casi mística. Sostiene Herder que la superioridad de unas formas de existencia sobre otras, depende de la posesión más ó menos completa de aquellas propiedades, por medio de las cuales se expresa algo que luego, con mayor perfección, ha de mostrarse en el hombre, centro de la creación terrestre, que él domina en virtud del *principio divino* que posee, y que le hace apto para el raciocinio, para el arte, para la libertad, para dilatarse sobre la superficie de la tierra, para la humanidad, para la religión, para la inmortalidad. Ese principio divino le concibe Herder como una fuerza originalmente análoga á las fuerzas de la materia, á las propiedades de la irritabilidad, del movimiento y de la vida, pero muy superior á ellas, porque obra en esfera más alta, en organizaciones más delicadas y complexas. «De las profundidades del ser (escribe Herder) nace un elemento inexcrutable en su esencia, activo en sus manifestaciones, imperfectamente llamado luz, éter, calor vital, y que es probablemente el *sensorium* del Creador; esta corriente de *fuego divino* circula á través de millones y millones de órganos, depurándose cada vez más, hasta que alcanza en la naturaleza humana el grado de pureza más alto á que puede aspirar un *idealismo* terrestre.» La misma poética vaguedad en que Herder envuelve sus conceptos, inspirados por cierto panteísmo que tiene menos de idealista que de naturalista, como todo panteísmo del siglo XVIII, incluso el de Goethe; y la extraña mezcla que en él se advierte de teosofía, de filantro-

pía y de reminiscencias cristianas y mitológicas, aseguraron el éxito del libro, porque todo el mundo creyó encontrar en él algo análogo á sus gustos y convicciones. La forma oratoria, que es espléndida, pomposa y recargada, cubrió un pensamiento muchas veces ambiguo y fluctuante, por la misma grandeza de las síntesis á que aspira. Hay en las *Ideas* de Herder consideraciones profundas, y entonces nuevas, sobre el genio artístico de los pueblos orientales y de Grecia; hay desconocimiento profundo é injusticia sistemática respecto del arte cristiano y moderno. Y, sin embargo, Herder con su libro *De la Poesía de los Hebreos*, y Klopstock con la *Mesiada*, habían iniciado en Alemania una reacción del espiritualismo cristiano, no muy desemejante de la que luego, con menos sinceridad de inspiración, llevó á cabo Chateaubriand en Francia¹.

Con Herder tiene estrechas relaciones la llamada *escuela del sentimiento*, cuyo principal mérito consiste en haber reivindicado contra la filosofía crítica una parte del mundo de la conciencia, pretendiendo salvar las verdades del orden metafísico, merced á un instinto racional ó *sentido de las cosas inmateriales*. Á esta escuela pertenecen Hamann, escritor extravagantísimo,

¹ Herder publicó además *Fragmentos sobre la nueva literatura alemana* (1767), *Selvas Críticas* (1769), *Estudios sobre Ossian y Shakespeare* (1773), *Memoria sobre las causas de la corrupción del gusto en los diferentes pueblos* (1774), etc. Vid. el estudio de Joret *Herder et la renaissance littéraire en Allemagne*.

llamado comúnmente *el Mago del Norte*, autor, entre otras obras, de una que lleva el título de *Æsthetica in nuce, rapsodia en prosa cabalística*, y de unas *Memorias socráticas destinadas á fastidiar al público*; libros que, á pesar de su rara contextura, sirvieron de acicate y despertador al pensamiento de Herder; el mucho más famoso Jacobi (1743-1819), excelente corazón y pensador mediano, grande amigo de Goethe en su juventud, y, hasta cierto punto, iniciador suyo en la doctrina de Espinosa, de la cual le apartó luego su instinto religioso y vagamente místico, más poderoso en él que las sutilezas metafísicas, ya fuesen de Kant, de Fichte ó de Schelling, á quienes refutó sucesivamente en libros didácticos, y hasta en novelas de estilo fácil y ameno; Koeppen, Salat, Weiller, Weiss y otros muchos que, si bien discordes en varios puntos, coinciden en la aversión al dogmatismo racional y en la tendencia *fideísta*, que lleva á algunos de ellos al menosprecio de la razón y los convierte en verdaderos iluminados. La Estética les debió poco; puesto que, si algo escribieron de ella, fué sólo bajo el aspecto ético.

Independiente de esta escuela sentimental, aunque la debe mucho; independiente también del subjetivismo de Fichte, del cual, sin embargo, parece derivarse de un modo indirecto el principio de la *ironía artística*, capital en el *humorismo*, el cual empieza por hacer tabla rasa de todas las cosas, excepto del propio *yo*, que, *poniéndose á sí mismo*, pone el mundo, y se da sus propias representaciones en espectáculo; independiente también

del romanticismo de los Schlegel, aunque gustara de titularse *romántico*, y lo fuera desenfundadamente, pero á su modo y sin disciplina de escuela alguna, floreció el gran humorista Juan Pablo Richter (1763-1825), personalidad excéntrica, especie de Quevedo alemán, á quien dañan más que favorecen las nebulosidades y extravagancias de su estilo, en que hacen consistir precisamente su mérito sus insensatos admiradores. No ha habido escritor más popular en Alemania, ni más profundamente germano en sus cualidades y en sus defectos. Los alemanes le llaman á secas *Juan Pablo*: han llegado á tal grado de familiaridad con él, que le consideran como un amigo de casa, y le suprimen el apellido. Es Juan Pablo á secas: *Juan Pablo el Único*. Sus libros, oscuros, tortuosos, enmarañados, pedantescos, sin arte de composición, enormemente difusos, atestados de antítesis, metáforas y alusiones á las cosas más recónditas, contruidos del modo más barroco, infestados de sentimentalismo, que, contra la intención del autor, suele resultar más cómico que sus gracias, producen el efecto de una pesadilla en toda cabeza acostumbrada á la severidad y precisión de líneas del arte clásico, y aun del mismo arte de Goethe y de Schiller. *Hespero*, *Las Momias*, *Titán*, parecen organizaciones monstruosas, leviatanes de alguna especie perdida, que nuestra fauna literaria desconoce. ¡Qué fecundidad de invenciones estrambóticas, de personajes enigmáticos y medio sonámbulos, de contrastes grotescos, de raras filosofías y de

bufonadas trascendentales! ¡Qué intemperancia y falta de equilibrio en todo!

Y, sin embargo, Juan Pablo, prototipo del mal gusto; Juan Pablo, autor eternamente intraducible, esfinge colosal que Alemania presenta á Europa en son de desaffo, ha sido una de las naturalezas poéticas más fecundas y brillantes, y en cierto modo más simpáticas, de nuestro siglo. Su corazón rebosaba de amor y de ternura hacia todos los humanos, especialmente los débiles y los desgraciados: era verdaderamente bueno, con bondad natural y no afectada, como la del maligno Sterne; tenía, con algún exceso y facilidad, es cierto, el don de las lágrimas; había conservado todo el candor y la virginidad de su espíritu en medio de las pruebas más ásperas de la vida, así como acertó á conservarse casto en medio de los frenéticos y desaforados amores con que por todas partes le perseguían infinidad de mujeres trastornadas por sus escritos, que durante cierto período pusieron á los lectores alemanes en un estado de sobreexcitación y de locura. ¿Quién ha expresado mejor que Juan Pablo la poesía de la amistad, y la poesía de la pobreza, en aquellas novelas á un tiempo tan risueñas y tan melancólicas, que se llaman *Quintus Fixlein* y *Siebenkäs*? ¿Quién tuvo más que él el sentido de lo pequeño, y el arte de ver el mundo en una gota de agua? Juan Pablo era, en el fondo, un gran poeta lírico, á quien faltó el ritmo, aunque no cierta música vaga, semejante á la que él, sin saber música, solía improvisar en el clave. Poeta lírico enorme,

capaz de contentarse con el mundo propio, si le hubiera faltado el mundo exterior, solía ver éste mundo como quien acaba de caer de las nubes, según la expresión de Goethe. Su observación prolija y minuciosa de los detalles, se resuelve en una idealización abultada y monstruosa del conjunto. Semejantes á los fantasmas que la embriaguez engendra (es sabido que Juan Pablo, aunque en menor grado que Hoffmann y Edgard Poe, hacía lamentable uso de los excitantes alcohólicos), cruzan por sus libros, en revuelta y fantasmagórica danza, sombras entrevistadas en el delirio, con voz y aspecto humano, con atributos carnavalescos, con ratiocinios ilógicos, con actos incoherentes: de todo lo cual resulta una especie de hormiguelo cerebral, algo semejante al que debió sentir el autor cuando los sacaba del antro ahumado de su cerebro. Príncipes que se educan en subterráneos: lores ingleses que se dedican á la pedagogía en colaboración con gymnosofistas de las orillas del Ganges: viudos que para llorar más cómodamente á sus mujeres se encierran en islas misteriosas, llenas de resortes magnéticos y de arpas eolias: Titanes y Titánidas jugando al juego del ideal y hundiéndose en la realidad hasta los codos: tal es el mundo extraño en que Richter vive y gusta de introducirnos, y del cual sólo acierta á salir, con gran ventaja suya, en la pintura de esos interiores de escuela holandesa, que, por rara ironía de su destino, han quedado como lo mejor de su obra. En el cortejo que acompaña á

Juan Pablo á la inmortalidad, no son los personajes más vistosos Lord Horion, el Príncipe Albano, ni la Condesa Linda, sino el abogado de pobres Estanislao Siebenkäs, el distraído predicador Freudel, el capellán de regimiento Schmelze, tan heroico en el mundo de la especulación, tan filosóficamente tímido en los accidentes de la vida, y, sobre todo, el incomparable dómine Quintus Fixlein, héroe de un idilio delicioso, que es para muchos la obra maestra de su autor, y una de las más sanas de la literatura moderna.

Lo que ha impedido y quizá impida eternamente que nada de esto llegue á ser popular fuera de la tierra donde nació, es el estilo. Lo que hace inaccesible á Juan Pablo no son las ideas, ni la textura general de la obra, que con pequeño esfuerzo llega á dominarse: es el estilo caótico, revesado é intolerable. Los mayores delirios de nuestros culteranos y conceptistas del siglo xvi se quedan en mantillas ante esta prosa bárbara, que costaba á su autor sudores de muerte, por la absurda labor que se había impuesto de decir todas las cosas de un modo nuevo, de vaciar en cada libro suyo un fárrago de extractos, de «pintar (como él decía, y vaya para muestra) las burbujas de jabón de su pensamiento con todos los colores del arco iris». Lo peor que tienen las extravagancias de Juan Pablo, lo que las hace de todo punto inadmisibles, es que son extravagancias calculadas y frías para hacer efecto. Nada más árido y fatigoso que esa ostentación

de una falsa riqueza, riqueza de lentejuelas y piedras falsas, sartas de comparaciones y de metáforas enredadas unas en otras, citas ridículas y extemporáneas, imágenes tan desconcertadas como la del monstruo horaciano; vegetación parásita que, aparentando engalanar el tronco, le quita fuerza y le ahoga. Gracias á esos malditos cuadernos de extractos, de frases y de pensamientos con que Juan Pablo tenía abarrotadas su casa y su cabeza, yace sumergido en el laberinto de los *hipogeos* literarios que él construía y en que él mismo acababa por perderse, el tesoro más rico que puede imaginarse de intuición poética y hasta filosófica, de bondad y nobleza de alma y de *humorismo lírico*.

Hemos pronunciado, finalmente, la palabra que más caracteriza á Juan Pablo, la que él mismo usaba para designar su arte. Juan Pablo Richter, discípulo de Swift, de Sterne, de Fielding y de todos los grandes humoristas ingleses, pero discípulo á su manera, con una potencia lírica suya propia, con imaginación alemana, grande, irregular y desbordada, con cierta genialidad de pensador mucho más original que la de cien pensadores de oficio, es, sin disputa, el tipo más perfecto y cabal del humorismo germánico, en todo aquello en que se separa del humorismo inglés, y en todo aquello en que se le asemeja. Y no sólo es *humorista* en teoría, sino que ha escrito y promulgado el código del *humorismo* en un libro teórico y doctrinal, que pasa hasta hoy por la última palabra en la materia. Me refiero á

su famosa *Introducción á la Estética*¹, libro que, por rara excepción entre los de Juan Pablo, presenta un conjunto regular y metódico, y está más libre que cualquier otro de sus habituales rarezas de estilo. La mayor rareza quizá esté en el título, puesto que el libro no es *Introducción á la Estética*, sino tratado de una parte de ella (la doctrina literaria), á menos que Juan Pablo entendiera que la teoría particular de cualquier arte podía servir de introducción á la teoría general de lo bello, lo cual no sería un pensamiento vulgar ni descaminado. Pero de títulos á los cuales no responde el contexto de la obra, hay infinitos en Juan Pablo; v. gr.: *Papeles del Diablo*, *Procesos groenlandeses*, *Recreaciones biográficas bajo el cráneo de un gigante*. Propiamente, la palabra *Vorschule* (*escuela preparatoria*) tampoco quiere decir aquí *introducción* (según el mismo Juan Pablo lo explica), sino *proscholium*, esto es, *antesala de la escuela ó de la sala de estudio*. Antes había pensado en titularla *Programa ó circular de convocatoria para el proscholium*. Lo más sencillo hubiera sido llamarla *poética*, como lo han hecho sus traductores franceses.

Han dicho algunos críticos que la *Poética* de

¹ *Vorschule der Ästhetik*, 1804, tres volúmenes.— Traducida al francés por Alejandro Büchner y León Dumont, París, Durand, 1862, con el título de *Poétique ou Introduction à l'Esthétique*, con un ensayo preliminar, notas y comentarios de los traductores.

Sobre Juan Pablo hay un notable y muy reciente estudio de J. Firmery, profesor en Rennes (París, Fischbacher, 1886.) *Étude sur la vie et les œuvres de Jean Paul-Frédéric-Richter*.

Juan Pablo era el *Abecedario del Romanticismo*. Para nosotros tan sólo lo es de una especie de *romanticismo*, del *romanticismo* de Juan Pablo, que no es ni más ni menos que el *humorismo*. Tampoco contiene la teoría *moderna* de la poesía, como pretende Dumont. Juan Pablo, aun escribiendo de teoría, no es más que un artista, con todas las ventajas y los inconvenientes de tal, es decir, con pasión y exclusivismo, con relámpagos de altísima verdad, con verdades fragmentarias, pero con frecuente ausencia de verdad completa. Su *Poética* no nos sirve para comprender el arte alemán de su tiempo: el arte de Schiller y de Goethe; pero nos sirve para comprender su arte propio, el de Juan Pablo. Son sus cuadernos de Estética arreglados en forma de libro. El mismo Juan Pablo lo decía á su manera: «He empleado en componer esta obra tantos días como en componer todas las otras juntas, es decir, más de diez mil: este libro es el resultado y la fuente de todos los restantes». Nadie ha juzgado esta *Poética* mejor ni más brevemente que Spazier, sobrino, editor y panegirista de Juan Pablo: «Es evidente que el autor ha inventado muchas veces una regla general, cuando no hacía más que obedecer á las leyes propias de su genio». Y como Juan Pablo, según la expresión de Schiller, «no veía nada por el órgano de que todo el mundo se sirve para ver», claro es que esta *Poética* ha de parecerse poco á las poéticas vulgares. Y, sin embargo, en el método no hay alardes exagerados de independencia. Comen-

zando por tratar de la poesía en general, de las facultades poéticas y de su grado máximo de expresión en el genio, fija luego las diferencias esenciales entre la poesía griega ó plástica y la poesía romántica; estudia largamente todas las cuestiones que se refieren á lo risible, á la poesía humorística, al *humor* épico, dramático y lírico, y prosigue con una teoría de los géneros (drama, epopeya, novela, poesía lírica), terminando con algunas consideraciones sobre el estilo y sobre la lengua alemana. La novedad está en las ideas que se exponen bajo estas rúbricas, al parecer tan sencillas. Procuremos dar alguna idea de ellas, advirtiendo que muchas se quedarán en el libro, porque no es tan fácil extractar una obra de Juan Pablo como una de Hegel.

La verdadera estética, según Richter, sólo podrá ser escrita algún día por un hombre que sea á la vez filósofo y poeta. La estética trascendental de los puros filósofos no es más que una doctrina de armonía matemática, que descompone en proporciones numéricas los sonidos de la lira poética. La estética empírica de los artistas y críticos que siguen el camino abierto por Aristóteles, es una teoría de la armonía, que enseña tan sólo la corrección negativa de la composición. Nuestro autor se limitará á preparar y ejercitar bien ó mal á los jóvenes artistas para que reciban luego las lecciones de esa Estética ideal, que Juan Pablo concibe como una especie de eclecticismo.

Juan Pablo no da definición alguna de la poe-

sía, ni cree necesario darla. La definición debe sacarse del espíritu general de su libro. En su odio á las abstracciones muertas, se limita á decir que la poesía «es el único mundo aparte que existe en el mundo», ó que «la poesía es á la prosa lo que el canto á la palabra.» Como no hay nada que mejor haga resaltar la individualidad de los hombres que el efecto producido en ellos por la poesía, ésta tendrá tantas definiciones como lectores y oyentes. Si hacemos consistir la esencia de la poesía en una *imitación bella é inmaterial*, tendremos una especie de definición negativa, que evitará los dos extremos del *nihilismo* y del *materialismo* poéticos.

Por *nihilistas poéticos* entiende Juan Pablo aquellos artistas que se complacen en aniquilar el mundo y la naturaleza, buscando en el vacío que producen, ancho espacio para sus extravagantes creaciones; los que, indiferentes á la historia, á la religión y á la patria, perdidos en el desierto de su imaginación desarreglada, despreciando el universo y no estimándose más que á sí mismos, toman su lirismo malsano por romanticismo elevado, y se dejan ir con torpe mollicie á lo vago y á lo arbitrario, á cierta vacuidad sin fuerza y sin forma. Juan Pablo no oculta el blanco adonde van sus censuras. Esos creadores de sombras en vez de cuerpos, son Novalis y el grupo romántico que él acaudillaba, con el cual, á pesar de semejanzas muy reales, jamás quiso transigir el grande humorista. Contra ellos defiende con extraordinario calor los derechos de la reali-

dad, interpretada de un modo simbólico: «El universo es la palabra más elevada y más atrevida del lenguaje, y el pensamiento más raro.... De la misma suerte que las artes plásticas trabajan eternamente en la escuela de la naturaleza, así los poetas más ricos han sido en todo tiempo los hijos más devotos de la naturaleza, y los que más se han aplicado á transmitir á sus hermanos la imagen de su madre, enriquecida cada vez con nuevos rasgos de semejanza.... Los poetas de la antigüedad eran ciudadanos y soldados antes de ser poetas, y en todos tiempos la mano de los grandes poetas épicos, en particular, ha tenido que manejar el gobernalle en las olas de la vida, antes de asir el pincel que describe el viaje: así Camoens, Dante, Milton, Shakespeare, Cervantes, probados y atormentados todos por la vida, antes que el germen de su flora poética llegara á desarrollarse.» Todavía el copista servil de la naturaleza parece á Juan Pablo menos mal que el artista sin regla, *que en el éter pinta éter con éter*. Cada genio crea una naturaleza nueva, revelando más profundamente la antigua. «Para que el cristal puro y transparente del poeta pueda convertirse en espejo del universo, tiene que ser aplicado sobre el fondo sombrío de la vida.»

Enfrente del *nihilismo* se levanta el *materalismo poético*, que Juan Pablo también rechaza. En el fondo, el precepto de copiar fielmente la naturaleza no tiene sentido, puesto que es imposible agotar toda su individualidad en una imagen cualquiera. Esto lleva consigo la necesi-

dad de elegir entre sus rasgos, y la cuestión de la imitación se resuelve en esta otra: saber conforme á qué leyes la naturaleza puede elevarse á la esfera de la poesía. El más vulgar copista de la realidad tiene que reconocer que la historia universal no es una epopeya (aunque puede serlo en cierto sentido elevado); que no se puede insertar en una novela una carta de amor verdadera (Juan Pablo las insertaba, sin embargo), y que siempre hay diferencia entre los paisajes descritos por el poeta y la descripción exacta lograda por la topografía. Á diferencia de la realidad, que distribuye su justicia prosaica ó sus flores en lo infinito del espacio y del tiempo, la poesía tiene que hacernos felices en espacio y tiempo determinado. «Única Diosa de paz sobre la tierra, es el ángel que nos traslada, aunque sólo sea por algunos instantes, de nuestra pasión á los astros; debe, como la lanza de Aquiles, curar ella misma las heridas que hace. ¿Habría sin esto nada más peligroso que un poeta que, envolviendo nuestra realidad en la suya, aprisionase, por decirlo así, nuestra propia prisión?»

Es cierto, no obstante, que aun la mala copia de la realidad procura todavía algún placer: en parte, porque es instructiva; en parte, porque gusta el hombre de ver su propia condición puesta en el papel y trasladada de la proximidad confusa de la personalidad á la lejanía más clara de la objetividad. Si suponemos un carácter enteramente extraño al mundo, único y sin ninguna semejanza simbólica con el resto de los huma-

nos, ningún poeta podrá servirse de él ni describirle.

Lo que hay es que el campo de la realidad «es un tablero, donde lo mismo puede jugarse el vulgar juego de damas, que el noble y real juego de ajedrez, según que el artista posea piezas del uno ó del otro». En la literatura cómica es donde la ausencia de ideal se hace sentir de un modo más repugnante. Todavía, en la epopeya ó en la tragedia, la pequeñez del poeta puede ocultarse bajo la elevación de la materia, porque ya en la realidad las grandes cosas excitan poéticamente al espectador; de aquí que á los jóvenes poetas guste de comenzar por asuntos tales como Italia, Grecia, asesinatos, héroes, calamidades terribles y otras cosas análogas, no de otro modo que los actores por papeles de tiranos. Pero en lo cómico, la bajeza de la materia, cuando el poeta es un pigmeo, le deja enteramente al descubierto y sin defensa.

Para convencerse de que la poesía es todo menos un *copiador* del libro de la naturaleza, basta recordar que los jóvenes nunca hablan peor el lenguaje del sentimiento que cuando están dominados por él. El curso violento de las pasiones entorpece más bien que acelera el molino poético: una mano agitada por las pulsaciones de la fiebre, nunca será capaz de regir con firmeza el pincel de la poesía lírica. La pura indignación hace versos, pero no son los mejores; la misma sátira resulta más mordaz por la dulzura que por la cólera.

Ni la materia de la naturaleza, ni mucho menos su forma, pueden servir al poeta en su estado nativo. La imitación de la primera supone un principio más elevado, el principio del alma que informa y vivifica la naturaleza. En cuanto á la imitación de la forma, los materialistas poéticos se encuentran en perpetua contradicción consigo mismos, con el arte y con la naturaleza, puesto que autorizan en la mayor pasión el empleo de los versos y del lenguaje figurado, y pasan por otra infinidad de convenciones. Ahora bien: ¿no resulta contradictorio que en medio de tales libertades poéticas se introduzca la prosaica servidumbre de la pura imitación?

Así como el mundo orgánico transforma, gobierna y renueva el mundo mecánico, el mundo poético ejerce la misma fuerza sobre el mundo real, y el mundo espiritual sobre el mundo material. Por eso en la poesía nadie se asombra de ningún milagro. La poesía puede acercarse al alma solitaria; puede oír la palabra ahogada, que es expresión de dolor infinito ó de infinita dicha, voz interna del hombre que él mismo no puede oír en el tumulto de la pasión; pero que debe oír el poeta, y transmitírnosla, como hizo Shakespeare. Hay nuevas que sólo pueden llegar á nosotros en alas de la poesía.

Juan Pablo, que no ha querido definir la poesía, tampoco define la belleza, porque toda definición la considera como un círculo vicioso; pero insiste en el principio de imitación poética, que para él es imitación simultánea de dos naturale-

zas, una interior y otra exterior, que son reflejo la una de la otra. El arte viene á ser para él una *presentación de ideas mediante la imitación de la naturaleza*. La naturaleza exterior, al pasar á la naturaleza interna, se *transubstancia*, y esta *transubstanciación* divina es la materia poética espiritual, que se construye su propio cuerpo (la forma), y no le acepta confeccionado de antemano. Al *nihilista* le falta la materia, y, por consiguiente, la forma viva; al materialista la materia viva, y, por tanto, la forma: uno y otro se parecen en la falta de poesía. El materialista posee el barro, y no puede inspirarle un alma; el *nihilista* quisiera comunicar un soplo de vida, pero no tiene barro. El verdadero poeta, asociando el arte y la naturaleza, procede como el arquitecto de jardines que combina su parque con el paisaje que le rodea, para que éste parezca su continuación indefinida. Así el artista envuelve en lo infinito de la idea la naturaleza finita, y la hace desaparecer como en una ascensión celeste.

Sobre el uso de lo maravilloso en poesía, tiene Juan Pablo excelentes observaciones. Todo lo maravilloso verdadero es poético por su naturaleza; pero ni el artista debe destruirlo por el análisis, como haría la exégesis de un teólogo, ni debe tampoco retenerlo contra su naturaleza en el mundo material, sino ponerlo en el centro del alma, donde puede vivir al lado de Dios; así lo hizo Goethe en aquel abismo espiritual de *Mignon*. El temor de una aparición vale más que la

aparición misma, y un visionario es preferible á cien historias de aparecidos. «El gran milagro que nada puede destruir, es la fe de los hombres en los milagros.»

El *nihilista* funde hasta la transparencia lo particular en lo general; el materialista petrifica y *osifica* lo general en lo particular. La poesía viva debe aspirar á la alianza de uno y otro.

La facultad artística por excelencia es la imaginación, pero no la *imaginación reproductora*, que no pasa de ser una memoria prolongada y más vivamente coloreada, y, en suma, la prosa de la imaginación, de que los mismos animales son susceptibles, sino la *imaginación productora*, ó *fantasia*, que es el alma del mundo de nuestra alma, el espíritu elemental de todas nuestras facultades. La experiencia no hace más que arrancar páginas del libro de la naturaleza: la imaginación construye todos de cada una de estas partes, mundos de cada fragmento del mundo: lo universaliza todo con el universo infinito. Hace entrar en su esfera el optimismo poético, la belleza de las formas que le habitan y la libertad con que los seres se mueven en su éter como otros tantos soles. Muestra intuitivamente á los ojos de los mortales lo absoluto y lo infinito de la razón. Ella es la verdadera maga, autora de prestigios y maravillas, que, en su marcha subterránea, va tejiendo la tragedia infinita del universo. Es la Diosa de la juventud y del amor, y ejerce, aun en la vida, su fuerza creadora, tendiendo después de la tempestad su lumbre sobre

el horizonte de lo pasado, y coronándole con su arco de brillantes colores.

Después de este hermoso dítirambo, que abrevio mucho, Juan Pablo estudia los grados de la imaginación productora. El primero es la simple *concepción*. Como la belleza no llega á nosotros más que en estado de elementos, es preciso reunirlos orgánicamente en un todo. Es lo que llamamos *concepción estética*, y en cierta medida alcanza á todos los hombres. El segundo grado es el *talento*, en que la imaginación creadora aparece subordinada á otras facultades, v. gr., la sagacidad, el ingenio, el entendimiento, las asociaciones de ideas matemáticas, históricas, etc. El *talento* artístico difiere del común de los hombres *cuantitativa*, y no *cualitativamente*. Como, á excepción del alma del conjunto, el genio nada produce, ni imagen, ni giro, ni pensamiento de detalle, que no pueda igualmente ser inventado por el talento en sus horas de mayor vigor, puede este último, durante cierto tiempo, ser confundido con el primero: muchas veces brilla como una verde colina al lado del Alpe desnudo del *genio*; pero al fin es destruido por su propia descendencia, del mismo modo que cada diccionario es anulado por otro mejor que viene después. Los talentos, en tanto que grados, pueden aniquilarse y reemplazarse unos á otros; los genios, en tanto que especies, ni se aniquilan ni se reemplazan. El poema de *talento* ó la filosofía de *talento*, perecen por su propia divulgación. El genio, por el contrario, no puede ser robado nunca, conti-

núa habitando grande, joven y solitario en las obras de Homero ó de Platón, tantas veces entradas á saco.

En el tercer grado, superior al del talento, coloca Juan Pablo á los que él llama *genios femeninos, receptivos ó pasivos, espíritus escritos en prosa poética*, más ricos de imaginación receptiva que de imaginación creadora, y faltos en la producción de esa firmeza del genio, que sólo resulta del desarrollo armonioso de todas las grandes facultades. Al paso que el hombre de talento no es más que el actor que representa las obras del genio ó el *mimo* que las remeda, estos genios pasivos, colocados ya en la frontera del genio, son hombres nocturnos, á quienes el destino ha rehusado el don de la palabra; son, por decirlo así, *los mudos del cielo*. Cuando se trata de sentir, reinan sobre todas las facultades con absoluto imperio; pero en el acto de crear se apodera de ellos una facultad secundaria, y los unce al carro de la vulgaridad. En su libertad filosófica y poética, comprenden y conciben el universo y la belleza; pero cuando quieren crear por sí mismos, una invisible cadena traba la mitad de sus miembros, y producen una cosa distinta ó más pequeña que la que se proponían. Rousseau es para Richter un ejemplo de genio pasivo; pero en quien piensa sobre todo es en Novalis, en los Schlegel, que *creen producir, cuando no hacen más que recibir*. Aconseja, sin embargo, que se proceda con tiento en lo de establecer categorías. «Cada espíritu es como el bronce de