

Corinto, compuesto de una materia desconocida, con restos y despojos de metales conocidos.»

Llegamos, por fin, al *genio*, cuyo primer carácter es la multiplicidad de sus facultades. La imaginación del genio no es una flor, sino la misma diosa Flora, que, para producir nuevas combinaciones, junta los cálices cuya unión puede ser fecunda. Es una facultad llena de facultades, y se manifiesta por dos grandes fenómenos: la *reflexión* y el *instinto*.

La reflexión supone en cualquiera de sus grados un equilibrio y un antagonismo entre la acción y la pasión, entre el sujeto y el objeto, entre el mundo interior y el mundo exterior. En su más alto grado, divide en dos el mundo interno, distinguiendo el *yo* y su imperio, el creador y su mundo. Lo que procura y conserva al *yo* la libertad de la reflexión, es el juego, el movimiento de las facultades espirituales, sin que ninguna prepondere hasta el punto de constituir otro *yo* en oposición con el primero. El vuelo del poeta es el vuelo libre de la llama, no la explosión de una mina que se hace saltar. El verdadero genio encuentra en su interior la calma. La reflexión del poeta tiene oculto parentesco con la del filósofo. En uno y en otro, las plumas destinadas á dirigir el vuelo (*pennae retrices*) deben estar en justa proporción con las que le sostienen (*remiges*). El entusiasmo debe animar el conjunto; pero las partes se elaboran con frialdad y reposo.

Al lado de la reflexión vive y ejerce su oculto

imperio el elemento más poderoso del genio poético, el elemento instintivo, que sale fuera del dominio de la conciencia. Si tuviésemos plena conciencia de nosotros mismos, seríamos nuestros propios creadores, y no seríamos seres finitos. Un sentimiento indestructible pone en nosotros, y sobre todas nuestras creaciones, algo obscuro que no es nuestra criatura, sino nuestro Creador. La reflexión no ve el hecho mismo de ver, y el reflejo no se refleja á sí mismo.

La doctrina de Juan Pablo sobre el instinto es una aplicación particular de la de Jacobi sobre la *creencia*. El instinto es el sentimiento de lo por venir. Es ciego, pero solamente á la manera que el oído es ciego para la luz, y la vista es ciega para el sonido. Contiene su objeto, y es signo manifestativo de él, como el efecto contiene y manifiesta su causa. Este instinto del espíritu que presiente y reclama eternamente sus objetos, sin ninguna consideración de tiempo, porque están fuera de todo tiempo, es lo único que hace capaz al hombre de pronunciar y comprender palabras tales como *terrestre, mundano, temporal*. ¿Por qué el vulgo mismo no ve en la vida más que un fragmento, una parte, sino porque supone un todo que le permite afirmar y medir esa división? ¡Con cuánta poesía lo dice Juan Pablo!: «en los corazones terrestres, y aun terrosos, habita algo que es extraño á ellos, á la manera que sobre la montaña del Harz se encuentra una isla de coral, depositada allí acaso por las primeras aguas de la creación.»

Ese *ángel de la vida interior*, que aparece en todos los hombres, se muestra de un modo eminente en el artista. Ese elemento divino es, por decirlo así, la materia interior, la poesía innata, involuntaria, sin la cual nada vale la materia exterior y mecánica. Todo genio posee y presenta como signo característico una manera propia de contemplar el mundo y la vida. Esta visión más elevada del universo permanece invariable y eterna en el autor y en el hombre, al paso que todas las facultades particulares pueden ser modificadas y deprimidas por el tiempo. Una sola melodía pasa á través de todas las fugas del canto de la vida. El espíritu universal del genio vivifica, como todo espíritu, cada una de las partes de la obra, sin habitar en una sola. Ante ese instinto divino no hay más que unidad, y nunca contradicción de partes. El genio concilia todas las discordancias, enlaza los dos mundos de lo real y de lo ideal, las deficiencias de esta vida y el sentimiento eterno; no de otro modo que, á orillas de un manso arroyo, el árbol real y el árbol reflejado parecen arrancar de una misma raíz, para elevarse á cielos diferentes.

Juan Pablo acepta la sabia distinción entre la poesía griega ó *plástica* y la poesía moderna, *romántica* y *musical*, y describe con su habitual lujo y brillantez de estilo sus diferencias esenciales. En todo lo relativo á la poesía y al arte clásicos, que Richter conocía un poco de reflejo, á través de Herder y Winckelmann, hay cosas admirablemente dichas, pero no muy nuevas. En

realidad, este capítulo es un himno, y debe juzgarse y admirarse como tal. Al hablar de Grecia, el estilo de Juan Pablo pierde toda su dureza hiperbórea, adquiere transparencia inusitada, y se hace limpio, fácil y risueño, con verdadera candidez de inspiración, sin mezcla de humorismos importunos. Ni el mismo Winckelmann ha hablado con más pura devoción, de ese arte que junta, como el divino Apolo su maestro, «la luz, la lira, la planta que cura y la flecha que mata al dragón».

Los caracteres que asigna á esta poesía son cuatro: 1.º, la *objetividad* («la personalidad entera del artista iba á perderse en su objeto»); 2.º, el *ideal*, que resultaba de la conveniencia de las tradiciones divinas y heroicas con el medio natural y armónico en que habían sido engendradas, y de haber desdeñado los accidentes individuales, fijándose sólo en el elemento general de las cosas; 3.º, un reposo lleno de serenidad bienaventurada, expresión de la vida divina; 4.º, la gracia moral, que absorbe la lucha grosera de las pasiones en una reproducción libre de ellas. Se reconocerán íntegras y con pequeña alteración las ideas de Winckelmann, mucho más que las de Lessing, cuyo espíritu crítico y en parte negativo no era simpático al entusiasta Juan Pablo, ni tampoco á su maestro y oráculo el ardiente idealista Herder, que tachaba al autor del *Laoconte* de vulgar y prosaico.

Mucho más original se muestra Richter en el tratado de la poesía *romántica*, sin duda uno de

los mejores entre los infinitos que se escribieron sobre tan debatida materia, siquiera no todo parezca en él artículo de fe. Empieza notando cierta desventaja en la poesía moderna respecto de la antigua ó clásica. Los griegos, por haber venido los primeros, tuvieron la fortuna de apoderarse de las relaciones humanas más bellas y sencillas, no dejando á los artistas posteriores más que la repetición de estos caracteres, ó la representación difícil de relaciones más artificiales. Además, los griegos se presentan á nuestros ojos como maestros sublimes, santos y transfigurados: el efecto que producen en nosotros es todavía mayor que el que producían sobre sus contemporáneos, porque nuestra naturaleza, refinada al calor de la civilización, nos ha hecho capaces de gustar, mejor que los griegos mismos, la plenitud concentrada de sus flores poéticas. La materia de la poesía griega, desde la historia de los dioses y de los homines hasta la más insignificante moneda ó vestido, nos parece ya un diamante poético, aun antes que ninguna expresión poética haya venido á darle forma ó relieve.

Por otra parte, tenemos propensión á confundir lo perfecto de la plástica griega con lo perfecto de su poesía. La forma y la belleza humana tienen límites que en ningún tiempo pueden ser ampliados. Por el contrario, la materia de la poesía, interna ó externa, se va acumulando con abundancia mayor en cada siglo, y la fuerza mental que la hace entrar en sus formas, puede ejercitarse más y más y fortificarse con el tiempo. Po-

demostramos decir con exactitud: «este Apolo es la más bella forma de hombre que puede concebirse»; pero no podemos decir con igual derecho: «este poema es el más bello de todos los poemas». La pintura y la poesía tienen mucha más afinidad con lo infinito y lo romántico.

Fundado en estos principios y en la insuficiencia y esterilidad de toda imitación, rechaza Juan Pablo el neo-paganismo de Goethe, y trata de mostrar la diferencia esencial entre la poesía antigua y la moderna, distinción tan verdadera, según él, como la que media entre la línea recta y la línea curva (la línea curva es lo romántico), entre la cantidad y la cualidad, entre la armonía y la melodía.

Ante todo hay que observar que las figuras, los asuntos, los caracteres y aun los límites técnicos pueden ser fácilmente trasplantados del arte griego á la poesía romántica sin alterar su carácter, y, por el contrario, es casi imposible trasladar al arte griego los ornamentos románticos, exceptuando acaso lo sublime, que se levanta como un Dios Término en las fronteras de la antigüedad y del romanticismo. La forma, á primera vista irregular, de la comedia española ó de la ópera italiana, puede albergar al espíritu antiguo, y puede ser penetrada y vivificada por él. La poesía italiana, no por ninguna otra condición sino por la claridad, la sencillez y la gracia, se acerca al modelo antiguo. No es cierto, como pretendía Bouterweck, que el romanticismo consista en una confusión de lo serio y aun de lo trágico con lo

cómico. En Aristófanes anda revuelta la parodia con la sublimidad de los coros, y las altas intuiciones del sentimiento con la expansión desenfrenada de lo cómico.

En otra parte está la diferencia: los contornos estrechos y precisos de una estatua excluyen todas las cualidades de lo romántico. Lo romántico es la *belleza indeterminada*, ó lo *infinito bello*. Por eso lo sublime, aun en poetas clásicos, propende casi siempre al romanticismo. El romanticismo es el son moribundo y ondulante de una cuerda ó de una campana, que se pierde al irse alejando, pero que resuena todavía en nuestro oído, después que ha cesado fuera de nosotros. Si toda poesía tiene algo de profético, la poesía romántica, en especial, es el presentimiento de un destino demasiado grande para realizarse en este bajo mundo. Las flores románticas nadan alrededor nuestro como las plantas desconocidas que venían del Nuevo Mundo no descubierto aún, y que el mar arrastraba á las costas de Noruega.

¿Y cuál puede ser la madre de este romanticismo sino las religiones espiritualistas, y especialmente la cristiana? Sólo dos formas de romanticismo se han producido fuera de ella: la de la India, y la del Edda escandinavo. En cuanto al romanticismo occidental, Juan Pablo rechaza los orígenes teutónicos, y le supone enteramente cristiano de origen. «Los templos cristianos, y no los antiguos bosques de Germania, sirvieron de asilo al amor romántico: es imposible concebir

un Petrarca que no sea cristiano. María sola es la que infunde á todas las mujeres esa nobleza romántica: la elevación del alma era una flor del cristianismo: el espíritu caballeresco y las cruzadas no son las raíces, sino los retoños del espíritu cristiano.» Lo mismo sostuvo años después nuestro Balmes, que ciertamente no había leído á Juan Pablo.

Cada siglo y cada país es romántico de una manera particular; pero Juan Pablo profetiza, conforme á sus naturales propensiones, que la poesía se irá haciendo cada día más romántica é irregular y alejándose más de la de Grecia. Un nuevo mundo espiritual ha venido á nosotros con el cristianismo: el presente entero de la tierra se ha empequeñecido ante un porvenir celeste: la inmensidad ha abierto sus profundidades: en vez del goce sereno de la contemplación propio de los griegos, han levantado la cabeza el deseo infinito, la aspiración insaciada, la eterna bienaventuranza, la condenación sin límites en el tiempo y en el espacio, el amor apasionado y contemplativo, la abnegación ilimitada del monje y del asceta. La música, arte de exquisitas vaguedades, es el arte romántico por excelencia.

Derivación de la poesía romántica, ó más bien forma muy elevada de ella, es la *poesía humorística*, á la cual consagra Richter largo tratado, sin duda el más original de su obra, comenzando por establecer la teoría de lo risible ó cómico y de su contrario lo sublime. Si lo sublime es lo infinitamente grande, lo risible es lo infinitamente

pequeño. Pero en el mundo moral nada hay pequeño : luego sólo resta á lo risible la esfera del entendimiento, y, aun dentro de ella, sólo la forma negativa del entendimiento, es decir, el absurdo. Lo risible es, pues, el entendimiento violando sus propias leyes. Para que esta forma negativa despierte un sentimiento, tiene que hacerse perceptible á los sentidos en una acción ó en un estado permanente, que manifieste y al mismo tiempo contradiga la intención del entendimiento.

Ningún objeto inanimado es cómico por sí mismo, aunque pueda serlo como personificación : tampoco lo es ningún objeto intelectual, si se le toma aisladamente, v. gr., un simple error, una opinión falsa. Sin manifestación sensible y aparente, lo cómico no existe. La idolatría puede ser objeto serio en la pura concepción : resulta ridícula en la práctica. No es menester que el absurdo sea real; basta que á nuestros ojos lo parezca. No resulta, como vulgarmente se cree, de una contradicción entre los pensamientos de un individuo y sus actos, sino que nace de la contradicción entre el acto y los pensamientos que nosotros atribuimos al individuo. No nace la risa de un absurdo real, sino de un absurdo hipotético : no de un contraste sensible, sino de un contraste subjetivo. Atribuimos á las acciones ajenas nuestro propio juicio y nuestra manera de ver, y por medio de la contradicción que resulta, creamos el absurdo infinito. Lo que Kant dijo de la impresión de lo sublime, lo transporta Juan Pablo á la impresión

de lo cómico. « Lo cómico, lo mismo que lo sublime, está siempre en el sujeto, nunca en el objeto. » Objetos nada cómicos en sí llegan á serlo en cuanto dan materia á una imitación ó reproducción mímica. Hasta para reirse de sus propias acciones es preciso hacerse otro yo, y poder atribuir al primero los pensamientos del segundo. Toda definición de lo cómico fundada sólo en una contradicción real, peca por la base. Lo cómico exige á lo menos una apariencia de libertad subjetiva : solamente nos reimos de aquellos animales que tienen cierto grado de inteligencia y á quienes podemos atribuir una personificación antropomórfica : lo cómico se aumenta en proporción de la inteligencia de la persona cómica, y el hombre que sabe elevarse á la causa de la vida, se da á sí mismo el espectáculo de la mejor comedia, porque puede atribuir los motivos más elevados á las acciones más bajas, engendrando así el absurdo.

El imperio de la sátira confina con el imperio de lo cómico, pero son profundamente diversos. Lo que domina en Juvenal, Persio y sus imitadores, es la expresión lírica de una indignación seria y moral contra el vicio. Lo cómico, al contrario, se ejercita en poético juego sobre locuras y absurdos inofensivos, y de este modo nos restituye la libertad y la serenidad. Lo inmoral que la sátira flagela, no es una pura apariencia : el vicio es demasiado feo para provocar la risa. El dominio de la sátira es mucho más estrecho, más limitado que el mundo de lo cómico, cuya

esfera es tan vasta como la del entendimiento, pues siempre es posible descubrir un nuevo contraste subjetivo. Los ingenios líricos caen fácilmente en la sátira: los ingenios épicos se inclinan más á la ironía y á lo cómico. Cuanto menos poéticas son una nación ó una época, más fácilmente confunden lo cómico con la sátira. Ciertos espectáculos ingenuos de la Edad Media (la fiesta del asno, etc.), que entonces eran meramente cómicos, pasarían hoy por sátiras espantosas. Las naciones serias son las que tienen el sentimiento más elevado y profundo de lo cómico: así los españoles y los ingleses. La seriedad es condición de lo cómico, aun en los individuos: por eso el estado eclesiástico ha producido los más grandes escritores cómicos (Rabelais, Swift, Sterne, pudiéramos añadir Tirso).

La fuente del placer en lo risible no es el orgullo (porque el orgullo es serio y nada tiene que ver con el sentimiento cómico), ni es un sentimiento de superioridad, puesto que muchas veces el objeto de que nos reímos, nada vale respecto de nosotros, ni se nos puede ocurrir compararnos con él. El placer de lo cómico no puede nacer de la privación, sino de la existencia de un bien. Gozamos simultáneamente de tres series de pensamientos reunidas en un solo objeto de conocimiento: 1.ª, la serie verdadera de nuestras propias ideas; 2.ª, la serie verdadera de las ideas de otros; 3.ª, la serie que atribuimos ilusoriamente á otro. Lo cómico es, pues, el goce ó más bien la imaginación y la poesía del entendi-

miento libre, que danza sobre tres cadenas silogísticas y floridas.

El *humor* (palabra introducida en el vocabulario de la crítica por los ingleses, pero de la cual tanto ha usado y abusado la estética alemana) no es para Juan Pablo otra cosa que *lo cómico romántico*. ¿Y de qué manera puede adquirir lo cómico el carácter de *infinitud* propio de la *musa romántica*, siendo así que el entendimiento y el mundo objetivo no conocen más que lo finito? Si oponemos lo finito como contraste subjetivo á la idea infinita considerada como contraste objetivo, y en vez de producir, como en el caso de lo sublime, la manifestación de lo infinito en lo finito, producimos la *manifestación de lo finito en lo infinito*, es decir, una *infinitud* de contraste, una negación de lo infinito, un *sublime al revés*, tendremos el *humor* ó sea lo cómico romántico.

El humorista no se fija en una locura ó extravagancia individual: para él no hay necios, sino un mundo de necedad, una necedad infinita. Rebaja lo grande y exalta lo pequeño, pero no á la manera que lo verifican la parodia y la ironía, sino aniquilándolos el uno por el otro, ya que delante de lo infinito todo es igual y todo es nada. Esta *universalidad* del *humor* puede expresarse simbólicamente y por partes, como lo han hecho Rabelais, Sterne y otros, ó bien, y es procedimiento más elevado, presentando totalmente la grande antítesis de la vida, como la presentan Shakespeare y Cervantes. El verdadero humo-