

Ensayistas alemanes del siglo XIX

Una antología

Edición al cuidado de Miguel Vedda
Con la colaboración de Román Setton



Ensayistas alemanes del siglo XIX
Una antología

Ensayistas alemanes del siglo XIX
Una antología

Edición al cuidado de Miguel Vedda
Con la colaboración de Román Setton
Introducciones de Román Setton y Marcelo Gabriel Burello



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano

Hugo Trinchero

Vicedecana

Ana María Zubietta

Secretaría

Académica

Leonor Acuña

Secretaría de Supervisión

Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaría de Extensión

Universitaria y Bienestar

Estudiantil

Silvana Campanini

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario

de Investigación

y Posgrado

Claudio Guevara

Subsecretaría

de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario

de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Prosecretario

de Publicaciones

Jorge Winter

Coordinadora

Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Marta Gamarra de Bóbbola

Dirección

de Imprenta

Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Libros de Cátedra

Edición: Liliana Cometta-Juan Carlos Ciccolella

Diseño de tapa e interior: Pica y punto. Magali Canale-Fernando Lendoiro

Versión digital: María Clara Diez, Paula D'Amico



Vedda, Miguel

Ensayistas alemanes del siglo XIX. Una antología / Miguel Vedda; con colaboración de Román Setton; con introducciones de Román Setton y Marcelo G. Burello. - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

300 p.; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-1450-44-2

1. Ensayos. I. Setton, Román, colab. II. Setton, Román, introd. III. Burello, Marcelo G., introd.

CDD A864

ISBN: 978-987-1450-44-2

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Este libro se terminó de imprimir en abril de 2009 en

Talleres Gráficos VicNa – Rondeau 1651

Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Presentación

*Miguel Vedda*¹

Theodor Wiesengrund Adorno ha escrito, refiriéndose al estilo impaciente, vertiginoso de Ernst Bloch –uno de los más importantes ensayistas alemanes del siglo XX–, que dicho estilo señala, desde el punto de vista filosófico, “un cambio de posición frente al objeto. Este ya no puede ser contemplado tranquila, reposadamente. Es considerado, como en el film emancipado, con la cámara en mano”.² Autor de uno de los más sustanciales estudios sobre el género, Adorno señala aquí rasgos que de un modo recurrente han definido al ensayismo: la inquietud, el dinamismo, la aversión frente a la estacionaria inmovilidad del sistema. Forma representativa de la modernidad, el ensayo elude las certezas absolutas propias de todo *corpus* dogmático con vistas a entablar una relación directa con la experiencia; de ahí que acepte libremente pagar la afinidad hacia la experiencia abierta con la

1 Profesor titular de la cátedra de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e investigador del Conicet.

2 Adorno, Theodor W., “Henkel, Krug und frühe Erfahrung”. En: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, vol. 11, pp. 556-566; aquí, p. 562. Salvo los casos indicados de otro modo, las traducciones son nuestras.

falta de seguridad propia del que avanza por un territorio desconocido. Toda una generación de ensayistas alemanes de comienzos del siglo XX³ ha preferido anteponer el contacto fenomenológico con la realidad viva y concreta a la rígida abstracción de los sistemas. La presencia de figuras como las del trapero, el emigrado o –ante todo– el *flâneur* en los escritos de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer resulta, en tal sentido, reveladora: ayuda a destacar la específica identidad de un estilo de pensamiento y de escritura que no solo prefiere aventurarse en *terra incognita*, sino que además demuestra un interés mayor por el recorrido que por el arribo a una meta determinada. Cuando, en su conocido ensayo sobre el ensayo, el joven Lukács sostiene que la verdadera crítica es un juicio cuyo valor reside, “no en la sentencia (como en el sistema), sino en el proceso mismo de juzgar”,⁴ alude con otras palabras a esa disposición errante, tentativa que, por otro lado, define el empeño de los intelectuales de su generación en avanzar más allá, tanto del mecanicismo positivista, como del superficial impresionismo de la filosofía de la vida. Lo que el ensayo de comienzos del siglo XX busca –apartándose tanto de la contemplación inmóvil del objeto cuanto de la destrucción de este entre los engranajes del espíritu de sistema– es, en palabras de Adorno, perderse libremente en la materia, tal como es necesario “si el conocimiento ha de ser algo más que el autocomplaciente funcionamiento de su propia maquinaria preestablecida”.⁵

Este afán de dinamismo que hemos advertido en autores de principios del siglo pasado no es tanto una marca de la época como una propiedad distintiva del género desde su

3 Entre quienes podríamos mencionar (además de los ya señalados Bloch y Adorno) autores como Georg Simmel, Rudolf Kassner, Ernst Robert Curtius, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer.

4 Lukács, György, *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1985, pp. 15-39; aquí, p. 38.

5 Adorno, Theodor W., *op. cit.*, p. 558.

mismo origen; es decir: desde su creación a manos de Montaigne. A propósito de los escritos de este último ha escrito Hugo Friedrich que ellos son “el órgano de una escritura que no quiere ser resultado, sino proceso; exactamente como el pensamiento que aquí alcanza su propio despliegue a través de la escritura”.⁶ Y, de hecho, de este interés puesto en el recorrido y no en la meta, encontramos testimonios elocuentes en la obra de Montaigne; no en vano sostiene este que sus conceptos y juicios “solo andan a tientas, titubeando, tropezando y tambaleándose. Cuando he ido tan adelante como puedo, no me siento satisfecho, en razón de que veo horizontes más allá, si bien vagos y como entre tinieblas”.⁷ La complacencia en la falta de seguridad, en una marcha inestable e incierta, es una de las significaciones que Montaigne vincula con la designación genérica –por él mismo acuñada– de *ensayo*. Derivado del latín *exagium*, el término permite entrever en qué medida esta clase de escritos se caracteriza por su índole experimental, y en un doble sentido: por un lado, porque aspira a ser solo prueba, experimento, exploración; por otro, a raíz de su proximidad a la experiencia concreta, que lo distingue de la dogmática abstracción del tratado. Dominado por una fascinación nominalista por la variedad de los seres individuales, el autor de la *Apología de Raymond Sebonde* se muestra obstinado en sustraerse a la cárcel de las doctrinas que creen haber resuelto ya todos los problemas desde la prominencia despótica del pensamiento especulativo. Un pensamiento que rehuye lo definitivo, y que da la impresión de expresarse en el mismo momento en que es engendrado, siente –como ha dicho Yvonne Bellenger– “horror del lenguaje que encierra la ductilidad del pensamiento

6 Friedrich, Hugo, *Montaigne*. Berna: Francke, 1949, p. 430.

7 Montaigne, Michel de, *Ensayos*. Trad. de Juan G. de Luaces. Notas prologales de Emiliano M. Aguilera. 3 vols. Buenos Aires: Hyspamérica, 1984, vol. I, p. 102.

con la abrazadera de una fórmula apremiante y mutiladora”.⁸ Auténtico *flâneur* literario, Montaigne es consciente de que esta devoción por lo concreto tiene que lanzarlo a una interminable deriva; de ahí que, en el ensayo “Sobre la vanidad”, se refiera a su escritura como “un camino”, por el que tendrá que avanzar “mientras haya tinta y papel en el mundo”.⁹

El ensayo así entendido se opone al espíritu de sistema, al furor clasificatorio, a la obstinación en someter a los hombres y las cosas particulares bajo el absolutismo de las ideas. La violencia ejercida sobre la experiencia en que se funda el idealismo absoluto tiene en su base una frenética voluntad de totalización, que, con excesiva frecuencia, decide conceptualizar los hechos antes de haberlos estudiado; o que prefiere distorsionar los detalles, o desembarazarse de ellos, con vistas a adaptarlos a esquemas prefabricados: desde la elevación de los conceptos abstractos, se afirma pues que, si los hechos no se adaptan a la idea, tanto peor para los hechos. Esta arrogancia teórica, que supone que todos los grandes problemas han sido resueltos, y que, a la hora de enfrentarse con un hecho nuevo, alcanza solo con insertarlo dentro de los esquemas preexistentes, elimina la dimensión *heurística* del conocimiento, y es esta última la que querría precisamente rescatar Montaigne: aquí reside la clave de su escepticismo, ante todo frente a las posiciones dogmáticas que se sustentan en un *corpus* de verdades a las que considera claras, precisas y unívocas, pero que en el fondo son menos un instrumento que un obstáculo para el conocimiento de la realidad. No en vano, en sus reflexiones sobre la pedagogía, Montaigne subraya la necesidad de que no se infunda en el alumno una reverencia ciega hacia las autoridades: “Nuestra alma no palpita sino de prestado cuando está sumisa a capricho ajeno y cautiva y

8 Bellenger, Yvonne, *Montaigne. Une fête pour l'esprit*. París: Balland, 1987, p. 208.

9 Montaigne, Michel de, *op. cit.*, vol. III, p. 134.

sierva de la autoridad de su lección. Tantas veces se nos liga con cuerdas, que luego no tenemos las maneras fáciles y nuestro vigor y libertad quedan extinguidos”.¹⁰ La ansiedad de las influencias inmoviliza la inteligencia, que pierde la capacidad para entender, o aun percibir todas las particularidades que no se adecuan a los esquemas fijados por las autoridades y sus divulgadores:

Conocí [...] en Pisa a un hombre honrado, pero tan aristoteliano que su dogma más general era: “El toque y regla de toda imaginación sólida y de toda verdad es la conformidad con la doctrina de Aristóteles. Fuera de eso no hay más que inanidades y quimeras, porque Aristóteles lo vio todo y lo dijo todo”. [...] Que el preceptor lo haga pasar todo por el cedazo y nada aloje en la cabeza del niño por su mera autoridad y crédito. No tome por principios los de Aristóteles, como no tomará los de los estoicos o epicúreos, sino propóngale esa diversidad de juicio y que el alumno elija, si puede, y quédese en duda si no [...]. Porque si el niño toma por suyas las opiniones de Jenofonte o de Platón, de ellos serán y no de él. Quien a otro sigue, no sigue nada ni encuentra nada, ni siquiera busca nada.¹¹

En contraposición con los dogmáticos, Montaigne elige el libre contacto con las singularidades; y este método exploratorio deja numerosas huellas en su estilo: “...siembro aquí una frase y allí otra, como muestras de una pieza, separadas, y sin propósito ni designio. [...] varío cuando me place, entregándome a mis dudas e incertidumbres y a mi soberana maestra, que es la ignorancia”.¹² La insistencia sobre la importancia de esta búsqueda personal, como rasgo definitivo-

10 *Ibíd.*, vol. I, p. 106.

11 *Íd.*

12 *Ibíd.*, vol. I, p. 245.

rio del ensayista, recorre como un hilo rojo la historia del género; a doscientos cincuenta años de distancia de Montaigne encarecía Ralph Waldo Emerson –uno de los ensayistas que mayor influencia han ejercido sobre la literatura en lengua alemana– el valor de la “espontaneidad” o el “instinto” como correctivos frente al efecto paralizador de las autoridades: “El hombre”, señala Emerson, “es tímido y apologetico [...]”. No se atreve a decir ‘pienso’, ‘soy’, sino que cita a algún santo o sabio”.¹³ Los hombres somos “[...] como niños que repiten de memoria las máximas de las abuelas y tutores y, cuando crecen, las de los hombres de talentos y carácter que tienen la oportunidad de conocer, recordando penosamente las palabras exactas que estos pronunciaron”.¹⁴ La elección de un camino personal aparece también aquí como una alternativa superior frente a la reproducción de verdades recibidas:

Hay un tiempo, en la educación de todo hombre, en que este arriba a la convicción de que envidia es ignorancia; de que imitación es suicidio; [...] de que, aunque el vasto universo esté lleno de bien, ninguna médula de un sustancioso grano puede llegar a él si no es merced a su propio trabajo, aplicado a aquella parcela de terreno que le ha sido dado a él cultivar. El poder que reside en él es nuevo en la naturaleza, y nadie más que él sabe qué es lo que puede hacer, ni lo sabe antes de haberlo intentado.¹⁵

El espíritu sectario –que, según Emerson, se encuentra explícita o recónditamente orientado a la preservación del *statu quo*– es, en el fondo, un espíritu gregario, que revela la falta de la energía precisa para elegir un camino personal: “La objeción frente a la conformidad con usos que se han

13 Emerson, Ralph Waldo, *Essays. First and second series*. Londres y Toronto: Dent & Sons, 1924, p. 43.

14 Íd.

15 Íbid., p. 30.

tornado muertos para ti, es que esto disipa tu fuerza. Pierde tu tiempo, y desdibuja la impresión de tu carácter. [...] Un hombre debe considerar qué clase de juego de la gallina ciega es este juego de conformidad. Si conozco tu secta, anticipo tu argumento”.¹⁶ Según puede verse, en Emerson, como en Montaigne, la práctica ensayística está ligada a un empeño pedagógico, formativo; a una *Bildung* que –en concordancia con el modelo social del cortesano y, posteriormente, el de la Ilustración– supone un distanciamiento de la instrucción meramente libresca y la búsqueda, a través de la experiencia, de un camino particular para cada sujeto, orientado a revelar la esencia en él implícita desde un inicio: “La conciencia es entonces tan solo la exhortación: conviértete en el que eres, vuélvete esencial, desarrolla –a pesar de los perturbadores influjos del mundo interno y el externo– lo que se agita vivamente y reside en ti como núcleo, como esencia”.¹⁷ Ludwig Rohner ha afirmado que “Como ninguna otra forma literaria, el ensayo es, esencialmente, formación”;¹⁸ en efecto:

Un importante tema de toda la ensayística es la “formación” –desde la célebre consideración de Bacon–; y, por cierto, en un doble concepto. La *Deutsche Literaturzeitung* reseña los ensayos de Herman Grimm bajo la rúbrica “Educación y formación”. Con razón. El ensayo inglés ha creado el ideal y el concepto del *gentleman*, desde el ensayo “práctico” de Bacon *Sobre la cortesía y la decencia*, la carta a su hijo de Lord Chesterfield, el amigo de Montesquieu, hasta las *Formas de sociabilidad* de Emerson y la *Definición del concepto del verdadero caballero*, del

16 *Ibíd.*, p. 35.

17 Lukács, György, “Auf der Suche nach dem Bürger”. En: *Thomas Mann*. Berlín: Aufbau, 1957, pp. 11-39; aquí, p. 17.

18 Rohner, Ludwig, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Neuwied y Berlín: Luchterhand, 1966, p. 373.

cardenal Newman [...]. Desde la perspectiva francesa tratan acerca del mismo tema –pensando de un modo elitista– los aforismos de los grandes moralistas. [...] Sobre cortesía, dignidad de la persona y *noblesse* han reflexionado los grandes “moralistas” alemanes desde Lichtenberg y Forster, desde F. Schlegel y W. v. Humboldt hasta Schopenhauer y Nietzsche. Su gran tema era la *Formación*.¹⁹

El rastreo de un camino de formación individual ha llevado a menudo a los ensayistas a reflexionar obsesivamente sobre sí mismos, aplicando de modo consecuente y aun exacerbado la máxima socrática. Montaigne señala, apoyándose en Plinio, que “cada uno es el mejor instructor de sí mismo siempre que sea capaz de estudiarse de cerca. Esto que refiero no es doctrina mía, sino mi estudio; no lección ajena, sino mía”.²⁰ La propia individualidad de Montaigne es el tema mismo de sus ensayos: “Hace muchos años que yo solo me tengo a mí por objeto de mis pensamientos, no estudiando otra cosa sino a mí mismo; y aun si estudio alguna otra es para relacionarla conmigo o aplicármela”.²¹ Pero, al margen de la importancia de esta estrategia en el desarrollo ulterior del género, cabe indicar que ha existido otra forma de abordaje, distante e impersonal; Jaime Rest apuntó que es posible reconocer “dos zonas en el campo del ensayo desde sus comienzos: una gobernada por la informalidad, la subjetividad, la fascinación de la experiencia imaginativa; la otra sometida a la formalidad, la objetividad, el afán de conceptualización”.²² Si la primera modalidad encuentra a su primer gran cultor en Montaigne, la otra tiene su

19 *Ibíd.*, p. 372.

20 Montaigne, Michel de, *op. cit.*, vol. II p. 45.

21 *Íd.*

22 Rest, Jaime, *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: CEAL, 1993, p. 18.

origen en Francis Bacon, en quien el ensayo alcanza una concentración aforística y una atención imparcial hacia el objeto; en palabras de Klaus Günther Just: “Frente a los ensayos de Montaigne [...] los de Bacon son más concisos, más comprimidos; no son elegantes y fluidos como una conversación que demanda nuestra atención, sino el extracto de un pensamiento concentrado”.²³ Con todo, y más allá de las diferencias, es común a ambos escritores el desafecto hacia la especulación abstracta y la atracción hacia la experiencia y la realidad concretas. Como para el creador del género, también para su inmediato sucesor es cardinal el empeño en cuestionar el *organon* aristotélico –por entonces rebajado a dogma– y en erigir una obra sustentada en la experiencia. Ya Taine escribió que Bacon “no es un dialéctico, como Hobbes o Descartes, un hombre hábil para alinear las ideas, para deducirlas unas de otras, para conducir a su lector desde lo simple a lo complejo a través de toda la hilera de intermediarios. Es un productor de *conceptions* y de *sentences*”.²⁴ Su mecanismo no es la prueba y su intención no es en primera instancia convencer: “él afirma, y se atiene a ello; ha pensado a la manera de los artistas y de los poetas y habla al modo de los profetas y de los adivinos”.²⁵ Es esta aplicación a la realidad objetiva o subjetiva, recurriendo en la menor medida posible a las anteojeras de las ideas preconcebidas, lo que promueve el efecto de extrañamiento propio de los grandes ensayos, que se afanan por presentar sus objetos como si se los viera por primera vez. Rohner ha dicho que el ensayista “explora un territorio no transitado y describe sus

23 Just, Klaus Günther, “Der Essay”. En: *Deutsche Philologie im Aufriß*. Ed. por Wolfgang Stammeler con la colaboración de numerosos especialistas. Berlín, Múnich, Bielefeld: Erich Schmidt, 1957-1962, vol. II, col. 1703.

24 Taine, Hippolyte Adolphe, *Histoire de la littérature anglaise*. 13ª ed. París: Hachette, 1911, p. 368.

25 Íd.

experiencias; procede a partir de su naturaleza y posición, de manera fenomenológica”.²⁶ Esta decisión de deshacer las perspectivas automatizadas, fetichizadas de la observación corriente revela la dimensión genuinamente estética del ensayo, cuyo fin, como el de toda obra de arte, es mostrar su objeto como algo

[...] completamente nuevo, como si no hubieran existido nunca una representación de ese objeto, una opinión sobre él [...]. Se trata de una importante liberación de las limitaciones del practicismo de la vida cotidiana, en el cual [...] los objetos [...] palidecen frecuentemente para convertirse en representaciones abstractas, incluso en representaciones que no son de primera mano, que el sujeto no ha vuelto a examinar por sí mismo en una nueva producción, sino que pasan de mano en mano, inconscientemente, como clichés de práctica utilización. El arte verdadero es como tal una salvadora ruptura con esas costumbres.²⁷

Por su propia naturaleza, el ensayo tenía que resultar poco apropiado para las expresiones más rígidas del neoclasicismo, con su intransigente afección por la forma universalista y normativa del tratado. Esta evidencia explica, en parte, las condiciones en que ingresó y evolucionó el género en la literatura de lengua alemana; ante todo, cabría destacar la significación del hecho de que la influencia decisiva no haya partido de Montaigne, sino del ensayo inglés de Bacon y Oliver Goldsmith, de Joseph Addison y Richard Steele. Como en el drama, como en la novela, como en la lírica, el cambio fundamental se produjo, en la literatura alemana moderna, con el cambio de paradigma desde el ra-

²⁶ Rohner, Ludwig, *op. cit.*, p. 381.

²⁷ Lukács, György, *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. Trad. de Manuel Sacristán, 4 vols. Barcelona: Grijalbo, 1982, vol. II, p. 182.

cionalismo de la primera Ilustración francesa a la orientación sensualista, “sentimental” de los iluministas ingleses. De este desplazamiento desde la reverencia frente a Corneille, Voltaire y Boileau a la admiración por Shakespeare, Richardson y Ossian se derivan los productos más característicos de la literatura alemana durante los siglos XVIII y XIX: el sentimentalismo [*Empfindsamkeit*] y el *Sturm und Drang*, e incluso –de un modo más intrincado– las escuelas clásica y romántica. Punto de inflexión en la historia del ensayo alemán es Gotthold Ephraim Lessing, cuyos escritos privilegian los desarrollos digresivos e intuitivos frente a una deducción ordenada y doctrinaria. El aspecto exploratorio, experimental del ensayo aparece, en él, acaso por primera vez en la prosa alemana de manera consumada, convertido en método de pensamiento y en forma de exposición; según ha dicho Herder, “La escritura de Lessing es el estilo de un poeta, es decir: de un escritor que no ha hecho, sino hace, que no pretende haber pensado, sino que piensa ante nuestros ojos; vemos su obra *en devenir*, como el escudo de Aquiles en Homero”.²⁸ Es significativo que Lessing haya sido –en una medida mucho mayor que Bodmer y Breitinger– el encargado de desbaratar la tiranía neoclásica ejercida por Gottsched y la Escuela de Leipzig. No sería tal vez errado atribuirle a Lessing, en la historia del ensayo alemán, un papel análogo al ejercido por Montaigne en Francia o por Bacon en Inglaterra; lo cierto es que, a semejanza de sus más importantes predecesores en el género, hay en el autor del *Laocoonte* una particular maestría para la digresión y el fragmento, para la concisión aforística o el esbozo. Acertadamente ha destacado Friedrich Schlegel

28 Herder, Johann Gottfried, *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften. Erstes Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet*. En: *Sämtliche Werke*. Ed. de Bernhard Suphan. 3ª reproducción de la edición de Berlín (1877). Hildesheim, etc.: Olms-Weidmann, 1994, vol. II, pp. 7-82; aquí, p. 12.

—quizás el primer escritor alemán que se haya considerado a sí mismo un ensayista²⁹— esta peculiaridad de Lessing:

Lo más interesante y profundo en sus escritos son señales e insinuaciones; lo más desarrollado y consumado, fragmentos de fragmentos. Lo mejor que dice Lessing es lo que él, como si lo hubiera adivinado e inventado, dice como al pasar, lleno de energía, ingenio y agudeza, en un par de sólidas palabras; palabras en las que aquello que constituye los pasajes más oscuros en el ámbito del espíritu humano, a menudo reluce como súbitamente iluminado por el rayo; en que lo más sagrado es expresado de un modo sumamente desprejuiciado y casi blasfemo, y lo más general, de un modo sumamente extraño y caprichoso. Sus oraciones principales aparecen aisladas y compactas, sin análisis ni demostración, como axiomas matemáticos; y sus razonamientos más convincentes son a menudo solo una cadena de ingeniosas ocurrencias.³⁰

En la línea señalada por Lessing avanzan ensayistas tales como Moses Mendelssohn, Georg Forster, Georg Christoph Lichtenberg, Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Schiller; o, ya en el siglo XIX, autores como los que integran la presente antología.

Pero si el ensayo esperó hasta mediados del siglo XVIII para encontrar una manifestación acabada en la literatura alemana, el término de *Essay* tardó mucho más en afinarse como denominación del género, desplazando otras designaciones usuales, como las de *Versuch*, *Aufsatz*, *Fragment*, *Entwurf* o incluso *Rhapsodie*.³¹ La categoría de *ensayo* aparece ocasionalmente en autores

29 Rohner, Ludwig, "Versuch über den Essay". En: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Selección, introducción y notas de Ludwig Rohner. 4 vols. Neuwied y Berlín: Luchterhand, 1968, vol. I, pp. 7-24; aquí, p. 15.

30 Schlegel, Friedrich, "Über Lessing". En: *Kritische Schriften*. Ed. de Wolf Dietrich Rasch. Múnich: Hanser, 1938, pp. 225-262; aquí, p. 238.

31 "Tentativa", "artículo", "fragmento", "esbozo", "rapsodia".

del Romanticismo –así, por ejemplo, en Novalis y en Friedrich Schlegel–; aunque, según Rohner, es hacia mediados de la década de 1840 que consigue ingresar a la conciencia del público lector alemán, sobre todo gracias a la recepción de los *Critical and Historical Essays* (1843) de Thomas Macaulay. Capital fue la incidencia, en la historia del ensayo alemán, de Herman Grimm: intelectual radicalmente antiacadémico, escéptico frente a la viabilidad de cualquier consideración científica de la literatura y del arte, Grimm propagó –bajo la influencia rectora de Emerson, a quien tradujo y comentó– una concepción del ensayo como búsqueda de una comprensión intuitiva y sintética de las grandes personalidades que anticipa en más de un aspecto el método de Wilhelm Dilthey. Los artistas “geniales”, según Grimm, no colocan ante nuestros ojos un cristal que aumenta o reduce las cosas reales, sino que:

[...] nos muestran las cosas como son, es decir, no como las contempla, en forma desapasionada, una mirada disgustada en un día sin sol, sino tal como deberían aparecer ante un ojo imparcial, en tanto nuestros ojos, maltratados y corrompidos por una educación equivocada, no pueden ya reconocer por su propia fuerza el brillo originario de la naturaleza.³²

Una vez más se trata aquí de promover una mirada extrañada y sorprendida, enfocada a deshacer las visiones automatizadas y a presentar sus objetos como si se los viera por primera vez; por ello ha destacado Andreas Heusler la capacidad de Grimm para “abordar lo cien veces comentado como si acabara de ser descubierto”.³³ Con este afán de novedad se enlaza la convicción de que el ensayo, a diferencia del análisis y la exposición científicos, no se encuentra sometido a desarrollos progresivos;

32 Grimm, Herman, “Ralph Waldo Emerson”. En: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, vol. II, pp. 163-181; aquí, p. 165.

33 Citado en Rohner, Ludwig, *op. cit.*, p. 316.

de ahí que afirme Josef Hofmiller que “Para Grimm, todos los grandes artistas son contemporáneos de una época ideal, que no tiene nada en común con la época empírica respectiva”.³⁴ Sería quizás más adecuado decir que, en Grimm, el presente de la reflexión y la escritura experimentales es el punto de partida desde el cual son juzgadas las obras y las personalidades del pasado. Aquí podemos advertir una constante del ensayo alemán: el empeño en reconstruir el pasado, no “tal como verdaderamente fue” (Ranke), sino en función de los intereses actuales. Pero la máxima según la cual “hay que ser absolutamente moderno” (Baudelaire) se convirtió, sobre todo, en imperativo para la generación de ensayistas alemanes de principios del siglo XX a la que aludimos al comienzo de esta presentación; una generación que, tras las huellas de Simmel, no solo emprendió una exploración fenomenológica de lo nuevo, sino que también se entregó a la aventura de rastrear en el pasado factores que mostraran una afinidad recóndita con el ahora. Benjamin ha destacado la necesidad de hacer un “giro copernicano en la consideración histórica”, juzgando el presente y la praxis con él relacionada como el punto de partida para la determinación del objeto histórico y del método apropiado para representar dicho objeto. De acuerdo con este espíritu sostiene, en las tesis *Sobre el concepto de historia*, que existe “una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra”,³⁵ y que es tarea del historiador materialista rastrear, a la manera del *flâneur* o, mejor aún, del explorador, lo actual que se mueve en la jungla de lo pretérito. Al revelar los invisibles lazos que atan al presente con determinados personajes y acontecimientos del pasado, el historiador consigue redimir a estos sustrayéndolos al mutismo y al olvido; a contrapelo del historicismo que “plantea la imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico [...] plantea una

34 Cit. en íd.

35 Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1987, p. 178.

experiencia con él que es única”.³⁶ El pasado es, para Benjamin, dinámico y maleable, y conforma constelaciones diferentes de acuerdo con las diversas experiencias que establece el presente con él: “Igual que flores que tornan al sol su corola, así se empuña lo que ha sido, por virtud de un secreto heliotropismo, en volverse hacia *el* sol que se levanta en el cielo de la historia”.³⁷ La determinación de escudriñar en el pasado las huellas del presente se observa en algunas de las más importantes obras de Benjamin –*Origen del drama barroco alemán, Infancia en Berlín hacia 1900*, los torses de los libros sobre Baudelaire y sobre los *Pasajes de París*, para mencionar tan solo algunos casos representativos–, justificando su vinculación con el ensayismo y su radical divergencia respecto de las normas fundamentales de la práctica académica. Encontramos en esto una confirmación de que un atributo central del ensayo no es, como ha dicho Norbert Bolz, la voluntad de representar la obra de arte en la época –pasada– en que ella fue gestada, sino el empeño en encontrar el propio tiempo –presente– del ensayista en la época a la que pertenece de la obra.³⁸

Más allá de las características mencionadas hasta aquí, corresponde decir que el ensayo se ha definido tradicionalmente por una paradójica falta de identidad. Jaime Rest destaca esta heterogeneidad constitutiva del género cuando dice que, en la mansión de la literatura, existe, en algún recoveco, “un cuarto muy activo en el que sin cesar se amontonan en completo desorden nuevos materiales de la especie más dispar, habitualmente marginados y descuidados por los críticos o estudiosos, cuya tarea consiste en mantener la pulcritud y organización de todo el edificio”;³⁹ de ahí la dificultad para hallar

36 *Ibíd.*, p. 189.

37 *Ibíd.*, p. 179.

38 Bolz, Norbert, “Essay”. En: Killy, Walter (ed.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 vols. Múnich: Bertelsmann, 1992, vol. 13, p. 272.

39 Rest, Jaime, *op. cit.*, p. 13.

una definición precisa para lo que aspira a ser indefinible. Como en otros aspectos, también en este cumple Montaigne un papel de iniciador, ya que sus escritos presentan, como sostiene Ezequiel Martínez Estrada, “la forma más holgada y libre de reglas para la expresión natural del pensamiento y de la emoción”.⁴⁰ El ensayo puede asimilar y hacer productivas formas muy variadas:

Susceptible de tomar cualquier estructura y de alcanzar cualquier dimensión, desde el aforismo hasta la crónica exhaustiva, según lo que contengan los propósitos del autor, caben en su texto con idéntica licitud el escolio, el relato, el panfleto, el panegírico. Su mérito está en la inexpresable flexibilidad con que recibe sin perder su naturaleza cualquier material según cualquier disposición.⁴¹

La selección que aquí presentamos procura hacer justicia a la diversidad constitutiva del género. No solo hemos tratado de incluir a los representantes más destacados del ensayo alemán del siglo XIX, sino que también intentamos abarcar la más amplia variedad formal y temática. En tal sentido, se encontrarán aquí reseñas, discursos, obituarios, perfiles biográficos, sátiras, anotaciones, artículos de suplemento; desde el punto de vista de la elaboración de los contenidos, estarán representados la crítica literaria y artística, la reflexión estética, el artículo costumbrista, el panfleto político, la silueta biográfica, el análisis sociológico, el estudio histórico y filosófico, y aun la reflexión sobre la propia forma ensayística.

40 Martínez Estrada, Ezequiel, “Estudio preliminar”. En: Montaigne, *Ensayos*. Barcelona: Océano, 1999, pp. XI-XCIII; aquí, p. XI.

41 Íd.

El ensayo alemán en la primera mitad del siglo XIX (1800-1848)

*Román Setton*¹

Los Estados alemanes en la primera mitad del siglo XIX

Las condiciones políticas y socioeconómicas de los Estados alemanes a principios del siglo XIX presentan un atraso histórico significativo respecto de la evolución de otras naciones europeas como Francia o el Reino Unido. Tanto los grandes cambios económico-industriales como las revoluciones políticas, ligadas a la unificación nacional, tuvieron lugar muy tardíamente dentro del mundo germanoparlante, recién muy entrada la segunda mitad del siglo XIX.

Hacia fines del siglo XVIII, algunos Estados alemanes habían desarrollado, siguiendo el modelo francés, formas de gobierno inspiradas en el despotismo ilustrado, aunque, a diferencia de lo que sucedía en el país vecino, no se produjo aquí el desarrollo de una administración centralizada orientada a la formación del Estado moderno, sino que el absolutismo se realizó bajo el desarrollo individual de principados locales. Algunos señores, especialmente el Rey

1 Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

Federico II de Prusia, pero también, en parte, sus rivales imperiales María Teresa, Francisco I y José II, se vieron influidos por el espíritu filosófico de la época.

Dentro de este marco de atraso político-económico y de ambigua calma social, prosperó en Alemania una agitada vitalidad dentro del mundo intelectual, que motivó la caracterización de Madame de Staël de los alemanes como “hombres que naturalmente practican la filosofía y la literatura”² y que posteriormente (1836) encontraría en Wolfgang Menzel su forma definitiva como el “pueblo de pensadores y poetas” [*Volk der Dichter und Denker*].³ La escritora e intrigante política francesa –originaria del cantón suizo de Vaud– exaltaba, de este modo, el carácter poético y teórico-especulativo de los alemanes, que los llevaba a abocarse al mundo espiritual y a alejarse de las cuestiones concernientes a la vida práctica. En marcado contraste con la situación francesa, la apatía política y el distanciamiento de la vida pública alemanes promovieron la persistencia del dominio de los reyes y aristócratas.

Esta situación política se prolongó hasta 1806, cuando Napoleón avanzó en sus guerras de conquista sobre Europa Central y provocó el derrumbe del ya muy frágil Imperio de 1.000 años: Francisco II (*i.e.* Francisco I de Austria), designado emperador de la multiétnica Austria recién en 1804, fue el último monarca del Sacro Imperio Romano Germánico y tuvo que deponer la corona imperial para conservar la de Austria. Bajo el influjo de Napoleón, entre 1803 y 1806, el número de Estados dentro del área del antiguo Imperio se vio reducido significativamente de 300 a 60 aproximadamente. Baviera y Württemberg, elevados por Napoleón a la catego-

2 Madame de Staël, *De L'Allemagne*. 2 vols. París: Garnier-Flammarion, 1968, vol. 1, p. 57.

3 Menzel, Wolfgang, *Die deutsche Literatur*. Hildesheim: Gerstenberg, 1981. Posteriormente Bertolt Brecht retoma irónicamente esta caracterización popular transformándola en “pueblo de jueces y verdugos” [*Volk der Richter und Henker*].

ría de reinos, junto con Baden, convertido en un gran ducado, fueron los que más usufructuaron de este proceso y acrecentaron enormemente su superficie. Estos nuevos Estados fueron incorporados, junto con los ducados de Hesse, Nassau y muchos otros, a la Confederación del Rin. Solamente Austria y Prusia pudieron permanecer independientes.

A pesar de que el dominio de Napoleón sobre los Estados alemanes trajo consigo nuevos aires de libertad al asfixiante clima de la época precedente –ya que, entre otras cosas, con la implantación generalizada del Código Napoleónico y el establecimiento de un modo de gobierno modelado sobre el francés, se abolieron el feudalismo, la esclavitud y la servidumbre, se instituyó la libertad de culto, el sufragio universal (masculino) y se otorgó una Constitución y un parlamento a cada Estado–, la invasión extranjera hizo surgir un espíritu nacionalista y un conato de lucha por la unificación de Alemania, acicateados por el calor de las producciones –ante todo, líricas– nacionalistas y xenófobas de escritores e intelectuales como Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt o Ludwig Jahn.

Luego de la derrota de Napoleón en las Guerras de Liberación, el Congreso de Viena (1814-1815) restauró ampliamente las viejas condiciones de dominio de las antiguas monarquías y creó la Confederación Germánica, que se prolongó desde 1815 hasta 1866, bajo el señorío de Austria y de Prusia. Sin embargo, la Confederación no supuso ninguna concesión al creciente nacionalismo de los alemanes, ya que este no se hallaba en sintonía con los propósitos de Viena. La burguesía, que continuaba fortaleciéndose económicamente, exigía, en cambio, una participación más amplia en el dominio político y, en octubre de 1817, profesores y estudiantes se reunieron en lo que se llamó la Fiesta de Wartburg, cuyo episodio más sobresaliente fue la quema de obras de autores que se habían pronunciado contra el Estado alemán (como el famoso dramaturgo August von Kotzebue). La alta nobleza, utilizando

como excusa estos acontecimientos, endureció sus mecanismos de represión y restauración, que recibieron una formulación consecuente y profundizada en los Decretos de Karlsbad (1819): el príncipe Metternich instituyó con ellos una severa censura en todos los Estados de la Confederación y otros modos de persecución de los movimientos democráticos liberales y nacionales surgidos a partir de las Guerras de Liberación. Una de las consecuencias principales de estas resoluciones fue la “persecución de los demagogos”, esto es, el acosamiento de los defensores de estas ideas bajo la excusa de que soliviantaban al pueblo. Tal persecución se llevó a cabo con gran intensidad en Prusia y trajo el encarcelamiento de, entre otros, Ernst Moritz Arndt, Georg Büchner y Karl Marx.

De este modo fueron apagados en gran medida los reclamos emergentes, hasta que los acontecimientos revolucionarios de julio en París reavivaron los deseos de los republicanos alemanes y motivaron levantamientos en diversos Estados (p. ej., el reino de Sajonia, el reino de Hanóver, el ducado de Brunswick) y nuevas constituciones. En 1832 se reunieron más de 30.000 personas provenientes de diferentes partes de la Confederación en lo que posteriormente se llamó la Fiesta de Hambach. Negro, rojo y oro fueron designados allí colores nacionales, símbolos de la unidad nacional, el derecho civil y la libertad. El publicista Ludwig Börne, invitado a la Fiesta, describe así, en una carta escrita el mismo día, la caldeada atmósfera en Hambach: “Ayer los estudiantes de Heidelberg me brindaron un *vivat* [...] con una marcha de antorchas ante mi apartamento. Ya antes en las calles todo me seguía con un grito: ¡viva Börne, viva el alemán Börne!”.⁴

Los pronunciamientos a favor de la necesidad de profundizar los preparativos para llevar a cabo el levantamiento terminaron por disolver las grandes posibilidades de este

4 Börne, Ludwig, *Sämtliche Schriften*. Corregido y editado por Inge y Peter Rippmann. 5 vols. Dreieich: Joseph Melzer, 1977, vol. 5, p. 253.

movimiento liberador. El vigor de este acontecimiento se puede entrever a partir de la caracterización que hizo del mismo el poeta y publicista Heinrich Heine: “Durante los días de la Fiesta de Hambach habría podido intentarse con alguna perspectiva de éxito un cambio radical generalizado en Alemania. Aquellos días de Hambach fueron la última cita que nos concedió la diosa de la libertad...”⁵

Este pasaje, incluido en un libro publicado en 1837, fue escrito a la sombra del recrudecimiento de la censura y la persecución que llevaron a Heine a su exilio en París. Pero en 1848, la diosa habría de ofrecerles a los alemanes una nueva cita, cuando la Revolución de Febrero en Francia y los levantamientos de enero de los italianos en los Apeninos incitaron alzamientos populares en todos los Estados de la Confederación, que perseguían nuevamente la realización de los viejos reclamos de independencia y unidad nacional democrático-burguesa. A pesar de que esta revolución también fracasó, los príncipes se vieron forzados a realizar algunas concesiones, que llevaron a la formación de los primeros parlamentos realmente representativos, y surgió de ella la Constitución de Fráncfort de 1849 (“Paulskirchenverfassung”), que significó un paso fundamental en el desarrollo constitucional posterior del país.

La literatura y el ensayo en la primera mitad del siglo

Como puede colegirse de la situación histórica, el desarrollo de la literatura alemana durante la primera mitad del siglo se produjo a contrapelo de las condiciones económico-políticas. Dentro de este quietismo y aislamiento políticos de la Alemania de comienzo de siglo, floreció el período clásico-romántico. El clasicismo alemán –el así

5 Heine, Heinrich, *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*. En: *Sämtliche Schriften*. 3ª ed. corregida y aumentada. Ed. de Klaus Briegleb. 6 vols. Múnich: dtv, 2005, vol. 4, p. 83.

llamado Clasicismo de Weimar– se desarrolló junto con el Romanticismo temprano y en una estrecha polémica con él. Los inicios literarios del siglo XIX estuvieron marcados, entonces, ante todo, por las producciones de las cuatro estrellas de Weimar (Wieland, Herder, Goethe y Schiller) y por el primer Romanticismo, encabezado por los hermanos Schlegel, Novalis y Tieck y con sede en la ciudad de Jena: dos movimientos que, en diferentes medidas, se sustrajeron a las vicisitudes políticas de la época y se refugiaron en el mundo del arte. Las retrasadas condiciones políticas produjeron un arte abstraído del tejido de la vida y una ausencia de esfera pública y de consenso normativo, que condujeron a los autores a la búsqueda de parámetros estéticos propios. A estas determinaciones se debe en parte la proliferación de grandes figuras aisladas como Jean Paul, Hölderlin o Kleist, así como de numerosos tratados poéticos y estéticos. La precariedad político-social devino en una plétora de manifestaciones artísticas relativamente autónomas: “Esta división de Alemania, funesta para su fuerza política, era, sin embargo, muy favorable para los ensayos de cualquier género que pudieran intentar el genio y la imaginación. Había una especie de anarquía dulce y apacible en las opiniones literarias y metafísicas, que permitía a cada hombre el desarrollo completo de su manera de ver individual.”⁶

Si bien la caracterización de la autora francesa es acertada respecto de la diversidad artística, debemos aclarar que la “anarquía dulce y pacífica” fue suficientemente amarga para producir el suicidio de más de un poeta. Sin embargo, podría dejarse valer en parte la afirmación si la limitáramos, cuanto mucho, a la situación hasta 1805-1806, época en la que Alemania todavía estaba alejada de los tumultuosos acontecimientos históricos. Con la invasión de Napoleón y

6 Madame de Staël, *op. cit.*, vol. 1, p. 55.

la disolución del Imperio, termina el período clásico y surge contemporánea y paulatinamente un espíritu nacional que persigue la unidad y promueve las Guerras de Liberación (y su correlato literario, la lírica de dichas guerras). Sin embargo, otras perspectivas teóricas extienden el período clásico-romántico hasta aproximadamente 1832, cuando se produce la muerte de Goethe, ya que las medidas tomadas en el proceso de restauración que sucedió a la derrota de Napoleón tuvieron como consecuencia el regreso a las condiciones que propiciaban la ausencia de vida pública y el aislamiento.⁷

En todo caso debemos tener en cuenta que los conflictos de la primera mitad del siglo XIX –los problemas de la industrialización, la democratización o la unidad nacional–, que en Alemania se muestran mucho más profundos y duraderos que en otras naciones europeas y que permanecieron irresueltos hasta el siglo XX, siguen siendo motivo continuo de debate hasta el día de hoy, y la elaboración de la historia social y de las ideas de 1815 a 1848 es todavía una fuente fecunda en la que se buscan las raíces de la catástrofe alemana, ya sea la de 1914-1918 o la de 1933-1945.⁸ Este revisionismo, que suele recalcar la oposición entre el modelo ilustrado-democrático de la civilización de los países occidentales y la opción popular, irracional por la *Kultur* alemana, suele encontrar sus bases en ciertas tendencias románticas de la época.

Pero si bien esta tesis de la Restauración política y filosófica puede ser acreditada por algunos textos de intelectuales románticos de la época, como Friedrich Schlegel, Joseph Görres o Adam Müller, no es menos cierto que de ningún modo pue-

7 Stein, Peter, "Sozialgeschichtliche Signatur 1815-1848". En: Gert Sautermeister y Ulrich Schmid (eds.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, vol. 5 de *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Múnich, Viena: Hanser, 1998, pp. 16-37.

8 Altenhofer, Norbert y Estermann, Alfred, "Einleitung" a *Europäische Romantik III. Restauration und Revolution*, vol. 16 de *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Aula-Verlag, 1985, pp. 1-7.

de trazarse una línea ininterrumpida entre el Romanticismo tardío alemán y los movimientos populares nacionalsocialistas del siglo XX. Tal lectura suele cargar en la herencia del Romanticismo “el desenfreno de la subjetividad creadora”, “el culto de la noche, la muerte y la enfermedad”, así como rescata la vuelta a la vida y al arte populares.⁹ Que este período (al menos hasta 1840) está determinado por el Romanticismo, lo demuestran los nombres de Tieck, Hoffmann, Arnim, Brentano, Eichendorff, Heine o Hauff, cuyas obras aparecen en las publicaciones literarias centrales de la época. Sin embargo, así como los románticos tempranos conviven con el clasicismo, en su fase tardía los románticos se ven enfrentados con los hegelianos de izquierda, los Jóvenes Alemanes, los demócratas liberales, los realistas tempranos, etc., que comienzan a determinar de modo creciente el clima de la época.

En este sentido, el período que va desde 1815 a 1848 presenta una imagen muy problemática y contrastada, en función de los más extremos antagonismos políticos, sociales y estéticos. De allí que la consideración de esta época como un período de Romanticismo tardío y como una fase de transición hacia el realismo sea solo en parte acertada. Existe una larga polémica en torno a la delimitación externa y a la partición interna del período 1815-1848. La decisión respecto de una designación como “Restauración”, “Biedermeier”, “Vormärz”, “Romanticismo tardío” o “Realismo temprano” no solo implica una decidida toma de posición sobre las corrientes y movimientos literarios y su fuerza comparativa dentro del período; también conlleva un posicionamiento de cara a los acontecimientos históricos (ante todo los de 1813-1815, 1830 y 1848) y respecto de la inclusión o exclusión dentro de la literatura contemporánea de textos filosóficos, publicísticos o de teoría social.

9 *Ibíd.*

La perspectiva de la historiografía literaria que se inclina por la denominación *Vormärz* subraya el carácter transicional de la época, entre el período clásico-romántico de la literatura alemana y su siguiente “cumbre”, el realismo de la segunda mitad del siglo XIX (de este modo, niega, naturalmente, la autonomía de la época).¹⁰ Al igual que la designación “Realismo temprano”, la denominación *Vormärz* (que apunta a la Revolución de Marzo de 1848) acentúa el carácter anticipatorio de algunas de las producciones de la época; las designaciones *Biedermeier* y “Romanticismo tardío” –coincidentes en parte con la idea de “Restauración”– indican, en cambio, el carácter epigonal de determinados textos literarios respecto de los modelos clásicos o románticos precedentes.

En función de la ausencia de restricciones temáticas del género¹¹ y de las características mencionadas del período, resulta esperable que crezca la cantidad de ensayos en torno a cuestiones estéticas y políticas,¹² en contraste con otras constelaciones espacio-temporales que, mediante este género, se volcaron al debate de temas tan variados como las peculiaridades del entendimiento humano o la diversidad de los jardines y jardinerías. Por otra parte, también la historia se encuentra como un tema hartamente recurrente dentro de la prosa ensayística de la época, lo cual se explica por la enorme relevancia del desarrollo de esta disciplina durante el siglo XIX.

10 Cf. Witte, Bernd, “Einleitung” a *Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848*, vol. 6 de Horst Albert Glaser (ed.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Hamburgo: Rowohlt, 1980, pp. 7-13.

11 Tanto Rohner como Adorno destacan la libertad temática como una de las características específicas del género (Rohner, Ludwig, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Neuwied, Berlín: Luchterhand, 1966, p. 360; Adorno, Theodor W., “Der Essay als Form”. En: *Noten zur Literatur*, volumen 11 de *Gesammelte Schriften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 9-33; aquí, p. 10).

12 Debemos indicar, sin embargo, que el ensayo político es relativamente infrecuente en la tradición alemana, tal como lo señala Rohner (*ibíd.*, p. 366).

Hacia comienzos del siglo encontramos un gran interés por cuestiones poético-estéticas e histórico-filosóficas, orientadas en buena medida a establecer parámetros para la propia producción, tal como se puede constatar en los textos de Goethe, Schiller, los hermanos Schlegel, Jean Paul, Kleist, etc. Este interés persiste, aunque con fuerza decreciente, hasta el fin del período (como muestran los textos de Mundt, Heine, Börne, Eichendorff, etc.). Las cuestiones políticas, que se encontraron alejadas del centro de atención principal durante los primeros años del siglo, comienzan a crecer rápidamente en importancia con la invasión napoleónica, y ocupan un lugar central dentro de la ensayística a partir de los acontecimientos revolucionarios de 1830.

Sin embargo, existe un gran contraste entre las diversas producciones, ya que si bien se multiplican los textos con una clara orientación política, como los de Börne, Heine, Gutzkow, Herwegh, etc., persisten todavía otras producciones literarias que, alejándose del agitado mundo de la vida, prefieren refugiarse dentro de los seguros límites del ámbito del arte y de las formas tradicionales, como es el caso del conde von Platen. Los primeros se vuelcan, mayoritariamente, a la prensa (en muchos casos masiva), al suplemento cultural [*Feuilleton*],¹³ y a géneros que otorgan prioridad a cuestiones de la vida corriente (novela, diarios de viaje, lírica de circunstancia y de agitación, diarios, memorias, crónicas); mientras que los segundos siguen ejercitándose en los géneros consagrados, como el soneto, el drama tradicional, la novela corta, etc.

Esta tensión generó no pocas polémicas y redundó en una importante producción ensayística, ora orientada a defender la propia elección político-estética, ora a atacar la escuela rival. Los escritores políticos se volvieron, entonces, con

13 Cabe señalar que en el uso lingüístico habitual dentro del ámbito de habla alemana *Essay* y *Feuilleton* son utilizados indistintamente y, de hecho, existe entre los dos géneros un parentesco innegable (ibid., p. 512).

gran fuerza contra el período clásico-romántico, que veían prolongarse en algunas producciones contemporáneas, y aquella nota que Madame de Staël elogiara como distintiva del carácter alemán se convirtió para ellos, que promovían una relación estrecha entre arte y política, en el signo de un arte carente de vitalidad. A esto se debe la caracterización de la literatura clásico-romántica que encontramos en *La escuela romántica* de Heine y la designación “período artístico” [*Kunstperiode*], acuñada por él con el fin de destacar críticamente la separación entre el arte y la vida.

Pero las modificaciones del ámbito literario también se vieron determinadas por otras variables ajenas hasta ese momento al ámbito del arte, como fueron el surgimiento de la prensa masiva, la explosión del mercado literario o los mecanismos de censura impuestos por Metternich,¹⁴ que redundaron tanto en la ampliación de la diversidad de tipos de textos literarios como en modificaciones sobre los tipos ya existentes. A partir de los Decretos de Karlsbad, los escritores y editores tuvieron que aprender a convivir con la censura, que fue para ellos un “compañero” con el que tenían que contar en todo momento, tal como se puede ver ilustrado en una caricatura de la época¹⁵. Periódicos, revistas, libros que tuvieran una extensión de hasta veinte pliegos (*i.e.*, 320 páginas) estaban obligados a ser presentados, para su publicación, ante la oficina de censura, que podía prohibirla totalmente o en parte y que se ocupaba también de confiscar escritos ya impresos. Las críticas a las condiciones políticas existentes eran comprendidas habitualmente por los censores como un llamado a la revolución. De allí que muchos autores y editores eligieran formatos que superaran los ocho pliegos y que gran cantidad de escritores optara por el exilio, cansados ya

14 Schmid, Ulrich, “Buchmarkt und Literaturvermittlung”. En: *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, pp. 60-93.

15 Witte, Bernd, *op. cit.*, p. 5.

de la denominada “guillotina del espíritu”. Por último, en 1835, fueron prohibidos definitivamente todos los textos de los escritores, lo que incluía, según resolución oficial, a la Joven Alemania (Heinrich Heine, Ludolf Wienbarg, Heinrich Laube, Karl Gutzkow).

De este modo, los avatares políticos determinados por la tensión entre impulsos revolucionarios y movimientos de restauración configuran el panorama estético-político de la época y, muy especialmente, la producción ensayística. Tanto en los románticos como en los realistas, en los conservadores como en los revolucionarios se pueden percibir los rasgos contrastantes de este doble rostro del período.

Los textos

En consonancia con las vicisitudes históricas, los movimientos artísticos y las corrientes predominantes de las ciencias humanas y sociales de la época, en el centro de las preocupaciones de los ensayos que integran la primera parte de este volumen encontramos tres ámbitos fundamentales de interés: cuestiones pertenecientes a las esferas de la estética, la teoría y la crítica literaria, pictórica y musical (relacionadas con la producción artística, la historia del arte, las diferentes escuelas, géneros, etc.); la lucha política ligada a la peculiar situación alemana (cuyo centro de atención es la antítesis reforma-revolución y cuyos focos principales son la búsqueda de la unidad nacional y la disputa en torno a la democratización perseguida por la burguesía); consideraciones sobre la historia, ya sea desde una perspectiva filosófico-histórica (como sucede en muchos casos a partir de las diversas contribuciones de los ensayistas a una reedición de la “querrela entre antiguos y modernos”), ya sea el tratamiento histórico de objetos de estudio concretos, o discusiones en torno a diversas perspectivas históricas (sobre los acon-

tecimientos políticos de la época y la organización social), histórico-literarias o historiográficas. Previsiblemente, estos ámbitos se entrecruzan en la mayoría de los ensayos, en parte debido a las profundas interrelaciones de los mismos en la época, en parte a causa de la propia naturaleza del género.

Con su ensayo “Convocatoria a los pintores de la actualidad. De las descripciones plásticas de París y los Países Bajos, 1802-1804” (1804), Friedrich Schlegel nos ofrece un ejemplo de los vínculos de la época entre poéticas y filosofías de la historia. Aquí encontramos ese modo histórico-filosófico de concebir el desarrollo de la humanidad y del arte tan frecuentado (Goethe, Schiller, Heine, etc.) y que opone la modernidad (con su arte romántico) a un modo ingenuo y pretérito de la práctica artística. La propia época es considerada aquí contraria al surgimiento espontáneo del arte y, por lo tanto, la peculiaridad del arte moderno-romántico residiría en la necesidad de alzarse contra las condiciones de su tiempo. Sin embargo, esta oposición, que se atribuye a una relación más natural entre el mundo antiguo y el arte, no conlleva una valoración inferior de las producciones modernas sino, por el contrario, una férrea creencia en el arte del presente y, más aún, profusas esperanzas en las producciones futuras. En sintonía con las ideas estéticas de Schiller, Schlegel postula un arte futuro como síntesis del arte antiguo y el moderno, como una fusión de la tradición y el “espíritu romántico”. Hay en esto una concepción mesiánica del arte –tal como lo vio acertadamente Walter Benjamin– a partir de la recuperación del pasado.

En “Crítica alemana” (1804), de Joseph Görres, el publicista y poeta católico aborda la oposición característica de la época entre la vida terrenal y el trasmundo, y su correlato, dentro del ámbito artístico, en la postulada antítesis entre lo bajo y lo elevado; a partir de estos distingos y del análisis de diversos modos de la crítica artística, Görres se pronuncia a favor de la crítica empática de los artistas (“solo pueden juzgar espíritus afines”) y censura la crítica distanciada, a la que califica de “venenosa”.

También el ensayo de Goethe, “Antiguo y moderno” (1818), se ocupa de la relación entre la producción artística y las condiciones históricas, resaltando el contraste entre la Antigüedad y el mundo contemporáneo. En sintonía con las ideas de su ensayo “Imitación simple de la naturaleza, manera y estilo”, Goethe plantea aquí algunas de las conclusiones surgidas en su intercambio epistolar con Schiller: la oposición entre un arte natural, espontáneo, ligado a la imitación de la naturaleza –en síntesis, un arte ingenuo–, y el arte que tiene que luchar contra su medio y su época, y que se caracteriza por “la huella del sufrimiento superado” del artista. A pesar de que Goethe pareciera pronunciarse en favor del primero, concluye con el ejemplo de un artista moderno y con la afirmación de que los más altos logros del arte son posibles en todas las épocas.

Los ensayos de Jean Paul, Hoffmann, Mundt, Grillparzer, Börne y Burckhardt se ocupan de artistas u obras particulares pero, en un movimiento propio del género, rápidamente abandonan el tema específico del escrito para extenderse en consideraciones de índole más amplia. Jean Paul se detiene, en “Opiniones estéticas” (1808), sobre un motivo tan propio del ensayo como lo es la relación entre el tema y la forma y se expide también brevemente sobre algunos de los sistemas filosóficos más importantes de la época.

En “Anuncio de un escrito sobre la lengua y las naciones vascas además de una indicación sobre su punto de vista y su contenido” (1812), Wilhelm von Humboldt nos ofrece un ejemplo de su espíritu universal y su variada curiosidad lingüística. Al mismo tiempo, esboza algunas reflexiones que se acercan a diversas teorías etnolingüísticas y antropológicas.

Músico, dibujante, escritor y jurista, E. Th. A. Hoffmann pasa revista rápidamente, en su texto “La música instrumental de Beethoven” (1813), a una gran cantidad de motivos recurrentes en las estéticas y teorías románticas: lo inefable, la relación entre el todo y el fragmento, la tensión entre las

cuestiones mundanas y el acceso al “mundo espiritual de lo infinito”, ligado a la “vida íntima, dichosa”, la oposición entre el verdadero artista y el diletante, etc.

En referencia a Beethoven (en este caso, en ocasión de su muerte), el poeta austríaco Franz Grillparzer exalta en dos discursos complementarios (1827) el ideal del artista ascético, guiado solo por su objetivo artístico: “No tuvo esposa, ni hijo; prácticamente ninguna alegría, y poco placer... Si un ojo lo molestaba, lo arrancaba y seguía adelante, adelante, hasta la meta.” El motivo de este asilamiento del artista creador lo encuentra Grillparzer en la miseria propia de la época, que obliga al músico a “sustraerse del mundo y los hombres”. Grillparzer se hace eco de una perspectiva que desprecia el presente histórico a la luz de una idealización de los tiempos pretéritos (más allá de que la Edad de Oro fuera identificada, según el caso, con la Antigüedad o la Edad Media).

Theodor Mundt, novelista, crítico, publicista y editor de numerosas publicaciones de la época, se concentra, en “Ludwig Tieck: El anciano de la montaña” (1826), en la novela corta enunciada en el título y en la peculiar evolución de la obra de Tieck. Como buen ensayista, Mundt aprovecha la ocasión para ironizar sobre los escritores sistemáticos y metafísicos.

El publicista liberal Ludwig Börne, en cambio, en “Sobre el carácter de Guillermo Tell en el drama de Schiller” (1828), utiliza la obra del poeta para abordar la relación entre el arte y la vida, poniendo de relieve cuestiones concernientes al compromiso del artista (pero también del ciudadano en general), y las diferentes evoluciones de Suiza y Alemania. De este modo, critica severamente el espíritu calculador del individualismo pequeñoburgués y propone, de manera implícita, la asociación política y la lucha colectiva como modelo de construcción de la sociedad democrática.

Dirigido en parte contra Friedrich Overbeck y su idea de decadencia, Jacob Burckhardt aborda en “Sobre Murillo” (1843)

no solo la obra del pintor español, sino también diversas cuestiones relativas a la sociología, la historia y la filosofía del arte. El punto de vista histórico es quizá en este ensayo lo que determina con mayor fuerza la reflexión de Burckhardt: apoyándose en la obra del historiador Ranke, Burckhardt señala las condiciones sociopolíticas que influyeron en el contraste estridente entre el artista español y su medio y que condicionaron su estilo pictórico. Las diversas configuraciones históricas son para Burckhardt la causa principal de las divergencias entre un arte que es naturaleza, como el de Murillo, y aquel que es producto de la reflexión (p. ej., el de Rafael). Con una modalidad propia del género, el historiador de arte suizo trata aquí a vuelo de pájaro diversos motivos propios de la estética y la historia del arte: la naturaleza del genio, el lugar de lo nuevo en el arte, la relación del arte con la religión y la Iglesia (especialmente el carácter nocivo para las artes plásticas de la “depravación política” de esta institución), la distinción entre un estilo idealista y uno realista (y a su vez, dentro de aquel, la diferencia entre un idealismo ingenuo y originario y uno *consciente* e históricamente posterior) y la importancia de la crítica de arte en las diferentes épocas. En este sentido, destaca del mundo contemporáneo la importancia de la consideración histórica del arte y su influencia sobre los artistas, y pronostica, en función de ello, “un bello futuro” en el ámbito artístico.

Con un estilo espontáneo y caudaloso que parece el producto inmediato del pensamiento, Heinrich von Kleist analiza en “Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar” (1807-1808) motivos frecuentados por sus textos dramáticos y narrativos: la posibilidad del acceso a la verdad a partir de estados no conscientes, el “enardecimiento del ánimo”, la incomprendibilidad y su complemento, “el esfuerzo por esclarecerse en que está implicada [la] esencia más íntima” del hombre. Aquí queda al descubierto el escepticismo de Kleist respecto de la posibilidad de comunicación entre los seres humanos y, consecuentemente, su falta de confianza en

todo proyecto político que exceda al individuo o contemple la posibilidad de la comunicación como modo de cambio social. Kleist nos vuelve a mostrar, entonces, aquel individuo aislado y los modos inconscientes y asociales de acceso a la verdad que encontramos en el *Príncipe de Homburgo*, *Catalinita de Heilbronn* o *Sobre el teatro de marionetas*.

A esta perspectiva de Kleist se opone de manera palmaria la defensa de la comunicación oral que encontramos en el ensayo “Sobre la conversación” (1816), de Adam Müller. Este teórico romántico encuentra el fundamento de la vocación política en la conversación –“una conversación verdadera e íntima”–, entendida como la vía más adecuada para lograr la unión y la paz políticas. En violento contraste con el monólogo exaltado por Kleist, Müller promueve la superación del aislamiento del individuo y de los pueblos mediante la conversación.¹⁶ Debemos aclarar, sin embargo, que la fe de Müller en la comunicación entre los hombres no es ilimitada, ya que la conversación, tal como él la entiende, solo puede tener lugar entre aquellos que comparten la “unión de creencias” pero no hay conversación posible con los “rivales”. La conversación es pensada ante todo como modo privilegiado de construcción de la unidad nacional y política. Y es a partir de esta convicción que encontramos nuevamente el contraste entre el mundo espiritual y la “miseria alemana”: en oposición a lo que sucede en Francia, Alemania produce esta comunidad político-nacional solo en el arte y no “en la vida alemana real y presente... en la conversación y en las relaciones sociales”.

Otro proyecto político, de orientación contraria, aunque también convencido del poder de la comunicación, se expresa en “El Mensajero Rural de Hesse”, de Georg Büchner

16 En esta fe en la comunicación como medio de lograr la paz entre los hombres, Müller continúa la tradición del Leibniz de los *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* y preanuncia el concepto habermasiano de consenso, que supone un código supranacional y supracultural.

y Friedrich L. Weidig (1834). Al igual que en su producción dramática, Büchner aborda aquí las posibilidades y condiciones de la revolución junto con una severa crítica a los príncipes explotadores del pueblo. Con estilo plebeyo y panfletario, y apuntando a un público enteramente diferente del que suponen los otros ensayos de esta primera parte (comparable al destinatario de los textos de Karl Gutzkow y Rosa Luxemburg que se incluyen en la segunda sección), el panfleto subraya la oposición complementaria entre las condiciones de trabajo de los campesinos y el perpetuo ocio de los nobles. Por este camino, no promueve la conversación sino la lucha de clases como modo de cambio social: “¡PAZ A LAS ALDEAS! ¡GUERRA A LOS PALACIOS!”. A diferencia de la persuasión a partir de un estilo subjetivo y depurado, de la presentación no solo del tema sino del autor, tal como ya lo encontramos en el inicio del género con Montaigne,¹⁷ este llamado a la insurgencia caracteriza a la justicia como “la prostituta de los príncipes” y ofrece datos concretos, estadísticas y números para apoyar sus argumentos. Contra los privilegios de nacimiento, son exaltados los derechos particulares de todo individuo, los valores democráticos y un modo de contrato social inspirado en el modelo de Rousseau.

Los ensayos de Heine y de Tieck eligen, en cambio, cuestiones históricas (o histórico-literarias) como centro de atención: la historia de un género, Tieck, y las perspectivas historiográficas, Heine. En “Para una historia de la novela corta” (1834), Ludwig Tieck aborda este género, que era muy popular por ese entonces y fue considerado por Theodor Mundt

17 Edmund Gosse, en su definición del ensayo, también destaca el elemento subjetivo como característica genérica: “El ensayo es un escrito de moderada extensión, generalmente en prosa, que de un modo subjetivo y fácil trata de un asunto cualquiera” (citado en Bioy Casares, Adolfo, “Estudio preliminar” a *Ensayistas ingleses*. Barcelona: Océano, 2000, pp. XI-XXXVII, aquí, p. XI).

un género propicio para la alegoría política¹⁸ en los tiempos de paz romana del *Biedermeier*. El poeta romántico se manifiesta aquí no solo como un vasto conocedor de la literatura y del género, sino también como uno de los autores más prolíficos y consagrados dentro del mismo. En su perspectiva histórica e histórico-literaria, vemos una tensión entre un punto de vista esencialista, que afirma la inmutabilidad de una esencia humana atemporal (“el hombre sigue siendo igual en todas las épocas”), y comentarios episódicos que subrayan la influencia en el arte de las condiciones políticas, religiosas y civiles en el desarrollo de las naciones.

Con un espíritu polémico más virulento que el que encontramos en los ensayos de Börne o Burckhardt, Heine nos presenta en “Diversas concepciones de la historia” (1833) dos perspectivas historiográficas ligadas con diferentes visiones del mundo y actitudes políticas: la primera, vinculada con la escuela histórica y los artistas de lo que él mismo dio en denominar el “período artístico”, redundaba en una actitud reaccionaria contra los intentos de liberación del pueblo; la segunda, en cambio, asociada a las ideas de la Ilustración y la escuela humanista, apunta a un mundo futuro más justo y a un modelo ideal de Estado. Heine, si bien rechaza de plano el “indiferentismo elegíaco” de la primera escuela y coincide en buena medida con la segunda tendencia, presenta una tercera posición superadora. Con varios escritos de carácter histórico en su haber, Heine ofrece aquí un modelo de historia que exalta la construcción de la “felicidad futura”, pero también destaca los derechos del presente y la importancia de la lucha política como modo de construir el futuro prometido, alejándose así del utopismo de la segunda concepción y promoviendo una comprensión de la historia a

18. Cf. Mundt, Theodor, “La novela corta como ‘género poético’ actual”. En: Rohland de Langbehn y Miguel Vedda (eds.), *Teoría y crítica de la novela corta*. Buenos Aires: Opfyl (Universidad de Buenos Aires /Facultad de Filosofía y Letras. Colección “Fichas de Cátedra”), 2002, pp. 23-25.

partir, no de la interpretación, sino de la acción revolucionaria, anticipando así la undécima tesis sobre Feuerbach de su futuro amigo Karl Marx.

Por debajo de la gran diversidad de temas abordados por esta serie miscelánea de ensayos, existe, sin embargo, una especie de corriente subterránea teológico-religiosa, que atraviesa las tres dimensiones fundamentales ya mencionadas (la estético-artística, la política y la histórica): la disputa entre los derechos del mundo terrenal y los de la esfera divina, entre el ámbito de la sensualidad y el mundo espiritual, entre la democracia republicana y la Santa Alianza. La secularización de Dios puede aparecer estetizada tanto en el yo romántico (de una riqueza subjetiva y una creatividad prácticamente incondicionadas) como en el endiosamiento del individuo por parte del liberalismo. En todos los casos, la disputa teológica funciona como el enano jorobado dentro del autómatas turco de Kempelen: conduce la mano de los ensayistas y determina sus posicionamientos sobre los diversos temas. En cuanto a la forma de los ensayos en los textos seleccionados, encontramos una panoplia tan amplia y tan completa que abarca desde el estilo panfletario en agresivo tipo de letra de “El Mensajero Rural de Hesse”, hasta la prosa de cláusulas balanceadas y períodos modelados de Heine, pasando por el estilo espontáneo y coloquial de Kleist o la pomposidad de la prosa de Görres.

El ensayo alemán en la segunda mitad del siglo XIX (1849-1900)

Marcelo G. Burello¹

Contexto histórico

En la segunda mitad del siglo XIX, la periodización más estandarizada entre los historiadores de la cultura alemana reconoce dos grandes fases: la de la fundación del Imperio (conocida como *Gründerzeit*), que se extiende desde los alzamientos de 1848 hasta el triunfo en la Guerra Franco-prusiana, en 1871, y la época guillermina (denominada así en honor al *Kaiser* Guillermo I y su nieto, Guillermo II), que va de 1871 hasta la derrota en la Primera Guerra Mundial. Tras las oleadas revolucionarias y los reflujos conservadores que pautaron la primera mitad del siglo, tanto la nación alemana como la austríaca asisten ahora a un fuerte momento de reformulación y consolidación de viejas estructuras imperiales, que se da en simultáneo con la definitiva incorporación del mundo germánico al nuevo orden económico burgués. A primera vista, este paralelismo podría parecer una paradoja histórica: una especie de *Ancien Régime*

1 Profesor Adjunto de la cátedra de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

redivivo en Centroeuropa conviviendo muy naturalmente con el moderno capitalismo no deja de constituir un cierto antagonismo, o al menos un anacronismo. Pero sucede que los férreos sistemas de control militar y policial al mando de autoridades incuestionables promovieron la demorada industrialización y tecnificación de dichas naciones de una forma “pacífica” a la fuerza, permitiendo que las nuevas versiones de emperador alemán y austríaco –y a la sazón, austro-húngaro– aparecieran como confiables garantes de estabilidad y de paz.² En tiempos de positivismo y modernización, las mejoras infraestructurales pasaron a ser el síntoma último –y casi único– de la situación social, y los reclamos de libertad plena y participación genuina quedaron postergados hasta nuevo aviso, barnizados ahora con pin-celadas de parlamentarismo tibio y populismo bonachón.

Sin duda, la gran bisagra del mediosiglo tiene lugar con la última ola de intentonas revolucionarias acaecida en marzo de 1848, y cuyo chispazo inicial fue el levantamiento parisino de febrero de ese año, y que mientras que para algunos historiadores marca el fin de las grandes agitaciones en tanto último fracaso, para otros sería en cambio la consumación en tanto éxito relativo que invalida futuros movimientos continentales al imponer nuevas reglas del juego. Revolución o revuelta, como sea, y según se estimen sus logros (e incluso según se considere en qué lugar, que no fue lo mismo en Berlín que en Viena), aquella movilización popular y política acaba con el régimen del príncipe Metternich y sienta así las condiciones para una incipiente reunificación alemana, un viejo sueño que en realidad había comenzado a reactivarse ya con la “Unión aduanera”, en vigencia desde 1834 entre algunos miembros de la Confederación Germánica. Así, la inversión

2 Uno de los mejores retratos de esa sensación lo ofrecen las primeras páginas de la autobiografía de Stefan Zweig, *El mundo de ayer*, en especial el capítulo idiosincrásicamente titulado “El mundo de la seguridad”.

de las relaciones de supremacía de Austria por sobre Alemania –con Prusia a la cabeza– es una de las directrices fundamentales del período, y aunque la casa Habsburgo exacerbe su pompa e incluso sume a su haber la corona húngara, el curso de las acciones y los años muestra el permanente ascenso político y militar prusiano por sobre el gran poder mediterráneo y centroeuropeo, tendencia que se hace aún más ostensible después de la Guerra Austro-prusiana de 1866; y mientras que el “rey y emperador” Francisco José de Habsburgo envejece y deviene una leyenda en vida, figuras como el “canciller de hierro” Bismarck o el general von Moltke graban su vívida estampa a fuego y acero en el imaginario de la época.

La literatura y el ensayo en la época

Para la historia literaria, específicamente, el movimiento que mejor describe y sintetiza el período es el definitivo hundimiento del Romanticismo –incluyendo sus manifestaciones epigonales– y el ascenso del realismo, concepto que subsume, por supuesto, una compleja variedad de matices. En sentido de programas artísticos, y en términos muy generales, puede decirse que el análisis subjetivo ahora cede su lugar a la descripción objetiva, y que la captación sensible de la naturaleza da paso a la percepción lúcida de los procesos sociales. “Realismo” a secas, “realismo crítico” o “poético”, y ulteriormente “naturalismo”, las diversas voces que designan las tendencias literarias del momento vienen a proponer todas algo en común: un estudio de la criatura humana en su contexto, independientemente de si se piensa o no que el *milieu* determina al sujeto. Y la novela, el género del nuevo hombre burgués, sustituye a los géneros dilectos de quienes antaño aspiraban a ser un gran autor alemán, el drama y la lírica. ¿Qué papel juega, así pues, el ensayo en este nuevo mundo?

En Montaigne, el *essai* aparece como muestra de humildad y autoafirmación (y de hecho, a veces de narcisismo). Ya en el primer capítulo del Libro I leemos el axioma de que “preciso es reconocer que el hombre es cosa pasmosamente vana, variable y ondeante, y que es bien difícil fundamentar sobre él juicio constante y uniforme”,³ con lo cual se legitima un sondeo asistemático del alma humana, censurable por su inconstancia. En el capítulo 6 del Libro II, titulado “De la ejercitación”, confiesa: “Hace ya algunos años que no tengo sino a mí mismo por objeto de mis reflexiones, que no examino ni estudio otra cosa que mi propia persona, y si a veces mis pensamientos y miras se dirigen a otro lugar lo hago solo por aplicarlo sobre mí o en mí, para provecho personal. [...] Ninguna descripción comparable en dificultad ni en utilidad a la descripción de sí mismo”.⁴ Esta confesión refleja un doble movimiento de ignorancia y egotismo que da al género su carácter oscilante y tentativo, explícitamente reconocido en la designación de “ensayo” –que ciertamente es una designación *faute de mieux*, y no un bautismo oficial–. Y es que para el Renacimiento, el “ensayo” es en su origen más bien una modalidad, casi un estado anímico, y no un subgénero literario. Es una pieza en prosa cuyo autor se presenta como un explorador, sin grandes recursos ni autoridades que lo avalen, y en cuya filiación parece ser tan importante la tradición de la confesión cristiana como la especulación estoica. Pocos años después de Montaigne, como se sabe, Francis Bacon se apropia de la idea de expandir lo que tradicionalmente eran proverbios y máximas de sabiduría *in nuce* a un artículo en prosa de mayor desarrollo, aunque el título de la primera edición completa (1601) muestra

3 Montaigne, Michel de, *Ensayos, seguidos de todas sus cartas*, Román y Salamero (eds.). París: Garnier, S/D, p. 3.

4 *Ibíd.*, p. 322.

algunas dudas respecto de la caracterización genérica y hasta temática: “*Essayes or Counsels, Civill and Morall*”. Al oponer estos escritos a sus tratados filosóficos e históricos, Bacon asume el carácter fragmentario y el tono confesional que su creador les había fijado y que desde entonces será el rasgo distintivo de este subgénero tan idiosincrásico del humanismo renacentista, una corriente espiritual que pretendió complementar los descubrimientos geográficos y los hallazgos científicos de sus contemporáneos con la necesaria exploración de la propia alma.

Para el “ensayista”, muy distinto será en cambio el panorama después de la Ilustración y su inherente y progresiva especialización del saber, cuando comiencen a establecerse las diversas disciplinas; sumariamente puede decirse que lo confesional irá cediendo ante lo objetivo, a menudo con declarada intención polémica. Como sea, la división de campos prácticos y teóricos, esencia misma del pensamiento moderno y correlato necesario del análisis cartesiano, irrumpirá definitivamente en el mundo cultural germánico recién en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, con cierta demora si se compara Alemania con Inglaterra o Francia, y se expresa y consolida en marcos institucionales tales como la academia y la prensa, un nuevo y determinante factor de poder. Pasada la década de 1850, los avances técnicos –como la locomotora a vapor– y los avances científicos –como la teoría de Darwin– impregnan con optimismo progresista los aires de la época en casi toda Europa, pero por primera vez en suelo alemán, e imponen a literatos e intelectuales el deber de estar a la altura de las circunstancias, ya aguzando la mirada para captar los detalles significativos del nuevo orden social, ya cuestionando los objetivos mismos de la propia actividad y sondeando los límites de las diversas esferas y disciplinas. A la objetividad gnoseológica deseada por la ciencia se le suma la claridad expositiva requerida por la prensa, y el idioma alemán tiende entonces a aligerarse en pos de exactitud e impacto. Los pensadores abstractos de la vieja

guardia idealista y los artistas excelsos *more romantica*, como Richard Wagner, comienzan a parecer vestigios de un pasado remoto, y sobreviene la figura del profesional: de la escritura, de las artes, del periodismo, de la ciencia, de la política... Al mismo tiempo, se incuba ya la crítica radical a la tradicional y correcta escritura germánica, una crítica que se encarnará, furibunda, en Nietzsche (un modelo de transgresión disciplinaria, de hecho).

En este nuevo marco operativo, para el hombre de letras alemán el ensayo aparece como posibilidad de intervenir en la cultura sin grandes pretensiones disciplinarias ni verdades con mayúscula, pero a la vez sin refugiarse en la comodidad de la narrativa en prosa o del verso, desde donde el plano de la ficción o de la lírica liberan de toda responsabilidad personal por los propios dichos. Y será esa cualidad ambigua, ese carácter intermedio el que, para bien o para mal, defina entonces el subgénero en un ámbito de incorporación tardía a la Modernidad: su naturaleza mixta será precisamente la clave de su productividad, y más aún, de su *provocatividad*. Un ejemplo paradigmático de ello lo tenemos en un fragmento de Robert Musil, escrito antes de la Primera Guerra, en el que el autor comienza declarando que para él “en la palabra, ‘ensayo’ se unen la ética y la estética”, y más adelante explica, a propósito de la taxativa división entre artes y ciencias que propugna la lógica actual: “el ensayo está entre esos dos ámbitos. De la ciencia tiene la forma y el método. Del arte, la materia”.⁵ Y aún mucho después, y en esta misma línea, Adorno comenzará reconociendo que “el ensayo en Alemania está desacreditado como producto mestizo”.⁶ Al igual que el sexo

5 Musil, Robert, “Über den Essay [Ohne Titel-etwa 1914?]”. En: *Gesammelte Werke*, A. Frisé (ed.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, vol. 8, pp. 1334 y 1335.

6 “El ensayo como forma”. En: Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura (Obra completa 11)*, traducción de A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, p. 11. En rigor, el original dice que el ensayo está desacreditado o difamado (*verrufen*) como producto mixto o híbrido (*Mischprodukt*). El sentido es idéntico.

polimórfico infantil postulado por Freud, es evidente que el carácter indefinido y ambivalente del ensayo genera angustia en una cultura positivista y estricta, que desea taxonomías claras y bordes bien marcados. Y el *unmethodical method* del ensayo, en la bella expresión de Walter Pater, ha sido un instrumento útil para que el escritor de habla alemana recupere –o mejor dicho, adquiera– parte del impacto público con el que siempre soñó (y nunca tuvo), y el largo período que va de 1848 hasta el nuevo siglo supuso un nuevo capítulo de esa larga lucha.

Los textos

Los ejemplos que ilustran esta etapa en este volumen giran en torno a dos grandes cuestiones, casi inevitables para el mundo germano parlante del período: arte y literatura, por un lado, y política, por otro. Cuestiones que, por su naturaleza amplia y transversal, no pocas veces se entrecruzan en un mismo escrito, máxime siendo el ensayo un género abarcativo por definición.

Tildado de libertino y de revolucionario por un gobierno propenso a la censura desmesurada, adalid del inorgánico movimiento dado en llamarse “Joven Alemania”, Karl Gutzkow apela al estilo panfletario –cuyo epítome epocal para nosotros es y seguirá siendo el *Manifiesto comunista*– para ensalzar a los insurgentes de la gesta de Berlín, aquí sinécdoque de una nueva nación alemana presuntamente inminente. Su “Alocución a los berlineses” (1848), escrita al calor de las barricadas, abunda en vocativos y exclamaciones, y se esfuerza por darle un aire épico e histórico a sucesos recién acontecidos, que, presentados de otro modo –y sobre todo sin insertarlos en un contexto mayor–, podrían parecer tema de una mera crónica periodística (que era justamente la forma en que el propio autor había venido exponiéndolos).

Posterior por un año es la evaluación que el suizo Gottfried Keller hace de “El Romanticismo y el presente” (1849). El título es programático y anuncia una tensión crucial: la del sentimiento poético atemporal y la conciencia política actual. Si el escrito de Gutzkow trata de definir qué es la “revolución”, este lo hace con el “Romanticismo”: el ensayo parece ser un formato propicio para interpretar y definir fenómenos aún no del todo conceptualizados. Por cierto, el texto es prueba de que extenderle el certificado de defunción al Romanticismo hacia 1830 y a manos de los “realistas”, como a menudo lo hace la historia de las ideas, puede resultar una burda simplificación.

Con “Los escritores de artículos para suplementos” (1856), el polémico publicista vienes F. Kürnberger aporta un texto fundacional para nuestra comprensión del fenómeno de la opinión pública y los medios masivos, en esta ocasión con motivo del *Feuilleton* o “suplemento cultural”, la sección del diario, justamente, en la que la moderna cultura de masas y la minoritaria cultura letrada empezaron a entablar una convivencia práctica. El tono ligeramente socarrón no debe llamar a engaño: Kürnberger busca provocar al moderno afán clasificatorio creando un repertorio algo extravagante, pero certero en la apreciación de los talentos que requiere el periodismo contemporáneo. Que nada menos que Karl Kraus se haya reconocido en esta pluma es sintomático del papel del intelectual como “víctima” de la sociedad vienesa y de la influencia de los periódicos en ella.

Hijo del célebre Wilhelm Grimm, Herman Grimm devuelve el género en su versión alemana a sus primeras fuentes, y se pregunta por la definición morfológica de este *novum* literario. Pero en su caso, con una variante significativa: destacando el notable peso del ascendente anglosajón –e incluso, norteamericano– sobre el mismo. Aun cuando Grimm aquí elige enfatizar el carácter de fragmento o extracto de algo mayor, y no nos brinda una dilucidación más penetrante, “Para una historia del concepto de ensayo” (1890) merece figurar, en efecto, en el profuso repertorio de meta-

ensayos alemanes –que a la sazón incluirá a pensadores tan diversos como Lukács y Musil, Bense y Adorno– en un lugar casi inaugural, de hecho, siendo uno de los primeros aportes genuinos para una definición tentativa.

Aunque mayormente recordado hoy como el novelista del denominado “realismo poético”, Theodor Fontane inició su fecunda carrera en pleno *Biedermeier*, participó de los debates literarios propios del *Vormärz*, y se destacó como periodista y publicista ya a mediados de siglo. La profesión de fe literaria “La posición social de los escritores” (1891) es obra de su ancianidad, y supone a la vez un testimonio y un testamento. A los ojos de los alemanes, considera Fontane, el escritor que no se dedica al periodismo carga con la culpa social de ser un sujeto inútil, que lo transforma en un moderno esclavo, en un paria. Si el Estado no sale en ayuda de los escritores, habrá llegado la hora de que estos se ayuden a sí mismos, tomando conciencia gremial de su función.

Portavoz destacado del mundo cultural y académico de su época, Georg Simmel despliega su renovadora mirada sociológica en “Sobre las exposiciones de arte” (1896). La necesidad académica de darle un método y un tono propios a las ciencias sociales lleva aquí al autor a encarar con una actitud de cientista social un tema propicio para los comentarios de índole puramente subjetiva. En vez de valorar las obras o describir sus sensaciones al modo impresionista, Simmel define las exposiciones artísticas como consecuencia necesaria de la “especialización del espíritu moderno”.

Para concluir, el “Prólogo” a *Reforma social o revolución* (1899) de Rosa Luxemburg, en rigor más un ejercicio de prosa que un ensayo autónomo, ofrece un buen ejemplo de la escritura política, ágil y nerviosa, de un fin de siglo crispado por reivindicaciones y reclamos insatisfechos que aún quieren hacerse oír. Pone fin a esta selección con una esperanza de renovación política que cierra simbólicamente el siglo, y que augura futuros y trágicos conflictos.

Ensayos alemanes del siglo XIX
Antología

Convocatoria a los pintores de la actualidad. De las descripciones plásticas de París y los Países Bajos, 1802-1804 (1803-1804)

Friedrich Schlegel

¿Es probable que incluso hoy, en la época actual, vuelva a surgir renovadamente una auténtica Escuela de pintura, grandiosa y completa, que perdure y se establezca con solidez? En realidad, a juzgar por las circunstancias externas no es probable, ¿pero quién podría afirmar que es imposible? ¿A qué se debe que en nuestra época no haya un pintor que pueda ser equiparado plenamente a los grandes maestros de la Antigüedad y qué es lo que les falta para lograrlo a los que actualmente lo intentan en el arte? Esto es muy claro: ante todo está el descuido de lo propiamente técnico, en especial el tratamiento del color, pero más el sentimiento íntimo y profundo. En los talentos más sensatos y característicos de la actual era moderna lo que más se sigue echando de menos es la actividad productiva, la seguridad y la facilidad firmes ante los aspectos prácticos de la ejecución, que distinguen tan maravillosamente a los maestros antiguos. Si se considera la cantidad de grandes obras que ha consumado Rafael, que fue arrebatado en la más temprana edad; o el férreo afán que puso el noble Durero en la abundancia de innumerables trabajos e invenciones de todo tipo y en las más diversas materias, donde empero tampoco alcanzó una importante

meta de su vida; todos los puntos de comparación para nuestra época, tan retrasada en el arte frente a esos grandiosos parámetros, se nos diluyen en meros pensamientos. Mientras tanto, este fenómeno es muy explicable a partir de las circunstancias. La formación universal y la versatilidad intelectual, vistas como cualidades características y tendencias generalizadas de nuestra era, conducen con facilidad a la dispersión de la fuerza espiritual y no conciben bien con un efecto concentrado en paulatino aumento y con una abundancia de producciones acabadas de un cierto tipo determinado, positivo. Esto en realidad afecta, más o menos, a todos los géneros de formación y producción intelectual de nuestra época, pero para el arte lo que sigue es especialmente digno de atención y de un impacto definitivo. En tanto el sentido puro y claro y el sentimiento profundo son las únicas y genuinas fuentes del arte superior, y casi todo en nuestra época se opone hostilmente a dicho sentimiento, para reprimirlo, dispersarlo, sobrepasarlo, o bien inducirlo a error, la mejor mitad de la vida se pierde en la temporaria lucha evolutiva contra la época y todos sus innumerables obstáculos; una lucha que es, sin embargo, totalmente indispensable para siquiera volver a liberar las fuentes del auténtico sentimiento artístico y reelaborarlas con los fastidiosos despojos del molesto mundo exterior. Una naturaleza sensata, a la que su época no lleva y trae, sino que perdura en conflicto con el entorno predominante, cada vez se sume más en sí misma y difícilmente puede alcanzar una desenvolvura productiva. Este motivo es claro y más que suficiente para dar cuenta del lento crecimiento del arte genuino en nuestra época, que sin embargo ha de brotar hasta llegar a ser el poderoso árbol de la nueva vida en el ámbito de lo bello para un futuro más ligero, sorteando todos los obstáculos. Pero visto desde otro ángulo, bien parece un secreto insondable el de por qué algunas épocas –a juzgar por las apariencias, sin ninguna ayuda externa y cabalmente como por sí mismas– son tan

ricas y dichosas en materia de arte, mientras que otras, aun con su mejor empeño y con la plena seriedad de toda la formación intelectual, no pueden dar ni remotamente con un logro comparable y del todo satisfactorio. Este interrogante quizás encierra algo que siempre será irresoluble; solo podemos detenernos ante lo que se deja conocer con claridad, y eso también es absolutamente suficiente para especificar los elementos, los recursos y los instrumentos propios de la representación pictórica superior, el camino y las fuentes que al menos han de llevar al conocimiento detallado y al acopio fiel de lo que es auténticamente bello en el arte cristiano, si bien no se puede alcanzar el logro supremo sin el favor especial de la naturaleza.

La verdadera fuente del arte y de lo bello, sin embargo, reside en el sentimiento. Con este, el concepto acertado y la finalidad del arte se dan por sí solos, así como el conocimiento cierto de aquello que se desea, aunque al artista solo se le comprueba en forma práctica, y no con palabras. El sentimiento religioso, devoción y amor, y el íntimo entusiasmo silencioso propio del mismo, eran lo que guiaba la mano del pintor antiguo, y solo para unos pocos se ha hecho presente –o ha ocupado ese lugar– lo único que moderadamente puede sustituir el sentimiento religioso en el arte: la ponderación profunda, la aspiración de una filosofía seria y digna, lo que se anuncia en las obras de Leonardo y Durero, por supuesto que a la manera del artista, pero con toda claridad. En vano se procura volver a convocar el arte plástico si antes no se ha convocado de nuevo a la religión, o bien a una idea de la misma, al menos sobre la base de esta filosofía cristiana. Mas si este camino pareciera muy remoto y empinado para los jóvenes artistas, estos podrían siquiera estudiar a fondo la poesía, que respira ese mismo espíritu. Más el arte poético romántico y menos el griego, que solo los lleva a lo extraño y lo erudito, y que solo leen en traducciones en las que la antigua gracia ha huido ante el tableteo de

los dáctilos. Los mejores poetas italianos y españoles, junto a Shakespeare, y también los más accesibles entre los poemas en alemán antiguo, además de los modernos, en su mayoría poetizados en ese espíritu romántico: esos son los firmes compañeros de un artista joven, que podrían reconducirlo progresivamente al viejo suelo romántico, quitándole de los ojos la prosaica niebla de la imitación anticuarista y el mal-sano parloteo artístico. Pero lo más importante sigue siendo que el artista proceda seriamente con el hondo sentimiento religioso, con verdadera devoción y con viva fe; pues en el mero juego con los símbolos católicos y sin amor genuino, que es más fuerte que la muerte, la elevada belleza cristiana no se deja alcanzar.

¿Pero en qué consiste entonces dicha belleza cristiana? Ante todo, se debe tratar de llegar a conocer el bien y el mal en la doctrina del arte. Quien no posee y no conoce la vida interior tampoco puede desarrollarse gloriosamente como artista en la gran revelación, sino que solo ha de moverse en el sueño y el intrincado torbellino de una existencia totalmente carente de esencia en el plano interno y realmente vacía; en lugar de eso, el arte debe sacarnos de dicha existencia y alzarnos al mundo superior, espiritual. El falso artista a la moda está al servicio de la vacua apariencia de una ilusión agradable, y jamás llega a alcanzar –e incluso ni siquiera llega a tocar– la región de lo auténticamente bello. El arte pagano parte de la perfección de la figura orgánica, según el concepto positivo de un carácter natural firmemente determinado. En su camino del más vivo despliegue de todas las formas como por sí solas, encuentra el estímulo de la gracia, bajo la forma de florecimiento natural de la belleza juvenil; pero siempre sigue siendo más un estímulo sensual que una gracia espiritual del alma. Si el arte antiguo quiere elevarse más aún, pasa a la lucha titánica y la sublimidad; o bien a la elevada gravedad de la belleza trágica, y esa es la línea externa hasta la que puede llegar y donde

puede estar más cerca de lo eterno. Así que ante el acceso a lo eternamente bello, que para él está cerrado, a un lado tiene la insolencia titánica, que quiere penetrar con violencia y asaltar el cielo de lo divino, de lo que no es capaz; y del otro lado, el pesar eterno, invariablemente sumido en la honda conciencia de la propia e indisoluble taciturnidad. Lo que le falta al arte pagano es la luz de la esperanza, y solo sabe del pesar elevado y la belleza trágica como sustituto máximo o último; y esa luz de la esperanza divina, llevada en las alas de la fe bienaventurada y del amor puro, aunque en este mundo solo irrumpe dolorosamente con los rayos de la nostalgia, es lo que nos confronta y nos habla desde las imágenes del arte cristiano, con un sentido divino, como fenómeno celeste y visión nítida de lo celestial, y por medio de lo que esa elevada belleza espiritual, que justamente por eso llamamos belleza cristiana, se hace posible y disponible para el arte.

Mientras tanto se necesitará librar una larga batalla y aún habrá que explorar y recorrer varios caminos viejos y nuevos antes de que se halle el camino correcto y se lo prepare, para que así el arte renacido pueda avanzar hacia esa meta, seguro cual por una senda firme, y brotando con belleza religiosa.

Quizás un extremo llame ocasionalmente al otro; no sería sorprendente que la adicción a la imitación suscitara justamente el deseo de originalidad incondicional en un talento que se sintiera tal. Si dicho deseo tan solo hubiera reencontrado el correcto concepto del arte, el de que el significado y la alusión simbólicos de los misterios divinos son su auténtica meta y todo lo demás es solo un medio, un miembro y una letra subordinada, entonces tal vez podría producir obras notables, de una especie por completo nueva: jeroglíficos, símbolos veraces, pero más arbitrariamente compuestos a partir de sentimientos naturales y visiones naturales o de intuiciones que ligados a

las antiguas maneras de los predecesores.¹ Un jeroglífico, un símbolo divino debe ser toda pintura que haya de llamarse verdadera; la única pregunta es si el pintor debe crear por sí solo su alegoría o si debe ligarse a los símbolos antiguos, provistos y consagrados por la tradición, y que, bien entendidos, podrían ser lo bastante profundos y satisfactorios. El primer camino es ciertamente el más peligroso, y el éxito se deja entrever en forma aproximada, si acaso han de intentarlo muchos, de entre los que no todos nacieron igualmente para ello; la cosa marcharía más o menos como se da desde hace un tiempo en la poesía. Pero lo más seguro continuaría siendo seguir cabalmente a los pintores antiguos y, en especial, a los más antiguos, y reproducir fielmente lo único que es correcto y bello hasta que haya transformado el ojo y el espíritu a otra naturaleza. Si, además, junto a lo más bello de los antiguos italianos también se eligiera especialmente el estilo de la antigua escuela alemana como modelo, recordando la nación a la que también nosotros aún pertenecemos y cuyo hondo carácter no podríamos negar sobre todo en el arte, entonces se unirían ambas cosas, el camino seguro de la gracia y verdad antigua y lo simbólico, lo espiritualmente bello, a lo que, tal como a la esencia del arte, incluso cuando el conocimiento del mismo se ha perdido, la poesía y la ciencia verdaderas primeramente deben volver a llevar, y también, más allá de toda visión, tal como pueden llevar a la pura idea primera del arte y la pintura. Pues en el aspecto mecánico de la ejecución, la antigua pintura alemana

1 Quien haya tenido oportunidad de ver los dibujos alegóricos del difunto Runge, por muy en boceto que se hayan quedado, entenderá fácilmente a qué tipo de desvío —que por cierto solo puede tomar un artista con espíritu tan peculiar y con un profundo anhelo de elegir en cada caso— se refiere aquella alusión. A la vez, sin embargo, en este ejemplo de un talento tan afortunado puede verse adónde se llega si se desea pintar meros jeroglíficos naturales, desconectado de toda tradición histórica y santificada, que constituye para el artista un firme suelo materno, que no puede abandonar sin riesgo y sin prejuicios irremplazables (nota del autor).

no es solo más precisa y minuciosa que lo que suele ser la italiana, sino que ha sido fiel por más tiempo a los más antiguos símbolos cristiano-católicos, tan maravillosos y profundos, de los que conserva una riqueza mucho mayor que la pintura italiana, que en lugar de ellos a menudo se ha refugiado en algunos objetos de la pompa puramente judía del Antiguo Testamento o en aisladas incursiones por el terreno de la fábula griega.

Claro que aun en cuanto a la gracia, la Escuela italiana puede sostener su preeminencia ante la alto-alemana, pero no ante el arte bajo-alemán, si se juzga a este por el apogeo de un Wilhelm von Cöln, Johann von Eyck y Hemmelink,² y no por las degeneraciones tardías. Por lo demás, apenas si se puede recordar que el artista de ningún modo puede creer buscar o hallar el antiguo estilo pictórico en las imperfecciones del mismo, en las manos escuálidas, la colocación recta y egipcia de los pies, los atuendos estrechos, los colores toscos, los ojos entrecerrados, o bien en el dibujo defectuoso y las carencias concretas y los errores aleatorios. Pues eso equivaldría tan solo a apelar a una manera falsa en vez de la otra, si se quisiera intercambiar la imitación hasta hoy anticuarista por una igual de inauténtica imitación antiguo-alemana. En general, la cuestión no está en las exterioridades, sino que es el calmo y devoto espíritu de los viejos tiempos lo que ha de vivificar y volver a conducir al pintor a la pura belleza cristiana, de modo que esta, con el más nítido esplendor, atraviese con sus rayos las imágenes del arte reflorado en una nueva aurora.

(Traducción y notas de Marcelo G. Burello)

2 Wilhelm von Cöln, activo a fines del siglo XIV y al que ante todo se le atribuyen altares eclesiásticos; habría sido el promotor de la Escuela bajo-renana, así como Johann (Jan) von Eyck (1390-1441) es considerado el fundador de la antigua Escuela flamenca. Hemmelink, pintor flamenco de rango menor.

Crítica alemana (1804)

Joseph Görres

Pasa algo extraño con la crítica alemana. Los críticos están sentados junto a la entrada de sus cuevas, como los Polifemos junto al Etna.¹ Antaño, dominados por el amor, también le ofrecieron a su musa Galatea una serenata con su báculo encordado, nudoso, y le cantaron con voz ronca, disonante, sus sonetos fatales; pero, desde entonces se han vuelto juiciosos, y ya no cantan; pues se han vuelto melancólicos, desde que el malicioso clima de la época los ha privado de su único ojo. Permanecen ahora sentados –hoscos, malhumorados, vetustos, hipocondríacos– junto a la entrada de sus cavernas y miran fijamente, desde las cavidades oculares vacías; y cuando, como murciélagos ciegos, atisban con los oídos algo vivo, vigoroso en las cercanías, lo llaman: “¡Ven, pequeño, no quiero devorarte!”. Y cuando el convocado se acerca, imprudente, lo atrapan con los puños torpes y palpan y manosean las obras de arte como a becerros, y exprimen desmañados la tierna belleza, y maldicen luego,

1 En la mitología griega, Polifemo (en griego, Πολύφημος Polyphêmos, “de muchas palabras”, y de aquí su relación con la crítica alemana) era uno de los cíclopes, hijo de Poseidón y la ninfa Toosa.

encolerizados, la marioneta, cuando esta yace exánime entre sus brazos; y, en cambio, ensalzan sus clavos, que, todavía es posible asir. Otros han trazado en los aires una línea continua de nieve, y se han construido unas garitas de vigilancia, y allí mantienen sus escuadras y acechan, para que nada traspase la línea, pues el éter no es amigo de ningún ser humano, y, en los puestos de avanzada de la concreta solidez, ellos se amargan bastante ante la nada fantástica y vacía, y el sustento se les suministra desde abajo a buen precio. Sin embargo, de tanto en tanto, se muestra alguna de las poderosas aves divinas; y cuando, pues, se disponen a capturarla y a arrancarle las largas plumas que emplea para volar, entonces la perseguida, con sus potentes garras, atrapa a uno del montón y se eleva con él hacia regiones donde el vértigo le hace perder al pobre la conciencia, y entonces lo deja caer a las profundidades –de modo que se estrella de manera miserable–, o lo coloca compasivamente sobre la alta cima de un peñasco. Allí se sienta sobre sus tronos este pequeño juez de paz, y descuida los más urgentes negocios en casa a cambio de tres óbolos² por sesión; solo para que el derecho y la justicia reinen en el país, y para que los genios encuentren un tribunal imparcial y se los juzgue de acuerdo con sus acciones. Y como ellos están sentados y se pavonean entre sí, si se hiciera comparecer a cada uno por separado y se lo interrogara, se encontraría en él a un hombre honrado, justo; luego de algunas discusiones, aprobará nuestra opinión, pero cuando se una a los otros, volverá a desvariar. Pero esto no es todavía lo peor; de vez en cuando, hay en

2 El óbolo era una moneda griega de plata cuyo valor era la sexta parte de una dracma. Los difuntos eran enterrados con un óbolo, puesto debajo de la lengua o en los ojos del cadáver, para que, una vez que la sombra de la persona muerta alcanzase el mundo subterrenal del Hades, pudiera pagar a Caronte para pasar a través del río Aqueronte. Aquellos que no tenían la cantidad suficiente, o cuyos amigos habían rechazado dar los ritos apropiados del entierro, esperaban eternamente en la orilla, y nunca podían cruzar hacia al mundo subterrenal.

la base también mucha honestidad, y mucha pusilanimidad bien intencionada y estrechez pueblerina que declara su opinión con toda franqueza, según su mejor saber y conciencia, y en ello no tiene ninguna malicia; ya no es, por lejos, tan malo como hace poco, pues la educación constante alcanza también paulatinamente a la masa, y de manera inconsciente la eleva a un punto de vista superior, y el más reciente instituto de este tipo hace una honrosa excepción y se eleva muy por encima de los límites de aquel reproche. Pero en cuanto a aquellas venenosas serpientes de cascabel, que se retuercen en tantos tribunales de picapleitos y acechan bajo la hierba al transeúnte, y se enroscan a su alrededor y lo cubren con su saliva venenosa antes de devorarlo; en cuanto a estos seres humanos, que, hipócritamente, se dan aires de fomentar el bien, pero furtivamente lo atacan y persiguen dondequiera que lo encuentren: basta con conocer sus pasiones indignas para saber qué es lo que atacarán con furia y qué es lo que alabarán. Son los representantes de la infamia y, aunque son necesarios en su género para generar lo mejor a través de su refutación, son también los verdaderos promotores de la confusión ante la cual se alzan tantas lamentaciones.

El mundo y lo terrenal tienen sus demandas; es justo que se las haga valer; el que no las respete, pronto será persuadido de su propia injusticia, lo sentirá en carne propia cuando se consuma la vitalidad desfachatada; porque las raíces de su existencia, arrancadas y desguarnecidas, están expuestas a la luz del sol. Y lo finito en sí no posee una naturaleza malvada, está implicado con lo más alto de esta misma divinidad; y es un error de sistema, o una vulgar arrogancia, mirar despectivamente hacia abajo, en dirección a las acciones terrenales: estas actividades no son malas en sí mismas, pero sí lo es sumirse en ellas; la plena inmersión en la corriente de lo sensual, hasta la completa negación de todo lo alto, hasta el impío ateísmo, es aborrecible automutilación; y por esto es bueno que espíritus poderosos sacudan violentamente al

siglo hundido, y no hay que reprochar que lo alto súbitamente se alce con arrogancia; que le espete a la vulgaridad altanera su nulidad y que establezca una oposición radical contra ella, y contraponga una tendencia “sublimadora” a la tendencia “precipitadora” de la vulgaridad.³ Que considere esto aquel que desee que esta época lo trastorne; pero el que sienta en sí la vocación de la crítica, que reflexione, ante todo, sobre el hecho de que no todas las plantas llevan los frutos en las raíces; sobre el hecho de que, acerca de las formas ígneas que el genio baja desde el cielo, solo pueden juzgar espíritus afines; sobre el hecho de que, en general, uno solo puede juzgar sobre un objeto en relación con el cual posee plena conciencia de lo siguiente: si su fuerza hubiese tomado esta dirección, quizás también hubiera podido producir una obra semejante; entonces, los jueces del arte no se colgarán más como plomo de los pies del genio, para bajarlo de su elevación; y si entonces uno, con una fidelidad y una escrupulosidad insobornables, comunica lo que le han inspirado un espíritu armónicamente ordenado y un ánimo bello, pronto cesará la confusión, y aquellos espíritus mentirosos enmudecerán, y la época los aplastará.

(Traducción y notas de Mariela Ferrari)

3 En este caso, el contraste se manifiesta en la metáfora espacial que contrapone lo alto [*das Höhere*] y lo bajo o lo vulgar [*die Gemeinheit*] y las respectivas tendencias asociadas (a sublimar o a precipitar).

Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar¹ (1807-1808)

Heinrich von Kleist

Para R[ühle] v. L[ilienstern]

Cuando quieras saber algo y no puedas encontrarlo por medio de la meditación, te aconsejo entonces, mi querido e ingenioso amigo, hablar de ello con el primer conocido que se te cruce por el camino. No es necesario siquiera que sea una mente aguda; tampoco quiero decir que deberías consultarlo al respecto: ¡no! Más bien debes –primero que nada– contárselo tú mismo. Te veo abrir grandes los ojos y responderme que, en tus años mozos, te han aconsejado no hablar excepto de asuntos que ya comprendieras. Es posible

1 La copia –entretanto desaparecida–, de la mano del mismo copista al que también se debe el manuscrito de la tragedia *Penthesilea*, pertenece posiblemente al período que pasó Kleist en Dresde (1807-1808), mientras que las referencias al trabajo de oficina y la presencia de su hermana Ulrike hacen plausible la existencia de una primera versión en Königsberg (1805-1806). La copia contiene correcciones de mano de Kleist, así como marcas de lápiz para una organización en párrafos, y presenta dos veces la referencia (de otra mano y entre paréntesis) “Continuará”. Por lo visto, Kleist quería publicarlo en el *Morgenblatt für gebildete Stände* de la editorial Cotta, donde generalmente se recomendaba una división en párrafos, y a cuyo editor Kleist había enviado, en efecto, un ensayo (¿quizás este?) el 21 de diciembre de 1807. La primera versión (plagada de errores) fue editada en 1878 por Paul Lindau en su revista *Nord und Süd*. Nuestra versión sigue el texto de Sembdner en la edición de Kleist de Minde-Pouet (t. 7 [1938], pp. 22-29), que fue contrastada con la edición de Kleist por Theophil Zolling (1885, t. 4, pp. 282-288) y con las variantes en la edición de Erich Schmidt (1905, t. 4, p. 392ss.), de lo que resultaron varias enmiendas.

que entonces hablaras desmañadamente *a otros*; ahora quiero que hables con el propósito sensato de instruirte a ti: y así podrían, de forma diferente para casos diferentes, coexistir buenamente ambas reglas de la cordura. El francés dice: "*L' appétit vient en mangeant*",² y este principio que dicta la experiencia sigue siendo verdadero cuando uno lo parodia y dice: "*L' idée vient en parlant*".³ A menudo, en un pleito complicado, me siento a mi escritorio frente a las actas e investigo el punto de vista desde el cual podría ser juzgado. En el esfuerzo por esclarecerse en que está implicada mi esencia más íntima, acostumbro por lo general mirar a la luz, como al punto más claro. O, cuando se me presenta un ejercicio algebraico, busco la primera formulación, la ecuación que expresa las relaciones dadas, y a partir de la cual se llega fácilmente al resultado mediante el cálculo. Y mira: cuando hablo de ello con mi hermana, que se sienta detrás de mí, y trabaja, descubro lo que quizás no hubiera podido obtener durante horas de elucubraciones. No es que ella me *diga* algo en sentido estricto, ya que no conoce el código, ni ha estudiado a Euler ni a Kästner.⁴ Tampoco es que me conduzca, mediante preguntas sagaces, al punto en cuestión, aunque a menudo pueda ser este el caso. Sin embargo, dado que ya tengo algún tipo de representación oscura, que está en una lejana relación con aquello que busco, así moldea el ánimo, cuando acometo intrépido mi objetivo –mientras la conversación avanza bajo la necesidad de encontrarle ahora un final al principio– de llevar aquella representación oscura a una nitidez

2 (Francés): "el apetito viene al comer". Cita de *Gargantúa y Pantagruel* (I, 5), de Rabelais.

3 (Francés): "la idea viene al hablar".

4 Leonhard Euler (1701-1783): físico y matemático suizo, autor de numerosos tratados, fundamentales para el desarrollo de la matemática moderna. Abraham Gottfried Kästner (1719-1800), matemático, profesor en Leipzig y Gotinga. Entre sus escritos más significativos están *Anfangsgründe der Mathematik* (en 4 tomos: 1758-1769) y la *Geschichte der Mathematik* (en 4 tomos: 1796-1800). Kästner se destacó también como autor de epigramas.

total, de tal manera que, para mi sorpresa, el conocimiento completa el período. Intercalo sonidos inarticulados, me demoro con conectores, uso también de buena gana una aposición cuando en realidad no sería necesaria, y me sirvo de otras maniobras dilatorias del discurso para labrar mi idea en el taller de la razón, para ganar el tiempo apropiado para ello. En esto nada me resulta más propicio que un ademán de mi hermana, que hace como si quisiera interrumpirme; porque por medio de esta intentona, realizada desde afuera, de arrebatarle la palabra en cuya posesión se halla, mi ánimo (ya extenuado de todos modos) se enardece aún más y, como un gran general cuando las circunstancias apremian, aumenta un grado más su capacidad. En este sentido comprendo de qué pudo servirle su criada a Molière; porque, cuando él pretexta que la creía capaz de un juicio que hubiera podido rectificar el suyo, esto es de una modestia que no creo que fuera capaz de abrigar en su pecho. En cualquier rostro humano que se le enfrente existe una singular fuente de entusiasmo para el que habla; y una mirada que nos delata como algo ya comprendido un pensamiento a medias expresado por nosotros, nos regala a menudo el modo de expresar la otra mitad del mismo. Creo que más de un gran orador ignoraba todavía, en el momento de abrir la boca, lo que iba a decir. ¡Eso era lo que necesitaba! “La Nación da órdenes y no recibe ninguna” –para tambalearse inmediatamente sobre la cima de la temeridad–. “Y para explicarme ante usted con toda claridad...” –y recién ahora encuentra la forma de expresar toda la resistencia para la cual estaba armada su alma–: “dígame a su Rey que no abandonaremos nuestros puestos sino bajo la violencia de las bayonetas”. Luego de lo cual se vuelve a sentar, satisfecho de sí mismo. Cuando uno piensa en el maestro de ceremonias, no puede representárselo sino en plena banarrota espiritual; según una ley similar a la que hace que, en un cuerpo que carece de corriente eléctrica, al entrar en

la atmósfera de un cuerpo electrificado, se suscite repentinamente la energía eléctrica contraria. Y así como, por medio de una acción recíproca, aumenta nuevamente la cantidad de energía eléctrica que hay en él, en la aniquilación de su oponente, el ánimo de nuestro orador pasó al entusiasmo más osado. De esta forma, al final quizás haya sido el temblor involuntario del labio superior, o el ambiguo jugueteo con el puño de encaje lo que produjo en Francia el derrocamiento del orden establecido. Uno lee que, tan pronto como el maestro de ceremonias se hubo alejado, Mirabeau se levantó de su asiento, y propuso: 1) constituirse inmediatamente como Asamblea Nacional; 2) constituirse como invulnerable. Ya que, en tanto él –a la manera de un condensador⁵– se había descargado, se había vuelto nuevamente neutral, había renunciado a la osadía y dado lugar al temor frente al *Chatelet*⁶ y la prudencia. Esta es una concordancia curiosa entre los acontecimientos del mundo físico y el moral; concordancia que, si uno quisiera seguirla, se demostraría incluso en los detalles y pormenores. Dejo empero mi símil y vuelvo al punto en cuestión. También Lafontaine da un ejemplo curioso de una paulatina elaboración de los pensamientos al hablar a partir de un comienzo problemático en su fábula *Les animaux malades de la peste*,⁷ donde el zorro se ve forzado a desarrollar una apología ante el león sin saber de dónde sacará material para ello. La fábula es conocida. La peste azota el reino animal: el león reúne a los principales y les participa que, si se quiere apaciguar el cielo, debe ofrendársele una víctima. Muchos pecadores hay en la comunidad; la muerte del más grande debe salvar

5 *Kleistische Flasche*: condensador en forma de botella. Fue inventado a mediados del siglo XVIII en forma casi simultánea por Cunaeus en Leiden y por Ewald Georg von Kleist.

6 Sede del Tribunal Real de Justicia en París.

7 *Los animales afectados por la peste* se encuentra en el libro VII, 1 de las *Fábulas* (1668) de Jean de Lafontaine (1621-1695).

a los demás de perecer. Por lo tanto, deben confesarle abiertamente sus pecados. Él, por su parte, reconoce haber mandado a mejor vida algunas ovejas bajo el apremio del hambre; también haber hecho lo mismo con el perro pastor, cuando este se le acercó demasiado. E incluso ocurrió que, en circunstancias tan deleitosas, devorase al pastor. A menos que nadie reconozca haber sucumbido a mayores debilidades, él está dispuesto a morir. “Sire”, dice el zorro, que quiere evitar que la tormenta se desate sobre él: “...es usted demasiado generoso. Su celo lo conduce demasiado lejos. ¿Qué significa devorar una oveja? ¿O un perro, esa bestia infame?”. Y: “*Quant au berger*”, continúa, ya que este es el punto: “*on peut dire*” –aunque él no sepa qué– “*qu’ il méritout tout mal*” –a ciegas, y por lo tanto está en un atolladero–, “*étant*”, una mala frase, que le da un poco de tiempo, “*de ces gens là*”, y recién ahora encuentra el pensamiento que lo saca de aprietos: “*qui sur les animaux se font un chimérique empire*”.⁸ Y ahora demuestra que el burro, ¡el sanguinario! (que devora todos los pastos), es la víctima más propicia, tras lo cual todos caen sobre él y lo despedazan. Un discurso tal es un pensamiento verdadero y contundente. La progresión de representaciones y sus articulaciones marchan codo a codo, y coinciden los actos del ánimo para lo uno y lo otro. El lenguaje no es entonces una traba, como un palo en la rueda del espíritu, sino una segunda rueda que corre paralelamente, en torno a su mismo eje. Es otra cosa cuando, antes de emitir palabra, el espíritu ya ha terminado de pensar. Entonces debe atenerse a su mera capacidad de expresión, y esta ocupación, lejos de enardecerlo, no tiene otro efecto que apartarlo de su arrebató. Pues cuando una representación es expresada de manera confusa, no debe sacarse tampoco la conclusión de que fue concebida tam-

8 (Francés): “En cuanto al pastor... se puede afirmar... que merece todos los males... sobre todo porque él... pertenece al tipo de gente... que se vanagloria de imperar sobre todos los animales.”

bién de manera confusa; antes bien puede ocurrir con facilidad que lo expresado más confusamente haya sido concebido de la manera más clara. Con frecuencia, en una velada en que, mediante una conversación viva, tiene lugar una continua fructificación de los ánimos a través de ideas, se observa a gentes –que por lo general, como sienten que no dominan el lenguaje, permanecen retraídas– inflamarse súbitamente con un movimiento compulsivo, apoderarse del lenguaje y engendrar algo incomprensible. Incluso, cuando han atraído toda la atención hacia ellos, parecen insinuar –mediante una mímica azorada– que no saben muy bien qué es lo que quieren decir. Es muy posible que estas gentes hayan pensado algo realmente acertado, y con mucha claridad. Sin embargo, el súbito cambio de actividad, la transición de su espíritu del pensamiento a la expresión, destruye nuevamente todo enardecimiento, tan necesario para captar el pensamiento como para articularlo. En tales casos, es tanto más imprescindible que dispongamos fácilmente del lenguaje para permitir que se suceda, al menos tan rápidamente como sea posible, aquello que hemos pensado en simultáneo, pero que no podemos extraer de nosotros de manera simultánea. Y, en suma, cualquiera que hable a mayor velocidad pero con igual claridad que su oponente, tendrá una ventaja sobre él, porque –por así decirlo– conduce más tropas que el otro al campo de batalla. Se observa con frecuencia cuán necesario es cierto enardecimiento del ánimo, incluso para generar representaciones que ya hemos tenido, cuando son examinadas mentes amplias e instruidas, y uno les formula de buenas a primeras preguntas como: “¿Qué es el Estado?”, o “¿Qué es la propiedad?”, u otras por el estilo. Si estos jóvenes hubieran estado en una velada donde ya se hubiese discutido un rato sobre el Estado o la propiedad, quizás podrían haber encontrado la definición por medio de la comparación, selección y síntesis de los conceptos. Aquí, sin embargo, donde falta totalmente

esa preparación del ánimo, uno los ve paralizados, y solo un examinador improvisado colegiría de ello que *no saben*. Porque no somos *nosotros* los que sabemos, sino que solamente es un cierto *estado* de nosotros el que sabe. Puestos en esta situación, solo espíritus vulgares, gentes que ayer han aprendido de memoria qué es el Estado (y mañana habrán de olvidarlo) tendrán la respuesta a mano. Tal vez no exista una circunstancia más aciaga para mostrarse bajo una luz favorable que, precisamente, un examen oral. Descontando que ya es repugnante, y que hierde la delicadeza e indigna mostrarse empacado cuando un culto tratante de caballos examina nuestros conocimientos para comprarnos, según seamos cinco o seis, o hacernos abandonar la escena: es tan difícil tocar las fibras del ánimo humano y arrancarle su tono peculiar, se desafina tan fácilmente bajo manos inhábiles, que incluso el más avisado conocedor de hombres, que fuera el más versado en el arte de hacer parir los pensamientos (como lo llamaba Kant),⁹ podría aquí cometer desaciertos por no conocer a su parturienta. Que en la mayoría de los casos tales jóvenes, incluso los más ignorantes, reciban una buena nota, se debe a la circunstancia de que los ánimos de los examinadores, cuando el examen es público, se sienten demasiado intimidados para poder dar un veredicto libre. Porque no solo sienten con frecuencia la inconveniencia de todo este procedimiento: uno se avergonzaría de exigirle a alguien que vacíe la bolsa ante nosotros y, mucho menos, su alma. Por el contrario: su propio entendimiento debe superar aquí un examen complicado, y les gustaría a menudo agradecer a su Dios, si pudieran

9 A la manera de Sócrates, Kant describe al profesor como “comadrona del pensamiento [del estudiante]”, quien “guía por medio de preguntas el curso del pensamiento de su discípulo” (*Metaphysik der Sitten*, 2ª parte, 1797). De ahí que, a continuación, acuñe el neologismo *Sechswöchner* —a partir del femenino *Sechswöchnerin*, que designa a la mujer seis semanas después de haber dado a luz— para referirse a los estudiantes.

ellos mismos salir airosos del examen sin dejar al descubierto sus falencias de forma quizá más vergonzante que el joven que viene justamente de la universidad, y al que examinaron.

[Continuará]

(Traducción y notas de Virginia Castro)

Opiniones estéticas¹ (1808)

Jean Paul

Hay 1) una chatura clara y 2) una chatura oscura, y hay 3) una profundidad clara y 4) una profundidad oscura. Lo segundo se hace pasar siempre por lo cuarto, e incluso por lo tercero. El autor de estas opiniones pertenece a un quinto grupo, que posee claridad sin chatura y profundidad. Los tres reyes magos de Occidente, los reyes de los tres sistemas filosóficos, Kant, Fichte y Schelling (si podemos arriesgar la alusión de forma distinta, pues los tres reyes magos de Oriente fueron más mendigados que adorados), nos han legado también tres promociones escolares de estética, de las cuales, según parece, la kantiana es la mejor. Ahora nos queda aún sobrevivir al lustro estético de los filosofastros naturales, una era de atornilladura lingüística y semántica, una era de vacía polarización e indiferenciación de las proposiciones artísticas para poetas y pensadores, de una construcción del universo-arte más o menos como lo fuera la de Fohi,² que con dos líneas distintas marcó lo completo y lo

1 Reseña de *Ästhetische Ansichten*, de C. G. Körner. Leipzig: Göschen, 1808. Körner (1756-1831) fue un destacado escritor y jurista de la época, ante todo conocido como amigo íntimo y corresponsal de Schiller.

2 Primer legendario emperador de la China.

incompleto, cielo y tierra, varón y mujer. Solo unos pocos de los más recientes salen airosos de la construcción filosófica y la representación poética del mundo vivo mediante imágenes artificiales, verdaderamente matemáticas; algo como lo que este reseñador vio en ocasiones, como niño y estudiante de aritmética, cuando los grandes maestros de aritmética construían montañas, torres y naves meramente con cifras, las que se apilaban en formas grandiosas (pero más por bromear) en los ejemplos de divisiones; por lo que este reseñador en absoluto quiere negar que haya entre los muy recientes alguno que a la vez reúna en sí a Cicerón y a Virgilio y que escriba poesía como Cicerón y –según Séneca– prosa como Virgilio; y puede que otros cien frutos semejantes nos broten de alguna rama ignota.

Frente a los novísimos portavoces del todo, de la nada y del no, gana y revitaliza mucho una obrita sin pretensiones como lo es ésta, que se acrecienta con la quietud y la claridad de Garve,³ aunque expone, desarrolla y compila las proposiciones básicas de la estética ya conocidas por una minoría. Su contenido es: I. Sobre el espíritu y el *esprit*; II. Sobre la libertad del poeta al elegir su materia; III. Ideas sobre declamación; IV. Sobre la representación de caracteres en la música; V. Sobre *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (escrito en 1796); VI. Sobre la comedia.

Hay una doble estética: la pura y la aplicada, o también podría decirse la ideal, o la de lo grande, y la técnica, o la de lo pequeño. Ahora bien, si la estética ideal, abarcadora, por ejemplo, si la profundidad y la visión de conjunto de ambos Schlegel, que concibieron al espíritu artístico libre de toda forma y no-forma, estimulan y proveen más al filósofo y al crítico, la estética técnica y diseccionadora presta más ayuda al artista, el que –ya en posesión de su propio e inculcable

3 Christian Garve (1742-1798). Académico de Leipzig, exponente de la Escuela racionalista de Leibniz y Wolff.

espíritu artístico y más pasible de desviarse que de enriquecerse por medio de todas las universalidades y espíritus artísticos ajenos— incorpora mejor y más fácil justamente los recursos técnicos, las frías disecciones mecánicas, en pro de las bellas encarnaciones de su espíritu artístico. Así como normalmente obteníamos muy poco de la crítica ideal, ahora pasa lo mismo con la crítica técnica, cuyas pruebas más bellas constan en la Biblioteca de Bellas Letras de Leipzig. Pero el público mismo, o sea el lector, nunca puede resultar lo bastante educado para la crítica ideal o para reconocer cada espíritu artístico en cada forma artística. El autor de las opiniones se pone, como era de suponer, del lado técnico.

Al *esprit* lo opone en el número uno al espíritu, de acuerdo con el uso del idioma de Platner,⁴ muy válido como introducción pero no muy mencionado por el autor, y según el cual tener espíritu significa en verdad tener genio, o bien la fuerza de una visión del mundo y una representación del mundo superior, común a los hombres. Mas la implementación de tales oposiciones como la de *esprit* y genio ya casi se da y queda hecha gracias a las explicaciones léxicas, como, por caso, una de las oposiciones entre virtud y vicio. Por ende, quienes comparan tales principios muy a menudo deben, como los ingeniosos antitéticos franceses, disponerse a una atrevida oposición a partir de la proposición más cotidiana.

Nº III. La representación musical de caracteres, a cuya demostración y explicación el autor se aplica varias veces, no le ha parecido al reseñador lo suficientemente demostrada y explicada. Todavía no tenemos alguna estética de la música. Ella debería proporcionarnos una idéntica cuadrilateralidad de artista sonoro y conocedor sonoro y de conocedor poético y de filósofo. Acaso Reichardt⁵ podría brindarnos una propedéutica de esta estética.

4 Ernst Platner (1744-1818), filósofo y filólogo de Leipzig.

5 Johann F. Reichardt (1752-1814), célebre músico de la época.

Nº IV. En los claros e imparciales juicios del autor sobre la novela de Goethe se abren tantos sentidos internos para bellezas disímiles que el reseñador desearía que el autor se reseñara a sí mismo, en vez de hacerse reseñar. Precisamente *sus* opiniones estéticas exigen, para su más bella expresión, un objeto concreto, un libro, y no una época o una ciencia.

Ningún lector alemán lamentará tener esta obrita entre sus manos; y menos los comerciantes alemanes, pues la impresión y el papel son dignos de la librería elegante.

(Traducción y notas de Marcelo G. Burello)

Anuncio de un escrito sobre la lengua y las naciones vascas, además de una indicación sobre su punto de vista y su contenido (1812)

Wilhelm von Humboldt

Para describir una estirpe especialmente aislada como el pueblo vasco con todo el detenimiento y la precisión que brindan los recursos existentes, tuve ante todo en cuenta las exigencias que, según mi convicción, deben realizarse para un tratamiento seguro y muy necesario de la historia universal (que permite y exige incuestionablemente varias elaboraciones, desde diferentes puntos de vista).

El género humano está dividido en naciones, estirpes y razas; en tanto el individuo es independiente y libre siempre que es consciente de su voluntad y de su independencia moral, así pertenece todo el género humano a la naturaleza, de modo parecido que las plantas y animales. Tanto sobre las disposiciones originarias como sobre la evolución de las mismas influyen la raza de la que el hombre proviene, el suelo sobre el que se desarrolla, el aire que respira, la región que lo rodea, el cielo hacia el que eleva la mirada. Una estirpe es más afortunada que las otras, y lo más elevado y bello que la historia antigua y moderna ofrecen acerca del desarrollo nacional, no tanto como fruto del empeño, de la dedicación, de la formación, sino como producto de una tensión, una disposición de ánimo y una mezcla

de las facultades del espíritu y del ánimo afortunadas por naturaleza. Cualquiera sea el momento histórico en que se observen las naciones coexistentes unas junto a otras, en su devenir ininterrumpidamente progresivo, ellas se desplazan, se separan, se unen, se mezclan, se extinguen, ya sea físicamente, por medio de una auténtica decadencia, o espiritualmente por degeneración, dejan libre un nuevo espacio o vuelven a aparecer bajo una forma diferente. Solo que la ventaja adquirida desde una perspectiva definida repercute y es, por así decirlo, una conquista en el dominio de aquello que, en la humanidad, es posible representar por medio de la acción y así surgen diferentes formas de humanidad, más o menos perfectas, pero que se apoyan y que sacan beneficio unas de otras.

Es un deber de la historia universal captar este punto de vista a partir del cual es considerado el género humano, por así decirlo, en su *división*, ocasionada originariamente, ante todo, por la naturaleza física (montañas, mares, ríos), así como también lo es seguir de cerca los grandes acontecimientos particulares y las revoluciones morales que apuntan a la *unificación* de las masas más pequeñas, y aspiran a remontar la existencia moral de toda la humanidad a una meta cada vez más elevada. Pero este no es el lugar para desarrollar cómo debe entrelazarse fructíferamente esta aspiración en cierta medida doble. Aquí se trata de la *única* ocupación de la historia universal: de rastrear las múltiples afinidades entre las naciones y las razas, sus variadas influencias mutuas, su ennoblecimiento y degeneración y, por lo tanto, la actividad de la naturaleza misma, de cuyo incansable taller emergen una y otra vez formas nuevas; de captar inmediatamente al hombre y la grandeza de la idea que se imprime en él; de considerar al género humano como una planta enorme que, ramificándose como un parásito en direcciones cambiantes, se extiende sobre la tierra, donde suelo y cielo le sonrían. Allí brota alegremente hacia lo alto, si no se arrastra por

debajo y, por cierto, confía sus raíces a la tierra, si bien se refresca y se calienta con el sol y el rocío de un mundo distinto y más elevado, para anudar de esta manera directamente al género humano con la naturaleza y a esta, a su vez, con la ideas, en cuyo dominio consiste la vida orgánica de ambas. Por este medio nace, inevitablemente, en cada pecho, este pensamiento, que es conservado fructíferamente hasta el momento de la acción: de qué padres nacieron, y qué hijos y nietos debe legar aquel que vive actualmente.

La historia universal debe ser preparada con esta ocupación de muy diversas maneras, pero sobre todo con descripciones precisas, detalladas y fieles de las estirpes particulares, descripciones de las cuales hasta ahora no se tiene casi nada. Como la diferencia entre las naciones se expresa de la manera más precisa y pura por medio de sus lenguas, el estudio de la lengua debe coincidir, en una descripción semejante, con el de las costumbres y la historia; y por muy considerables aportes que se hayan realizado en tiempos recientes, los estudios unificados del lenguaje y la historia no prosperaron hasta alcanzar un grado satisfactorio de perfección. Es más, ni siquiera se llegó a que se pueda facilitar considerablemente el trabajo sobre alguna parte aislada de este terreno por medio de observaciones generales que sean al mismo tiempo orientadoras. Todavía faltan principios firmes para definir el grado de afinidad entre las lenguas; todavía hay poco acuerdo sobre las evidencias que documentan la descendencia de los distintos pueblos entre sí; con demasiada frecuencia hay que conformarse con la comparación fragmentaria de costumbres particulares, y con un par de docenas de palabras arrancadas al azar de una lengua. En este ilimitado terreno hay todavía muy pocos hechos que ofrezcan puntos seguros de referencia y de comparación. Todavía se tienen incluso conceptos demasiado imprecisos sobre cómo la lengua de una nación es a un tiempo la medida y el medio de su formación, como para admitir la unificación del estudio de la

lengua, de la historia y de los pueblos para el conocimiento y valoración del género humano –entendido como un gran todo dividido en razas, estirpes y naciones, sometido a leyes de la naturaleza y a condiciones inexorablemente dadas, pero que al mismo tiempo se define por la libertad–, para no tener que reconocer un nuevo campo, contemplado ciertamente desde lejos y en todo caso recorrido fugazmente, pero que recién ahora ha de ser en verdad trabajado.

Menciono estas deficiencias, no como un reproche para otros, sino solo como una disculpa provisoria para el trabajo que yo mismo he emprendido. Pues donde todo se conecta de la manera más íntima es imposible, no digo ubicar a una cierta tribu en su verdadero ámbito, sino aunque más no sea describirla con precisión, sin compararla con otras. Cuánto se dificulta esta comparación en la medida en que, hasta donde sé, todavía no hay investigaciones completas sobre ninguna tribu particular que estén orientadas a un propósito parecido; ni siquiera hay trabajos sobre las lenguas que las preparen adecuadamente para las comparaciones generales, sino que por doquier se encuentra la materia en bruto, gramáticas y diccionarios elaborados con objetivos completamente diferentes; intentos de historias generales de la lengua que no pueden abordar tan detalladamente lo particular; o bien obras etimológicas cuyos autores, trabajando con frecuencia sin fundamentos sólidos, solo han empleado el mayor o menor acervo de conocimientos lingüísticos que poseían con gran arbitrariedad; o bien se remite a observaciones, hipótesis y sistemas valiosos, e incluso acertados, pero dispersos en investigaciones históricas aisladas.

En tanto, intento ahora presentar una descripción particular, pero íntegra, una verdadera *Monografía de la tribu vasca*; me empeñaré en superar estas dificultades teniendo en cuenta los elementos mucho mayores que están latentes en mí, y en cuya observación sería inútil implicar al lector. Me esforzaré en describir adecuadamente a los vascos de

acuerdo con sus costumbres, su lengua y su historia, a lo cual corresponde, naturalmente, la investigación conjunta de los primitivos habitantes de la península española, para poder responder posteriormente a la pregunta por si son una tribu autónoma o si solo son parte de otra más grande; para clasificarlos correctamente, en la medida en que sea posible, en uno u otro grupo dentro del árbol genealógico de todas las tribus.

Pero mi interés principal será suministrar los materiales tan acabadamente, y ordenarlos no tanto conforme a una opinión preconcebida sino, por el contrario, de un modo tan general que, en el caso de que mi clasificación suscite dudas, pueda ser formulada por otros de otra manera, con la ayuda de los datos presentados. Así, puedo jactarme de que este escrito al menos tendrá siempre el mérito de poner al alcance de la mano recursos que, en vista de la falta de publicaciones, son difíciles de obtener de otra manera; y de hacer innecesario llevar a cabo nuevamente un trabajo ya hecho, como se da el caso con tanta frecuencia en las investigaciones lingüísticas, con las que varios se ocupan de un mismo tema en forma sucesiva.

Que haya elegido precisamente a los vascos como objeto de investigación fue, en un comienzo, producto de la casualidad. Mi viaje por España despertó mi interés por la nación y por el país; ambos se volvieron queridos para mí en el sentido más estricto cuando emprendí un viaje particular a Vizcaya y a los distritos vascos y me instalé unas semanas en las más alejadas regiones montañosas. Pero después, cuando con recursos obsoletos proseguí mis estudios, me atrajo de forma persistente la peculiaridad de la lengua, del pueblo y del país. En efecto, los vascos, aunque se fundieron en un pequeño grupo, y aunque no parecen haberse expandido entonces (como los germanos, los eslavos y otros) ni haberse dividido luego en varias ramas, de manera que me atrevería a considerarlos como una *estirpe* y no meramente una *tribu*,

sin embargo, proporcionan un objeto muy interesante para una investigación que ha de plantearse de acuerdo con la perspectiva aquí indicada. Conforman, geográfica e históricamente, una totalidad firmemente cerrada y autónoma.

Por cierto que, densa y ampliamente expandidos dentro de los Pirineos, no hay, en mi opinión, indicios seguros de que más allá de esa región los vascos hayan jugado igualmente un papel destacado. Al mirar hacia atrás todo lo grande e interesante que hicieron, cabe prever dentro de poco tiempo el ocaso de su nacionalidad y también el de su lengua. No obstante la actual pequeñez del pueblo, la lengua ha conservado casi el mismo volumen de palabras y las variantes de formas que antiguamente pudo haber tenido. Ya los nombres de lugares y familias, mantenidos inalterables con maravillosa pureza, y en gran medida fácilmente comprensibles, han conservado raíces más o menos extrañas al actual uso lingüístico. Como cada granja toma su nombre de su ubicación, o de los árboles y plantas de la zona, toda la región se vuelve un documento lingüístico vivo. De aquí que en la lengua vasca también encuentren respuesta casi todas las preguntas que se pueden plantear sobre la estructura y la naturaleza de las lenguas más ricas y completas. Sobre esta lengua también existen trabajos suficientes –aunque, a su vez, demasiado poco exhaustivos– para hacer posible y necesaria una nueva elaboración. Pero la lengua vasca en sí misma tiene una estructura tan maravillosa y particular, que la mayoría de sus investigadores anteriores han rechazado de plano toda similitud con cualquier otra lengua; por lo visto lleva el estigma de haberse apartado de sus hermanas en las épocas más tempranas, después estuvo en boca de numerosas y populosas tribus y, finalmente, poco a poco fue comprimida en unos pocos valles montañosos solitarios, de modo que el gran número de sus múltiples formas y signos permanece fuera de toda relación con el número de las familias que se sirven

de ella. Esta lengua es en alto grado curiosa, desde la doble perspectiva del estudio del lenguaje en general y de la prehistoria de Europa. Las difíciles preguntas: ¿qué pueblos habitaron primero España y Portugal?, ¿por qué caminos llegaron?, ¿qué mezclas o separaciones experimentaron allí?, son preguntas cuyas respuestas necesariamente deben echar luz al mismo tiempo sobre la población de Francia y de una parte de Italia; las tareas oscuras y hasta ahora insuficientemente resueltas sobre la tribu celta, sus asentamientos, desplazamientos y vestigios; la afinidad del vasco con el gaélico y el llamado *kymrisch*¹ y otros puntos dudosos de este tipo, son afines con la presente investigación y en parte pueden ser esclarecidos solo mediante una indagación más detallada de la lengua vasca. Finalmente, el vasco sirve para la derivación de muchas palabras en las lenguas de Europa occidental, y es un recurso tan imprescindible para el estudio de las fuentes del español que, sin su conocimiento detallado, sería imposible un trabajo etimológico sobre esta lengua.

Para alcanzar completamente el objetivo que me propuse a partir de la perspectiva indicada, dividiré mi escrito en las siguientes tres partes.

1. En la primera expondré las observaciones que he puesto por escrito durante mi estadía en las tierras vascas de España y Francia, y me esforzaré por brindar al lector, por este medio, un concepto gráfico acerca de la región y de sus habitantes. Desde luego que esto es imprescindible para entender de modo adecuado muchos elementos de la lengua en la que se entretajeron naturalmente las costumbres de la nación y la ubicación del país. Pero en sí mismo también es interesante instalarse en el centro de una nación laboriosa, llena de talento y coraje, que habita el norte de un país

1 Galés.

meridional, y las montañas que se levantan junto a la costa. En suma, es al mismo tiempo pueblo de montañas y de mar, con lo cual en su carácter se reúne mucho de lo que en otros lugares solo se encuentra por separado. Además, en la época en que la visité, esta nación aún tenía una Constitución libre que había formado un Estado federativo dividido en muchas localidades, separadas a su vez por las costumbres locales particulares; y no pocas veces trajo a mi memoria, por la situación, por la Constitución y por la vivacidad del carácter, a los pequeños Estados libres de la antigua Grecia. Para no incurrir aquí en falta contra la forma y plasticidad de la presentación, daré a esta parte la forma de una crónica de viajes, adecuada a la pequeñez del país y a la corta duración de mi recorrido.

2. La segunda parte brindará un análisis o estructuración de la lengua vasca, acompañado de un apéndice de muestras lingüísticas del vasco desde los tiempos más antiguos de los cuales nos han llegado testimonios.

En este punto procuraré elegir un método, en la medida de lo posible breve, aunque sistemático y exhaustivo, para no dejar ninguna parte sin tratar, hasta donde resulte factible, y que pueda servir de punto de comparación para brindar un concepto completo no solo de la estructura gramatical del vasco, sino de la lexical; abordaré, en primer lugar, la relación entre todas las partes de la lengua, y luego la totalidad de la lengua, como medio de representación, en relación con su objeto, es decir, con aquello que debe ser representado (aunque esto nunca pueda ser separado de la propia lengua). Pero siempre tendré ante los ojos tantas otras lenguas como sea posible, para darle al método elegido, al mismo tiempo, la aplicabilidad más general, y de esta manera hacer un intento de indicar cómo avanzar paulatinamente desde tales análisis de todas las lenguas hacia una comparación general, a fin de sintetizarlas en una gran *Enciclopedia general de las lenguas*.

Pues he llevado conmigo desde hace muchos años la idea de una obra semejante (que, desde luego, solo puede ser llevada a cabo colectivamente por muchos, aun cuando debería haber un individuo munido de un plan de perfeccionamiento); y elaboraré el escrito sobre la lengua vasca teniendo en cuenta aquella idea, y lo elaboraré como una contribución anticipada.

A raíz de esta relación general con el estudio completo del lenguaje, permítaseme agregar algunas sobre la forma de estructuración del lenguaje que tengo en mente.

Se puede aceptar como un fundamento firme que en una lengua todo se basa en la analogía y que su estructura, hasta dentro de sus partes más finas, es una estructura orgánica. Solo se encuentran excepciones a esta regla allí donde la formación de una lengua en una nación sufre perturbaciones, donde un pueblo toma prestados elementos lingüísticos de otro o es forzado a servirse por completo o en parte de una lengua extraña. Este caso, por cierto, se ajusta al conjunto de todas las lenguas que conocemos actualmente –pues estamos separados por los abismos de las lenguas y de las estirpes primitivas; abismos que ninguna tradición ayuda a franquear–, e incluso en los más profundos bosques de América, difícilmente se pueda encontrar un ejemplo de una estirpe que haya surgido a través de una separación pura, ocurrida antes del aprendizaje de otra lengua, y que además se haya mantenido libre de mezcla. Solo allí donde una lengua adopta un elemento extraño o se mezcla con otra, comienza en el acto su actividad asimiladora y su esfuerzo progresivo por transformar, en lo posible, aquella materia que sale perjudicada en la mezcla en la formación analógica peculiar a la otra; de manera que, a través de estas mezclas, se generan series analógicas más cortas y más largas, pero solo con dificultad queda atrás una masa que sea totalmente inorgánica.

Tampoco es posible perseguir con fortuna la analogía realmente existente hasta sus ramificaciones más finas. El

tiempo borra sus huellas; los miembros intermedios de la serie sucumben, pues los elementos de la lengua parecen individuos vivos también en su surgimiento y decadencia alternantes; el propio hombre, que ayudó –y aún ayuda– a formar la lengua, no siempre es consciente de la analogía que sigue instintivamente, y la conciencia de la nación, separada en sus miembros individuales, no puede ser unificada vivamente en un foco. Por lo demás, tampoco se llega a la verdadera esencia de la lengua por medio de una estructuración, por completa que sea. Se parece a un soplo que rodea el conjunto, pero demasiado fino, pierde su forma para el ojo junto al elemento individual; así como la bruma de la montaña solo tiene forma desde la distancia, así también se disuelve, amorfa, en cuanto uno ingresa en ella. Pero uno se acerca más a esta esencia cuanto más observa con precisión diversas lenguas, penetrando por este medio en la ocupación general de la formación de las lenguas de toda la humanidad; y cuanto más se esfuerce cada individuo –y para esto los análisis de la lengua son trabajos preliminares imprescindibles– en conocer la expresión individualmente determinada de una cierta forma de carácter nacional. Si se prosigue adecuadamente este camino, se superan en efecto los límites del mero estudio del lenguaje. Pues el lenguaje es en todas partes mediador: primero, entre la naturaleza infinita y la finita; segundo, entre un individuo y otro; a la par, y por medio del mismo acto, hace posible la unificación, a partir de la cual surge. Su esencia nunca descansa en un individuo, sino que siempre debe ser descubierta o inferida a partir del otro. Pero el lenguaje no puede ser explicado a partir de ambos, sino que es (como por doquier aquello en lo que tiene lugar la verdadera mediación) algo propio, inconcebible; algo dado solo a través de la idea de lo que se encuentra enteramente separado para nosotros y para nuestra facultad de representación, y de lo aislado; algo que solo se halla circunscrito dentro de esta idea. En consecuencia, su consideración –que, para

no volverse quimérica, debe empezar por la estructuración árida e incluso mecánica de lo corporal y de lo que hay en ella susceptible de ser construido— conduce hasta las profundidades últimas de la humanidad. Por supuesto que uno debe abandonar totalmente la idea de que la lengua se puede separar de aquello que designa —como, por ejemplo el nombre de un hombre de su persona—, y de que ella, igual a una cifra pautada, sería un producto de la reflexión y de la convención; o, en general, obra de los hombres (tal como se toma el concepto en la experiencia), o incluso del individuo. El lenguaje surge de la boca de una nación como un verdadero e inexplicable milagro; y como un milagro no menos digno de admiración —aunque se repita desapercibidamente a diario entre nosotros, y lo pasemos por alto con indiferencia— cuando surge del balbuceo de cada niño y es (por no evocar ahora el vínculo sobrenatural del hombre) la más brillante estela y la prueba más segura de que el hombre no posee una individualidad separada *en sí*, y de que *yo* y *tú* no son conceptos que se propicien recíprocamente, sino que, si se pudiera regresar hasta el punto de separación, podría verse que son conceptos idénticos, y que en este sentido existen círculos de individualidad, desde el individuo débil, necesitado y mortal, hasta la estirpe inmemorial de la humanidad, porque si no, sería imposible todo entendimiento por toda la eternidad. No es este el lugar para desarrollar estas hipótesis, pero creí tener que mencionarlas porque —en mi opinión— se fundamenta en ellas la correcta consideración de la vida orgánica del género humano en sus estirpes y naciones y, por consiguiente, en su mayor parte también de la historia universal; y porque era importante evitar, como mencioné, la idea de indagar la maravillosa esencia del propio lenguaje a través de una estructuración árida y deficiente. El primer deber del autor es expresar respeto por su objeto.

De acuerdo con lo precedente, la analogía no atraviesa ninguna lengua en su totalidad y la presente (tanto las de los

sonidos entre sí, como entre estas y los conceptos designados por ellas) no siempre puede ser conocida; así cada lengua consiste, por un lado, en una gran cantidad de series formadas analógicamente y, por el otro, en materias fundamentales de las que no es posible dar mayor cuenta.

Una estructuración completa del lenguaje debe demostrar de manera completa y precisa esta doble composición del mismo; siguiendo todo rastro de regularidad sistemática, debe investigar el lenguaje en todas las direcciones, y solo evitar confundir, en la avidez de la búsqueda, lo hallado con lo imaginado. Una estructuración semejante sirve al mismo tiempo para facilitar el aprendizaje de una lengua. Solo que en este objetivo deberá proceder de una manera un poco diferente que si partiera de la promoción del estudio científico general del lenguaje. Desde la primera perspectiva, solo necesita establecer analogías completamente seguras y verdaderamente exhaustivas, así como desde la segunda, y a riesgo de que la investigación futura no brinde resultados provechosos, debe señalar todo punto en el que, incluso remotamente, se pueda sospechar una huella de la analogía que es su deber investigar hasta su fibra más fina. Su resultado último es, entonces, doble: un sistema de reglas, fundamentos y analogías más o menos generales y seguros, el auténtico organismo del lenguaje y una masa, por así decirlo, inorgánica de elementos lingüísticos, que no se pueden seguir dividiendo.

Naturalmente, en una estructuración de este tipo la discusión del sistema de composición de las partes del discurso, o del sistema gramatical es mucho más sencilla que la del sistema de la formación de las palabras, o del sistema lexical; y por supuesto que me conformo con exponer, aunque sea de manera incompleta, la formación analógica de palabras del vasco. Por otra parte, no es posible rechazar las analogías claras, seguras que, por así decirlo, se imponen y es bueno también llamar la atención de otros investigadores

del lenguaje sobre los demás puntos a ser investigados. Ya por esta razón no puedo dejar sin considerar este otro concepto, porque justamente el investigador de la lengua vasca al que más he recurrido se ha formado él mismo un sistema al respecto que, erróneo o correcto, en todo caso debe ser mencionado y juzgado.²

Para concluir este segmento, intentaré una comparación general de la lengua vasca con otras lenguas, para definir, de ser posible, de acuerdo con su conformación general, la clase y, de acuerdo con su afinidad, la familia a la que pertenece. Separo intencionalmente esta comparación razonada, en la que me veré inducido a intentar una clasificación de las lenguas conocidas, de la representación de las peculiaridades de la lengua en sí, porque es importante que la primera no tenga ninguna influencia sobre la segunda, y porque debe dejarse librado a cada lector corregirla y ampliarla según se encuentre familiarizado con otras lenguas.

3. El tercer segmento brindará, finalmente, luego de la descripción del país y de sus habitantes, y después del análisis de la lengua, investigaciones históricas y filosóficas sobre la nación y las lenguas vascas, como resultados de las dos primeras; y lo importante en este punto será determinar en general, con la consideración de todas las circunstancias influyentes, el lugar que ambas ocupan entre las naciones y las lenguas, no solo según su origen, sino también según su valor y su importancia en la historia del género humano y para el conocimiento y la ampliación del concepto de lenguaje en general. Esta última parte deberá contener necesariamente los resultados de mis propias ideas y convicciones, pero puedo jactarme de que las dos primeras partes estén elaboradas de manera

2 Se refiere a Pablo Pedro Astarloa, filólogo español de origen vasco, autor de *Gramática y análisis razonado de la euskara o vascuence* y de un *Diccionario del euskera*. Humboldt intercambió ideas con Astarloa acerca del origen del vasco durante el viaje aquí referido.

tal que cualquier experto pueda perfeccionar o modificar a su manera la tercera.

De este modo, deseo redondear y completar la elaboración de mi objeto tanto como sea posible y también tratar este pequeño rincón de Europa de tal forma que, al convergir sobre él luz de todos los puntos, también refleje claridad sobre algunos.

Así como el escrito más exhaustivo sobre este tema no necesita ser precisamente abundante en páginas, espero poder ofrecer al público el mío en un plazo de un año, o a lo sumo de un año y medio.

(Traducción y notas de Juan L. Rearte)

La música instrumental de Beethoven (1813)

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Si se habla de la música como un arte independiente, entonces ¿no habría que referirse siempre únicamente a la música instrumental que, rechazando toda ayuda, toda intromisión de otro arte (la poesía), expresa puramente la esencia singular de este arte, que solo en él ha de reconocerse? La música es la más romántica de las artes; uno casi diría que únicamente ella es verdaderamente romántica, ya que solo lo infinito es su tema. La lira de Orfeo abrió las puertas del Orco. La música le abre al hombre un reino desconocido, un mundo que nada tiene en común con el mundo externo de los sentidos, que lo rodea y en el que abandona todos los sentimientos *definidos* para poder entregarse a un anhelo inexpressable.

Vosotros, pobres compositores de la música instrumental, que os habéis esmerado trabajosamente para representar determinadas emociones e incluso acontecimientos, ¿habéis sentido siquiera esta esencia singular? ¿Cómo se os pudo ocurrir, entonces, tratar de manera plástica el arte diametralmente opuesto a la plástica?

Vuestros amaneceres, vuestras tormentas, vuestras *Batailles des trois Empereurs*,¹ etc., eran con seguridad desviaciones ridículas, y han sido castigadas de una manera bien merecida con el completo olvido.

En el canto, donde la poesía insinúa con palabras determinados afectos, la fuerza mágica de la música surte el mismo efecto que el maravilloso elixir de los sabios; unas pocas gotas de este vuelven deliciosa y espléndida cualquier bebida. Cada pasión –amor, odio, ira, desesperación, etc.–, tal como nos la presenta la ópera, reviste a la música con el resplandor purpúreo del Romanticismo, e incluso lo que hemos sentido en la vida nos saca fuera de esta y nos conduce al reino de lo infinito.

Así de fuerte es la magia de la música y, al volverse cada vez más poderosa, debió romper todas las cadenas de cualquier otro arte.

Ciertamente el hecho de que geniales compositores hayan elevado la música instrumental hasta la cima actual no se debe únicamente a la simplificación de los medios de expresión –perfeccionamiento de los instrumentos y mayor virtuosismo de los ejecutantes–, sino al reconocimiento más profundo y más íntimo de la esencia singular de la música.

Mozart y Haydn, los creadores de la música instrumental actual, nos mostraron primero el arte en toda su gloria; quien la contempló con todo amor e ingresó hasta su esencia más profunda es... Beethoven. Las composiciones instrumentales de los tres maestros respiran un mismo espíritu romántico, que consiste en la misma comprensión íntima de la esencia singular del arte. Sin embargo, el carácter de sus composiciones se diferencia notablemente.

1 (Francés): Batalla de los tres Emperadores: alusión a la batalla de Austerlitz, que fue objeto de varias descripciones musicales. Así, en 1806 apareció una adaptación para piano de la obra para orquesta de Louis Emmanuel Jadin (1768-1853) con el título de *La Grande Bataille d'Austerlitz surnommée la Bataille des trois Empereurs. Fait historique*.

En las composiciones de Haydn domina la expresión de un ánimo infantil y alegre. Sus sinfonías nos conducen a interminables bosques verdes, a una multitud alegre y abigarrada de personas felices. Muchachos y muchachas pasan balanceándose en sus rondas; niños que ríen espiando detrás de los árboles, detrás de los rosales, bromean arrojándose flores. Una vida llena de amor, llena de bienaventuranza, como antes del pecado original, en eterna juventud; no hay sufrimiento ni dolor, solo un anhelo dulce y melancólico por la figura amada, que viene flotando en la lejanía bajo el resplandor del crepúsculo y que no se acerca, no desaparece; y mientras permanezca allí no será de noche, ya que ella misma es el crepúsculo que enciende desde la montaña y el bosque. Mozart nos lleva a las profundidades del reino de los espíritus. El miedo nos acecha; pero sin martirio, el miedo es más la intuición de lo infinito.

El amor y la melancolía suenan en dulces voces espirituales; cae la noche en un claro resplandor purpúreo, y con un anhelo inexpresable partimos hacia figuras que, llamándonos amigablemente hacia sus rondas, vuelan por las nubes en la eterna danza de las esferas. (*Sinfonía de Mozart en mi bemol mayor*, conocida como “Canto del cisne”).²

De esta manera, también la música instrumental de Beethoven nos permite acceder al reino de lo inmenso e inconmensurable. Rayos incandescentes recorren la profunda noche de este reino, y percibimos sombras gigantes que ascienden y descienden, nos rodean en círculos cada vez más estrechos y nos aniquilan *a nosotros*, pero no al dolor del anhelo infinito en el que cada deseo que ha surgido en tonos exultantes se hunde y se extingue, y solo en ese dolor –que, devorando el amor, la esperanza y la alegría, pero sin destruirlos, quiere hacer estallar nuestro

2 KV 543, terminada el 26/6/1788.

pecho con una armonía completamente consonante de todas las pasiones— seguimos viviendo y somos entusiasmados visionarios.

El gusto romántico es infrecuente; aún más lo es el talento romántico. Por eso existen tan pocos que pueden pulsar aquella lira cuyo sonido abre el maravilloso reino de lo romántico.

Haydn comprende románticamente lo humano dentro de la vida humana; es más conmensurable, más comprensible para la mayoría.

Mozart apela más a lo sobrehumano, lo maravilloso que vive en el interior del espíritu.

La música de Beethoven mueve la palanca del miedo, del horror, del espanto, del dolor y despierta aquel anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo. Es, por esta razón, un compositor puramente romántico y ¿no puede deberse a eso que no sea tan lograda su música vocal, que no permite el carácter de la añoranza indeterminada, sino que representa mediante palabras determinados afectos tal como son experimentados en el reino de lo infinito?

El poderoso genio de Beethoven aplasta al populacho musical, que inútilmente pretende sublevarse contra él. Pero los jueces sabios, que miran a su alrededor con expresión altanera, aseguran que a ellos se les puede creer —siendo hombres de una gran inteligencia y profunda comprensión— que al bueno de Beethoven no le falta en lo más mínimo una fantasía muy rica y viva; pero no sabe cómo sujetar las riendas. Entonces, dicen, no puede hablarse de elección y conformación de los pensamientos, sino que él lo arroja todo, según el así llamado método genial, tal como se lo proporciona en forma instantánea la fantasía enfebrecida. Pero ¿qué ocurre si la profunda coherencia interna de cada composición de Beethoven se escapa a *vuestra* débil mirada? ¿Si solo se debe *a vosotros* el hecho de que no entendáis el lenguaje del maestro, que es comprensible para los iniciados; si las puertas del santuario más íntimo permanecen cerradas para vosotros? En verdad,

el maestro, dejando completamente de lado la serenidad de Haydn y Mozart, separa su *yo* del reino interior de los sonidos y dispone sobre él como señor ilimitado. Los preceptistas estéticos a menudo han criticado en Shakespeare la falta total de unidad y de coherencia internas; mientras que, a una visión más profunda, le surge un bello árbol, que a partir de una semilla hace brotar hojas, flores y frutos. De esta manera, al abordar muy profundamente la música instrumental de Beethoven, también se desarrolla la elevada serenidad que es inseparable del verdadero genio y que se nutre del estudio del arte. ¿Qué obra instrumental de Beethoven confirma todo esto en un grado más alto que la *Sinfonía en do menor*,³ que es sobre toda medida espléndida y profunda? ¡Cómo lleva esta maravillosa composición a los oyentes de manera irresistible, en un clímax creciente, al reino espiritual de lo infinito! Nada puede ser más sencillo que la idea principal del primer *allegro*,⁴ compuesta solo de dos compases y que al principio, en el unísono, ni siquiera determina el tono para el oyente. El melodioso tema secundario deja aún más en claro el carácter de anhelo angustiante e inquietante que conlleva este movimiento. El pecho, oprimido y asustado por el presentimiento de lo monstruoso, que amenaza con aniquilar, parece querer desahogarse violentamente en sonidos cortantes; pero pronto aparece brillando una figura amigable, que ilumina la profunda noche aterradora. (El encantador tema en sol mayor, que fue ejecutado en primer lugar por el cuerno en mi bemol mayor). Qué sencillo –digámoslo una vez más– es el tema que el maestro estableció como base para el todo; pero de qué manera maravillosa lo suceden todas las frases secundarias e intermedias a través de su relación rítmica, de manera tal que solo sirven para desarrollar cada vez más el carácter del *allegro*, que tan

3 La Quinta Sinfonía de Beethoven, op. 67, compuesta entre 1804 y 1808, y estrenada en Viena el 22/12/1808.

4 El primer movimiento, "Allegro con brio".

solo sugería aquel tema principal. Todas las frases son cortas, casi todas están formadas por dos o tres compases, y además están distribuidas en una permanente alternancia de instrumentos de viento y de cuerda. Se podría creer que de estos elementos solo podría surgir algo fragmentario, incomprensible; pero, en cambio, aquella construcción del todo, así como la repetición continua y sucesiva de las frases y de los acordes individuales, es lo que eleva al grado más alto el sentimiento de un anhelo inexpressable. Dejando totalmente de lado que el tratamiento contrapuntístico da testimonio del profundo estudio del arte, así también son las frases intermedias, las constantes alusiones al tema principal, las que demuestran cómo el gran maestro concibió y examinó a fondo en el espíritu el todo, con la suma de los rasgos pasionales. ¿No suena el dulce tema del *andante con moto*⁵ en la bemol mayor como una voz espiritual encantadora, que llena nuestro pecho de esperanza y consuelo? Pero también aquí se asoma el temible espíritu que en el *allegro* conmovió y atemorizó el ánimo, amenazando a cada instante desde la nube tormentosa en la que se había ocultado, y las amigables figuras que nos rodeaban huyen rápidamente ante sus relámpagos. ¿Qué he de decir del *minueto*? Oíd las propias modulaciones, las cadencias en el acorde dominante en tono mayor que el bajo recoge como tónica del tema siguiente en tono menor... ¡El propio tema, que siempre se amplía con algunos compases! ¿No vuelve a conmovernos aquel anhelo inquietante e inexpressable, aquel presentimiento del maravilloso reino espiritual en el que domina el maestro? Pero el magnífico tema del último movimiento⁶ brilla como la deslumbrante luz solar en el alegre júbilo de toda la orquesta. Qué maravillosos enlaces contrapuntísticos se vuelven a combinar aquí formando un todo. Es posible que todo esto pase susurrándole a más de uno como una genial rapsodia; pero

5 El movimiento lento de la sinfonía.

6 *Allegro*.

el ánimo de cada delicado oyente es ciertamente conmovido de manera profunda e intensa por un sentimiento que es, precisamente, aquel anhelo lleno de presentimientos e inexpresable, y hasta el acorde final, incluso en los momentos que lo suceden, no podrá salir del maravilloso reino espiritual en que lo ciñen el dolor y el deseo, bajo la forma de sonidos. Las frases, de acuerdo con su construcción interna, su realización, su instrumentación; el modo en que se suceden: todo avanza en dirección a un mismo punto; pero es ante todo la íntima afinidad de los temas entre sí lo que genera aquella unidad que es la única que puede mantener al oyente en *un* estado de ánimo. Esta afinidad se torna con frecuencia clara para el oyente cuando este la extrae a partir de la conexión de las dos frases, o cuando descubre en las dos frases diferentes el bajo continuo común; pero una afinidad más profunda, que no se evidencia de aquella manera, habla a menudo solo de espíritu a espíritu, y justamente esa afinidad es la que domina bajo las frases de ambos *allegros* y del *minueto*, y la que anuncia de modo maravilloso la serena genialidad del maestro.

¡Cuán profundamente se han grabado tus maravillosas composiciones para piano en mi ánimo, oh gran maestro! ¡Qué insípido e insignificante me resulta ahora todo lo que no te pertenece a ti, ni tampoco al ingenioso Mozart o al grandioso genio Sebastian Bach! Con cuánto placer recibí su septuagésima obra, los dos maravillosos tríos;⁷ pues bien sabía que habría de escucharlos incluso maravillosamente después de un poco de práctica. Y así de bien me fue hoy por la noche; como alguien que, al caminar por los laberintos de un parque fantástico, cubiertos por toda clase de árboles y plantas exóticas y flores maravillosas, va ingresando cada vez más en sus profundidades, así también no puedo salir, ahora, de los maravillosos giros y enlaces

7 Los dos tríos op. 70 para piano, violín y violoncello en re mayor y en mi mayor, compuestos en 1808.

de tus tríos. Las dulces voces de sirenas de tus frases, que brillan en su variada diversidad, me atraen cada vez más hacia sus profundidades. La ingeniosa dama que hoy tocó espléndidamente *para mí*, en honor del director de orquesta Kreisler, el trío número uno y ante cuyo piano aún estoy sentado y escribo me permitió ver con mucha claridad que solo merece respeto aquello que da el *espíritu*; todo lo demás es nocivo.

Acabo de repetir de memoria, en el piano, algunas sorprendentes variaciones de ambos tríos. Es cierto que el piano de cola (pianoforte) sigue siendo un instrumento más apto para la armonía que para la melodía. La expresión más refinada de la que es capaz el instrumento no le da a la melodía la vida ágil en miles y miles de matices que puede producir el arco del violinista, el soplo del músico que toca instrumentos de viento. El ejecutante lucha en vano con la dificultad insuperable que le opone el mecanismo que hace que las cuerdas vibren y resuenen mediante un golpe. Por el contrario –excepto el arpa, que es aún más limitada–, no hay ningún instrumento que ciña, como el piano, el reino de la armonía con acordes completamente manejables, y que revele al conocedor sus tesoros en las más maravillosas formas y figuras. Si la fantasía del maestro alcanzó un cuadro de sonido total con amplios grupos, luces claras y sombras profundas, entonces puede concederle vida en el piano a dicho cuadro, de tal manera que surja del mundo interior con colores y brillos. La partitura de todas las voces, aquel libro de magia realmente musical, que guarda en sus signos todas las maravillas del arte de los sonidos, el coro misterioso de los instrumentos más diversos, cobran vida ante el piano bajo las manos del maestro, y una pieza ejecutada de esta manera, en forma correcta y con todas sus voces, a partir de la partitura, podría ser comparada con un logrado grabado en cobre extraído de un gran cuadro. El piano es particularmente

apropiado para fantasear, para ejecutar partituras, para sonatas, acordes, etc., aislados; así como los tríos, cuartetos, quintetos, etc., donde entran los instrumentos de viento habituales, pertenecen por completo al reino de la composición para piano ya por el hecho de que, si han sido compuestos de manera auténtica, es decir, realmente para cuatro voces, cinco voces, etc., lo que aquí importa es la elaboración armónica, que excluye de por sí que se destaquen instrumentos individuales en los pasajes brillantes.

Experimento un verdadero rechazo frente a todos los verdaderos conciertos para piano (los de Mozart y Beethoven no son conciertos, sino más bien sinfonías con piano obligado). Aquí debe imponerse el virtuosismo de cada ejecutante en los pasajes y en la expresión de la melodía. El mejor ejecutante, tocando el más bello instrumento, se empeña, aunque en vano, en generar *eso que*, por ejemplo, el violinista consigue con poco esfuerzo.

Después del pleno *tutti* de los violinistas y de los vientos, cualquier solo suena carente de gracia y desvaído, y uno admira la agilidad de los dedos y otras cosas similares, sin que se sienta en verdad afectado el ánimo.

Pero ¡cómo entendió el maestro el espíritu más peculiar del instrumento, y se ocupó de él del modo más apropiado!

Cada frase se basa en un tema cantable, sencillo, pero fructífero, apto para los más diversos giros y abreviaturas contrapuntísticos, etc. Todos los demás temas secundarios y figuras están íntimamente emparentados con la idea principal, de manera tal que todo se conecta y ordena logrando una unidad más elevada a través de todos los instrumentos. Así es la estructura del todo; pero en esta construcción artificial se alternan de manera incesante las imágenes más maravillosas en que aparecen yuxtapuestos y unidos la alegría y el dolor, la melancolía y la dicha. Extrañas figuras comienzan un baile etéreo, en la medida en que ya se reúnen en un punto de luz, ya se separan chispeando y centellando, y se

cazan y persiguen en diversos grupos; y en medio de este accesible reino de los espíritus, el alma encantada escucha atentamente el lenguaje desconocido y comprende todos los presentimientos más secretos que la conmueven.

Solo puede penetrar realmente en los misterios de la armonía *aquel* compositor que, mediante ella, puede influir en el ánimo del hombre; para él, las proporciones numéricas, que para el gramático sin genio son solo muertos y rígidos ejercicios aritméticos, son preparados mágicos de los que hace surgir un mundo mágico.

Dejando de lado el carácter apacible que domina ante todo en el primer trío, incluso sin excluir el melancólico largo,⁸ el genio de Beethoven permanece serio y solemne. Pareciera pensar el maestro que de las cuestiones profundas y misteriosas, aun cuando el espíritu esté íntimamente familiarizado con ellas, y se sienta contento y alegre, nunca se puede hablar con palabras vulgares, sino únicamente con palabras sublimes y magníficas. El baile de los sacerdotes de Isis solo puede ser un himno jubiloso.

La música instrumental, cuando solo ha de influir por sí misma en cuanto música, y no servir quizás a un fin dramático determinado, debe evitar todo lo insignificamente gracioso, todos los *lazzi*⁹ juguetones. El ánimo profundo busca una expresión más elevada de las que pueden concederle las insignificantes palabras, que solo pertenecen al limitado placer terrenal, para los presentimientos de esa felicidad que, más magnífica y bella que aquí, en el mundo limitado, y procedente de un país desconocido, enciende en el pecho una vida íntima, dichosa. Ya esta seriedad de toda la música instrumental y para piano de Beethoven destierra todos los riesgosos pasajes en que ambas manos suben y bajan por el teclado, todos los extraños saltos, los *capriccios*¹⁰ burlones, todas las notas construidas en el aire

8 Este segundo movimiento (*Largo assai e espressivo*) le granjeó al trío en re mayor el nombre de "Trío de los espíritus".

9 (Italiano): plural de *lazzo*: "gesto burlón".

10 (Italiano): plural de *capriccio*: capricho, ocurrencia extravagante.

con un fundamento de cinco y seis barras, de las que están saturadas las composiciones para piano del estilo más reciente. Si se habla de la mera agilidad de los dedos, las composiciones para piano del maestro no tienen ninguna dificultad particular, ya que las pocas escalas, figuras de tresillo y otras cosas similares son algo que cualquier ejecutante ejercitado puede realizar; sin embargo, su ejecución es relativamente ardua. Más de un así llamado virtuoso rechaza la composición para piano del maestro, añadiendo al reproche “muy difícil” un “y muy ingrata”. En lo que respecta a la dificultad, la ejecución correcta y cómoda de la composición de Beethoven no exige nada menos que el hecho de que se la comprenda, de que se penetre profundamente en su esencia, de que se tenga el atrevimiento –con la conciencia de la propia unción– de ingresar al círculo de las apariciones mágicas que conjura su poderosa magia. Que se mantenga alejado aquel que no sienta en sí mismo esta unción, quien considere la música sagrada apta como mero divertimento, solo como un pasatiempo en las horas libres, como estímulo fugaz para los oídos embotados, o como un medio para la propia ostentación. Solo a tal persona le cabe el reproche: “y sumamente ingrata”. El verdadero artista vive únicamente en la obra que concibió y que ejecuta ahora según el espíritu del maestro. Se niega a imponer, de alguna manera, su personalidad, y todo su pensamiento y acción apuntan a que todas las imágenes y apariciones magníficas y dulces que el maestro encerró dentro de su obra con poder mágico, nazcan para una intensa vida, brillando con mil colores, de modo que rodeen al hombre en círculos luminosos y chispeantes y, encendiendo su fantasía, su ánimo más íntimo, lo lleven en rauda vuelo hacia el lejano reino de espíritus de los sonidos.

(Traducción y notas de Lía E. Cavadas)

Sobre la conversación (1816)

Adam Müller

Si entre todos los placeres y regocijos de la vida le doy a la *conversación* el primer puesto absoluto, seguramente todas las voces estarán de acuerdo conmigo en esta respetable asamblea. En todas las ocupaciones que el hombre contrapuso al camino serio y necesario de su vida, y que denominó *juegos*, se le da espacio al azar, al destino, en resumen, a un cierto poder desconocido: en el juego, el hombre rivaliza con esta casualidad reconocida voluntariamente, con este misterio creado por él mismo, y se crea una cierta tensión benéfica entre el jugador y aquel ser desconocido, una serie agradable de movimientos del ánimo muy diferentes entre sí, de esperanzas y preocupaciones, de decepciones y satisfacciones, en los cuales el alma se encuentra a gusto, porque sabe que la casualidad, con la que juega, depende de él; el alma sabe que puede entronizarla, y de nuevo destronarla, según su voluntad.

Pero hay algo que *responde, que objeta* en las circunstancias universales, que regocija el alma de César en las llanuras de Farsalia,¹ y al último jugador en la partida de naipes; y

1 En la batalla de Farsalia, que fue librada en Grecia el 9 de agosto de 48 a. C., se enfrentaron los ejércitos romanos de Julio César y Pompeyo, en el contexto de la guerra civil entre populares y optimates. César derrotó a Pompeyo, que se refugió en Egipto.

ni en los juegos que, bien o mal, han sido ganados, ni en las batallas que solo necesitan ser vencidas *está* ese elemento que responde, que busca un corazón sano, guerrero, y que arrastra al espectador hasta la participación emocional y la admiración. *Debe* haber un Pompeyo enfrente, los nudos del destino deben atarse sin que lo sepamos, los destinos deben ser mezclados misteriosamente, necesitamos muchas decepciones, muchos imprevistos y varios fracasos, ha de conseguirse algo superior que en verdad pretendemos alcanzar, si ha de llenarse un vacío que en verdad nos atormenta.

¿Qué ocurre con aquel enredo de corazones que suele arrebatar los sentimientos más hermosos y juveniles de nuestros contemporáneos? Este juego con la llama más sagrada de la vida, donde el alma se quema tan fácilmente sus alas (como lo representan todas las novelas del mundo), ¿extrae su encanto de alguna otra parte que del misterio que se cierne sobre esta conversación íntima a través de preguntas y respuestas? En la relación entre los sexos –allí donde la naturaleza dispuso la mayor diversidad de inclinaciones, de puntos de vista, de características civiles y morales; donde parece que la naturaleza, la mayoría de las veces, se pelea consigo misma y se contradice a sí misma–, se muestra el sentimiento más vivo e irresistible de estar determinado el uno para el otro. ¡Aquí hay, de ambas partes, tantas cosas imprevistas, provocadoras, que responden, que debe resultar una conversación viva –el goce más grande de la vida–; y que, si un talento elocuente saca a la luz estas conversaciones, se tendrán que mostrar todas las flores de la oratoria! Esta naturaleza profunda y dialógica del amor les da a *Fiametta*, a la *Nueva Eloísa*, a *Clarissa* y *Werther*² su frescura vital y su esplendor.

2 *Elegia di Madonna Fiametta* (1343), de Giovanni Boccaccio; *Julia, o la Nueva Eloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau; *Clarissa; or The History of a Young Lady* (1747-1748), de Samuel Richardson; *Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe.

Finalmente, ¿dónde reside el encanto y el tipo particular de goce que confiere el hecho de gobernar, de disponer las relaciones entre los pueblos? Seguramente, no en la docilidad de los pueblos, en su sumisión y en su dependencia mecánica. Seguramente no en el hecho de que la idea de un gobernante frío y solitario se exprese en las grandes masas, en una materia gigantesca; seguramente no en el hecho de que el gobernante conjure a su lado a un gigantesco espectro de sí mismo, y no vea en el mundo exterior nada más que los trazos colosales de sus propios pensamientos. Es la respuesta de los pueblos, es el misterio de su singularidad, es la oratoria de su libertad lo que atrae al alma grande a dedicarse a sus ocupaciones e inquietudes. En resumen, la conversación es el primero de todos los goces, porque es el alma de todos los otros goces: a esta simple fórmula se reducen todos los enredados emprendimientos de nuestra vida. Lo que nos estimula, incita, entusiasma en todas las ocupaciones de la vida, pero lo que primero tenemos que reunir allí, y ensamblar en un único cuerpo para que nos responda como con una única voz, ya está encarnado frente a nosotros, en la conversación vital y libre, como un amigo y un enemigo; en el pecho del amigo disputan todos los poderes hostiles que pueden enfrentarse en algún lugar, allá afuera, en el campo de batalla o en el *foro*; indagar el misterio de un único corazón significa sondear el mundo.

A una verdadera conversación le pertenecen ciertos requisitos que concurren menos frecuentemente de lo que cabría pensar, en especial en nuestra época. En primer lugar, dos oradores completamente diferentes, que son misteriosos e insondables el uno para el otro; en segundo lugar, entre ambos, cierto aire común, cierta fe, confianza, una base común de verdad y justicia. En realidad, el ser humano debería cumplir con ambas exigencias, en tanto es un ser humano. Sin embargo, considero en particular a la generación actual tan uniforme y tan desgarrada de lo que la debería unir,

es decir, tan apartada de las ideas, tan enajenada; y, en las formas del espíritu, donde se debería fraccionar, tan homogénea, que no me puede extrañar que, en general, haya muchos más oradores que oyentes, muchos más educadores que aprendices, y poca conversación real. Los que van a mantener una conversación tienen que tener algo que decirse, algo libre, singular; la forma del espíritu tiene que ser totalmente diferente en ellos: todos lo admiten a primera vista. Pero necesitaba de una explicación más detallada el hecho de que tendría que existir una sustancia común tan poderosa entre ellos como la que señalé más arriba acerca de la relación entre los sexos; el hecho de que, junto al desacuerdo más grande que dispuso la naturaleza, esta ha instalado un impulso tanto más fuerte hacia la unión y la paz, es decir, ha establecido una conversación verdadera e íntima.

Nadie es orador tan solo para sí, o para cualquiera: quien no mantiene la boca cerrada frente a ciertas personas o ciertos tipos de contradicción, puede ser un sofista habilidoso, pero seguramente no un orador. Con quien no esté de acuerdo conmigo sobre ciertos puntos, no podré discutir acerca de las diferencias. Si creéis en mí, soy un orador; si dudáis de mí, permanezco callado: no a propósito, o con intención, sino porque se me desvanece en la boca la capacidad, el talento para el discurso. Si creéis en mí, eso solo puede significar que creéis que busco algo más elevado que yo, es decir, la verdad o la justicia. Entonces, en la conversación, ambos interlocutores tienen que creer el uno en el otro; un aire de confianza tiene que envolverlos, una base de convicciones debe sostenerlos; como mínimo, debe imperar una ley en común de cortesía y armonía entre ambos.

Aquella gran conversación francesa sobre los elevados asuntos de la vida que comenzó en el siglo de Luis XIV, y que en primer lugar arrastra consigo a todas las naturalezas notables, fuertes, pero especialmente a todas las

galantes y amables de aquella época, pero luego arrastra también a todas las cortes de Europa, y de allí en más alcanza las costumbres y opiniones de los pueblos, fue reavivada con frecuencia por una serie de brillantes escritores en todos los confines del mundo educado, y recién desde hace veinte años parece extinguirse poco a poco y desmoronarse en un cúmulo de formas muertas, como si hubiese podido mantenerse y prepararse un tipo de dominio mundial sin cierta ley de cortesía, a la que pudieron someterse de buen grado las más diferentes naturalezas. Esta ley es ese ser misterioso con el cual la crítica del siglo XVIII con frecuencia se atormentaba, sin poder sondearlo: se llama *buen gusto*, de manera muy ingeniosa y significativa, y designa una característica desconocida e inalcanzable de las relaciones entre las cosas, más que de las cosas mismas. A continuación lo trataremos más en detalle: es el elemento, el aire en común, sin el cual no se puede concebir la conversación francesa elevada.

Además, ¿qué sostiene, qué aviva aquella conversación británica casi milenaria sobre el derecho, la libertad y todos los santuarios de la humanidad cuyo foco y centro es el Parlamento, desde donde se expande interrumpidamente por los tribunales y por todas las comunidades y familias, y todos los oficios y conversaciones de esa isla maravillosa? No solo el hecho de que se hayan reunido en ese país los caracteres de una extraña excelencia y singularidad, sino la circunstancia de que se haya despertado temprano el sentido para un gran bien común sobre el que todos los partidos estaban de acuerdo; es decir, el sentido para la Constitución. Una condición de la conversación británica fue que estuvieran de acuerdo sobre una cierta forma básica de la vida pública; así como el hecho de que hubiera una cierta forma básica ética de la vida privada, que no era puesta en duda por nadie, fue la condición de la conversación francesa, de su expansión, de su vitalidad.

En resumen, para poder discutir de manera muy enérgica, ferviente y continua sobre lo demás, hay que estar de acuerdo sobre ciertos puntos principales; hay que coincidir al menos en lo que respecta al espíritu, a la sensibilidad, a la simpatía y la antipatía sobresalientes. Según el punto de vista de nuestros antepasados, con los turcos y todos los que se encontraban fuera de la gran unión de creencias europea, no había negociación ni conversación; y seguramente es un sofista, y no un orador, aquel que no solo no se limita a callar, sino que no se le apaga en la boca el talento discursivo sin propósito, sin intención, cuando debe hablar con rivales que desdeñan este elemento en común.

Cada uno de nosotros ha experimentado que, cuando se trata de convencer a otro, y todas las razones y todas las pruebas que reunió la fría inteligencia ahora han sido agotadas y chocaron sin efecto alguno contra la cerrada puerta del corazón del rival, de repente se abre un acuerdo, quizás en el recuerdo casual de algo venerado o querido por ambos. Este es el momento en el que sentimos que baja sobre nosotros el espíritu de la oratoria, en el que comienza la verdadera conversación, y en el que cada palabra encuentra su lugar. Por eso tan pocas veces no logran su objetivo las emociones, incluso en boca de malos oradores: ellas disponen un elemento en común entre el orador y su oyente, con el que, después, todo lo restante entra en contacto más fácilmente.

La primera conversación con un hombre que no conocemos tiene algo de desagradable, de molesto hasta que se hubo encontrado una conexión entre ambos: el tiempo, el estado del aire se utiliza con frecuencia como tema, como si se intuyera que cada relación, cada amistad, cada conversación debería convertirse por sí misma en un pequeño mundo, con su propio aire, con un elemento propio, en el cual se mueve. Se tantea alrededor en busca de algo conocido en común, de objetos de simpatía o antipatía, donde tal vez se habría de coincidir; en tales situaciones, nuestros

antepasados gustaban de recurrir al parentesco sanguíneo concreto. Pero todos estos hilos de la conversación suelen volver a cortarse, hasta que se coincide en el plano de las ideas: desde ese momento, la base de la conversación está ya fijada, y podría decir que un cielo en común se expande sobre ambos. Ahora bien, una vez que se hubo encontrado lo común, la diferencia de las naturalezas debe continuar, e incluso eternizar la hermosa obra: está dado el tono fundamental, una ley del constante retorno mutuo; ambas voces se pueden separar con libertad, cada una puede seguir sus propias modulaciones; el tono fundamental las sostiene; cada voz se escucha a sí misma, pero también, al mismo tiempo –lo que quiere decir mucho más–, el acorde que conforma con la otra, y –lo que quiere decir aún más–, siente, en todos los laberintos de las ideas y los sonidos, una ley armónica, omnipresente. La música puede aclarar cómo, a esta primera conversación, se le une una nueva voz tras otra; y cómo, finalmente, toda una nación puede ir formando y completando dicha conversación al introducirse. No pasemos por alto la circunstancia principal: si la ley armónica está dada para dos, entonces lo está para miles y para todo el mundo: dos amantes construyen un pueblo reunido, dice el poeta en este sentido;³ y cuanto más diferentes sean las voces, y más singulares los instrumentos, tanto más poderosa y profunda será la impresión armónica.

En esto se basa el misterio de la facilidad de todo contacto social, de toda aproximación en la antigua Francia; había cierta relación fundamental armónica en toda la conversación de aquella nación, en todas las ramificaciones y en todos los zarcillos que dicha relación extendía sobre Europa: a través de un leve contacto de la lengua, por así decirlo, como lo expresaba tan ingeniosamente la palabra

3 Alusión a un verso de Goethe ("Sind zwei Liebende doch sich ein versammeltes Volk") que aparece en el poema XII de la primera parte de las Elegías romanas (1788-1790; publ. 1795).

gusto, quedaba decidido cuál cosa pertenecía y cuál no a la esfera de la conversación; es decir, en general, a este mundo armónico. El movimiento de toda la conversación era tan fácil y naturalmente ordenado que, podría decir, estaba de acuerdo con la pulsación corporal de la nación: era fácil encontrar el ritmo, e incluso se hacía difícil romperlo.

Se necesitó tiempo para que nosotros, los alemanes, con la conciencia de nuestra voluntad más seria y sagrada, alcanzásemos el justo reconocimiento de estas virtudes de nuestros vecinos. Este es el gran lamento de nuestra vida: en vez de aquel enlace armónico, todo se confunde en nosotros, como el canto de los pájaros en el bosque; cada una de las familias plumíferas tiene su propio tono fundamental, cada una, su ritmo especial, y aunque la totalidad también diera la impresión y la intuición de que llega la primavera, aunque se despertasen presentimientos de una armonía mucho más profunda, ¿quién escucha esta totalidad, quién la escucha por encima de su propia voz? Aquel elemento de la música, aquel rasgo particular de carácter de nuestro planeta, que aun fuera de la atmósfera envuelve, como un éter terrenal, esta residencia de la humanidad como un aura de vapor más suave dentro de otra más tosca; aquel elemento musical, que ninguna nación puede haber sentido como aquella que engendró a Gluck y Mozart y Haydn y Bach y Händel, se encuentra realmente como un sentimiento previo o posterior en todos los corazones alemanes, vive en nuestro arte, se agita en mil paisajes de nuestro idioma; pero, en la vida alemana real y presente –es decir en la conversación y en las relaciones sociales–, carecemos de este elemento.

Los dialectos de nuestro idioma, sobre todo en cuanto a la entonación y al acento, son bellos monumentos a la lealtad patriótica, al firme apego al suelo que nos engendró y al modo en que sus montañas y bosques, y los corazones que contiene restituían el tono de cordialidad; pero así como los dialectos divergen entre ellos de manera brutal, bloquean

y tensionan las distintas regiones de Alemania una contra otra, eso sucede también con las convicciones, los pensamientos: no hay un tono fundamental de armonía de orden comunitario en ningún lugar, salvo en la repercusión de lo que alguna vez fuimos, y en la intuición de lo que podríamos llegar a ser. Que no se nos reproche que cada uno de nosotros aspira a lo infinito, quiere abarcar todo y crearse un mundo propio: él busca, aspira a la totalidad, a la plenitud de su pueblo fragmentado; en el interior de su corazón quiere abarcar lo que no quiso encontrarse y unirse en el mundo exterior durante el corto período de su vida; reúne los rasgos dispersos de la vida comunitaria alemana, como los de un amigo ausente; desearía ensamblar lo que se introdujo en los destinos, en los pensamientos de esta gran nación (¿y qué no se ha introducido?) formando un gran edificio, una casa paterna para la posterioridad alemana; no puede emprender nada menos que la construcción de un mundo, porque el mundo para el que nació está realmente desintegrado.

Aquella relación fundamental armónica que distingue el idioma, la conversación, la sociedad y la literatura francesas del pasado, y que aún hoy facilita, como un aceite suave, el movimiento en el estado de barbarie y de decadencia, cuando las grandes ruedas de la sociedad europea se engranan en medio de temibles fricciones, en las épocas de grandeza de Francia era igualmente favorable para todas las formas de cultura, tanto para el más profundo desarrollo del espíritu como para la floración más leve y pasajera de la fantasía. Es falso que en el espíritu de la conversación francesa hubiera en sí algo pernicioso para la indagación de las cosas en su profundidad, para la adhesión y la persistencia en los empeños más serios del espíritu. Aquel carácter de una cierta nulidad, que le atribuí a Goethe, aquel aletear de libélulas que, en un juego de colores, ondean sobre la superficie de la vida, sumergiendo y enredando levemente, de vez en cuando, las alas; aquel miedo ante la indagación y, ante todo, ante lo

grande, superior y dominante, solo vale para la actual sensibilidad débil, enfermiza de la sociedad: es el miedo de la vejez ante el saludable cambio de aire de la vida; este reproche no afecta al *siècle de Louis XIV*.⁴ Sin duda se exige medida y tacto; sin duda se exige que cada interlocutor se someta a la ley de la armonía social; sin duda no hay que hablar más que lo que se oye, no hay que enseñar más que lo que se aprende; sin duda esta corriente vital arrastra consigo todas las aguas estancadas, y no tolera ninguna profundidad turbia, aislada, inútil. Pero ¿no son estas, en todas partes, las características de la verdadera conversación, de la sociedad genuina? Francia no hubiese sido la escuela de la oratoria durante todo un siglo si a sus grandes espíritus se les hubiese permitido ser profundos sin la claridad que daba la conversación infinita a la que fueron arrastrados; de manera peculiar, sin la validez general que, de acuerdo con nuestras consideraciones recientes, corrobora, confirma cada pensamiento y cada posesión particular, elevándolos a la condición de patrimonio común. Por eso, para el entero círculo de la conciencia y la intuición de los franceses, su idioma es tan perfecto, tan expresivo, tan explícito, como suele decirse de los instrumentos musicales. Infinitamente más pobre en palabras que el alemán, dispone de una relación sencilla, graciosa entre sus palabras: las palabras tienen entre ellas el mismo acercamiento fácil que las personas en la sociedad: a pesar de toda la disonancia que poseen las palabras aisladas, se escucha muy claramente una armonía en las combinaciones de palabras. Estas son las ventajas de un idioma que nace de una conversación viva, que no es más escrito que hablado –como el alemán–, ni fue profanado convirtiéndose en señal de espíritus solitarios.

Creo que de toda mi exposición precedente se desprende con nitidez lo que descuidó la teoría de la oratoria precedente,

4 (Francés): siglo de Luis XIV.

y lo que incluso la retórica francesa no sabe demostrar, en el sentido más propio, en la medida en que los árboles no le dejan ver el bosque. La retórica precedente le exige al orador que demuestre, y si eso no surte efecto, como ocurre en la mayoría de los casos, la retórica le da cierta ayuda, un capítulo de la excitación de las pasiones: va demasiado lejos cuando autoriza al orador, en ocasiones, a atreverse a presentar alguna objeción contra sí mismo. He sostenido como primera exigencia del orador la protesta contra sí mismo, la desconfianza y la duda acerca de la propia verdad, frente a la verdad divina y eterna: él debe someter su propia verdad a la verdad divina, porque solo esta puede darle el poder para reconciliar, o para persuadir, convencer en verdad en relación con dos clases de verdades, la suya y la de su rival; en primer lugar, debe sacrificar los objetos de devoción terrenal que intenta defender; debe acusarlos, presentarlos ante la idea eterna de belleza, para que esta hable a través de la boca del orador y los reconcilie a él y a su rival acerca del objeto terrenal de la disputa. Esto solo significa atraer al rival a un suelo común, construir un cielo común sobre sí mismo y el rival, trasponer a ambos a la misma atmósfera, disponer un acorde fundamental entre ambos.

El estímulo de las pasiones y emociones es un pobre sustituto de lo que quiero decir aquí; significa atrapar al hombre por el único flanco débil, en que podemos forzarlo a desviarse; podemos capturarlo, a lo sumo hechizarlo, pero nunca vencerlo: es un ablandamiento momentáneo, infructuoso del rival, cuya rigidez reaparece inmediatamente en cuanto vuelve a rozarlo el aliento del mundo, que lo seca. O bien tomáis al rival por su lado *más armado*, al toro por las astas, anticipando sus razones, fortaleciéndolas, animándolas a través de la coherencia de vuestras acusaciones, mostrando todas las heridas que él quiere en primera instancia ocasionar; y eleváis al rival en su lado *más débil*, que precisamente es sensible a lo divino, y en el cual ser más fuerte que él os convierte en orador, y a él, en oyente; o bien no

lo tomáis en absoluto, jugáis en torno a la superficie de su corazón, determináis la acción de sus manos, pero no su voluntad; habéis puesto en movimiento máquinas, pero no corazones. El orador solo hace conscientemente lo que ocurre de manera inconsciente en toda verdadera conversación: representa 1. la disputa entre dos naturalezas completamente peculiares y diferentes; 2. lo común, lo elevado, que en una conversación viva domina entre los dos interlocutores de manera invisible como un ángel de la guarda de la conversación, o como la armonía fundamental en la música. Por lo tanto, un discurso no es más que una conversación cerrada que viene al mundo con todas sus partes esenciales, visibles e invisibles, a través de la boca de *un* ser humano. El orador reúne a tres personas en sí mismo; en primera instancia, a los dos hablantes de la conversación, con su color y estilo singulares; en segunda instancia, a ambos mitigados, sublimadamente visibles, y reconciliados de manera invisible a través de una tercera persona superior, el alma del orador, que reina sobre la disputa entre los miembros. En los manuales de oratoria no encuentro nada sobre esta posición imparcial, prudente, por encima del combate entre los elementos de la vida, que representa el orador. “Pláceme oír hablar al hombre diestro”, dice la Princesa de Tasso de Goethe, “cuando sus labios, en gallarda frase, / juegan, con esas fuerzas que conmueven / en bien y en mal, el corazón del hombre”.⁵

Salta a la vista que esta regla, este canon del discurso, vale para todas las formas del discurso, para todos los ciudadanos, para cada tipo de representación. Aquel que predicase desde el púlpito, y que solo se propusiera tratar lo comunitario, que solo quisiera exponer las verdades divinas, la regla armónica para la vida superior de nuestra especie, sin las

5 Goethe, Johann W., *Torquato Tasso*, I acto, esc. 1. En: *Teatro selecto*. Traducción de Fanny Garrido. Buenos Aires: Argonauta, 1944, p. 313.

partes, sin la lucha de la verdad terrenal con el error terrenal, se quedaría solo en su elevación, para asustar, en lugar de elevar. Por otro lado, el abogado frente al tribunal, que solo intentase defender la singularidad de su parte, que no estuviera suspendido sobre sus partes, animado por el espíritu de la ley, y trayera su asunto con cierta prudencia sagrada ante el alma del juez, enredaría más profundamente la causa, en lugar de llevarla a sentencia. Lo que hace tan grandes a Maquiavelo y los antiguos en sus historias, más allá de la claridad con la que se presentan las partes actuantes en su singularidad, es el aliento divino de una gran alma que todo lo abarca; de un alma que quiere algo determinado, que tiene un bien supremo –la libertad o la patria–, ante el cual deben inclinarse todos los héroes combatientes que representa el alma: esta eleva las partes para que la victoria del pensamiento eterno sobre los héroes mortales se torne más esplendorosa. Cuanto más se empeñan los acontecimientos en disociarse, tanto más poderosamente los concentra y refrena el pensamiento en Tácito.

Por última vez, permitid que arroje sobre Alemania una mirada rigurosa, nada complaciente. Así pues, un idioma que es más leído y descifrado y hablado; una conversación que solo es producida mediante los artificios de la necesidad; un pueblo en sí mismo fragmentado, que reverencia el extranjero mucho menos de lo que se menosprecia a sí mismo y a todas sus institutos, junto al recuerdo demasiado considerable del pasado, y la exigencia demasiado desmesurada al futuro; todos sus grandes espíritus alejados, dispersos sobre el inconmensurable campo del saber, más familiarizados con la Antigüedad que con el presente, envueltos en un trato más amistoso con el más lejano Oriente que con lo cercano, que prefieren tender la mano a los muertos que a los vivos, que prefieren hablar con aquellos que ya no pueden oír ni responder y que, si oyeran, nos infundirían terror de representar, en este siglo, la misma habilidad que ellos representaban en la

suya; por último, los pocos que sienten, al mismo tiempo, el pesar y la grandeza de este pueblo, y sin embargo no pueden apartarse de este suelo o de esta prisión, que no pueden renunciar al presente, estos pocos, edificando de manera solitaria nuevos mundos a partir de los viejos materiales que dejó aquí, más abundantemente que en cualquier otro suelo, el milenio transcurrido; sin contacto, sin conversación, emprendiendo entre sí lo que solo podría ejecutar el entusiasmo de la comunidad, que poco a poco atrae a su torbellino cuanto la rodea. Os pregunto si, en tales circunstancias, no es tiempo, por fin, de preguntar a fondo qué es lo que hizo grande a Francia; qué es lo que permitió y puso en condiciones a Francia de enunciar plenamente –es decir, de acuerdo con mi explicación reciente: de expresar en la vida y la acción– lo que se proponía. ¿No es tiempo de indagar las razones para la más elevada comunicación que es posible entre seres humanos, las razones de aquel intercambio mediante palabra y discurso en que se disuelven, en última instancia, todas las guerras, todos los trabajos, todos los goces de la humanidad; de preguntar qué nos cierra la boca al enfrentarnos unos con otros, en vista de que se han puesto por escrito mil testimonios, para la eternidad, de que podemos hablar?

Es un mal consuelo, que debemos escuchar en todas las calles que, en lugar de Alemania, nos haya quedado el instrumento del idioma alemán. ¿Qué es este nuestro lenguaje escrito sin la conversación viva y sin el discurso alemán, que debería derivarse de él? Le deseo a Alemania la fortuna de que aquel acervo de escritura y fórmulas se desintegre paulatinamente; que el prestigio de la prensa decrezca paulatinamente a través del abuso; que los aficionados a este engendro de las circunstancias temporales se vean obligados cada vez más a comprar selectivamente y a hablar, en lugar de leer; lo que es oro puro persistirá.

¿Cómo podría haber mostrado que la conversación es la fuente de la oratoria en general, sin mencionar a aquel

gran alemán con quien despertó la oratoria alemana, que encendió todo con la llama de la conversación que es cara al corazón alemán y que, cuando él alzó su voz, yacía bajo un sortilegio o una petrificación antinatural: G. E. Lessing? Este fue escuchado, entró en el oído y el alma de su nación más profundamente que cualquier otro contemporáneo; a través de un genuino talento para el discurso, obligó a la nación a brindar su respuesta; sobre los surcos que había dejado en Alemania una infortunada guerra, las semillas de una guerra espiritual; tal como corresponde al espíritu libre, que vive para la libertad de los demás, inspiró muchas más ideas de las que expresó, y quedó como un milagro inconcebible en la memoria de sus amigos; lo que había menospreciado en sí, fue elegido como modelo; el corte y todos los rasgos externos de su esencia, y lo que nadie despreció más justificadamente que él, encontró imitadores y esclavos en todos los talleres literarios, hasta que un amigo en el sentido más elevado de la palabra, un par de su espíritu; por último, un hombre de una nueva generación que, entretanto, había despuntado, dijo quién y cómo había sido él.

No es poco extraño conocer el árbol genealógico de una idea productiva y profunda. El hecho de que la conversación es el alma de todo discurso ha sido confirmado por Lessing a través de su vida batalladora; pero lo ha expresado, lo ha sentido más claramente que el propio Lessing, y me lo ha transmitido el gran erudito al que reverencio del mismo modo como modelo, amigo e inmediato predecesor en esta ocupación con las conferencias.⁶

(Traducción de Romina Uehara. Notas de Miguel Vedda)

6 Se refiere a Friedrich Schlegel, que acababa de concluir sus lecciones sobre literatura cuando empezaron las de Müller sobre elocuencia.

Antiguo y moderno (1818)

Johann Wolfgang von Goethe

Como, en lo que precede,¹ me vi forzado a decir tantas cosas buenas a favor de la Antigüedad, pero especialmente de los artistas plásticos de entonces, no quería, sin embargo, ser entendido de manera errónea, como ocurre, infelizmente, con harta frecuencia, en la medida en que el lector defiende enfáticamente la antítesis en lugar de encontrarse inclinado a una razonable conciliación. Aprovecho, pues, una ocasión que se me ofrece para explicar a través de un ejemplo qué es lo que se quiso en verdad decir, y para indicar, bajo el símbolo del arte plástica, la vida eternamente incesante del obrar y el actuar humanos.

Un joven amigo, Karl Ernst *Schubart*,² en su opúsculo *Para una evaluación de Goethe*,³ al cual debo testimoniarle

1 Alusión al ensayo "Philostrats Gemälde" [Cuadros de Filóstrato], publicado en *Über Kunst und Altertum* II, 1 (1818), pp. 27-144.

2 Karl Ernst Schubart (1796-1861): escritor y filólogo; profesor particular y de bachillerato en Breslau y Hirschberg.

3 Goethe leyó el escrito *Zur Beurtheilung Göthe's* (Breslau, 1818) el 10/6/1818, y le trasmitió su agradecimiento por carta al joven autor el 8/7/1818; también se procuró luego la reedición aumentada: *Zur Beurtheilung Göthe's, mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst* (2 vols., Breslau, 1820).

mi estima y mi agradecimiento en todo sentido, dice: “No opino, como la mayoría de los admiradores de los antiguos, entre los cuales se cuenta el propio Goethe, que en el mundo, no ha surgido un ámbito tan favorable como el de los griegos para una formación elevada, consumada de la humanidad”.⁴ Felizmente, podemos nivelar esta diferencia con las propias palabras de Schubart, por cuanto este dice: “Acercas de nuestro Goethe, cabe decir que, frente a él, prefiero a Shakespeare, ya que en este creo haber encontrado a un ser humano diestro, inconsciente de sí mismo, que con la mayor seguridad, sin ningún razonamiento, reflexión, sublimación, clasificación y potenciación, destaca el punto verdadero y el falso de la humanidad en general de un modo tan preciso, con una maniobra siempre tan certera y con tanta naturalidad, que, sin duda, al final reconozco siempre en Goethe la misma meta, pero *a priori* tengo que luchar primero con lo contrapuesto, superarlo y adoptar cuidadosas precauciones para no tomar por una reluciente verdad lo que solo ha de ser rechazado como un decidido error”.⁵

Aquí nuestro amigo da en el clavo, pues precisamente allí donde ve que me veo a mí mismo en desventaja frente a Shakespeare,⁶ nos hallamos en desventaja frente a los antiguos. Y ¿qué decimos acerca de los antiguos? Todo talento cuyo desarrollo no se ve favorecido por la época y las circunstancias, de modo que tiene que sortear trabajosamente múltiples obstáculos, que tiene que deshacerse de más de un error, está en una infinita desventaja frente

4 *Zur Beurtheilung Göthe's*, p. 135 (2ª ed.: pp. 296s.).

5 *Ibid.*, pp. 120s. (*ibid.*, p. 269).

6 Cf. el segundo capítulo (“Shakespeare comparado con los antiguos y los más recientes”, 1813) del ensayo “Shakespeare y no se acaba”. Hay traducción al español en: Goethe, Johann W., *Ensayos sobre Arte y Literatura*. Edición de Regula Rohland de Langbehn. Traducción de Regula Rohland de Langbehn con Miguel Vedda y otros. Málaga: Analecta Malacitana, 2000, pp. 143-153.

a otro talento contemporáneo que encuentra la ocasión de formarse con facilidad, y de practicar lo que pueda sin resistencia.

A causa de su riqueza en experiencia a las personas entradas en años se les ocurre, en ocasiones, lo que podría explicar o reforzar una afirmación; permítanme, pues, narrar la siguiente anécdota. Un diplomático experimentado⁷ que deseaba conocerme, después de haberse limitado a mirarme y hablarme en el primer encuentro conmigo, les dijo a mis amigos: *Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!*⁸ Estas palabras me dieron que pensar: el diestro fisionomista había visto correctamente, pero había expresado el fenómeno solo a través del concepto de tolerancia, lo que también habría debido atribuir al efecto contrario. Un alemán atento y franco habría dicho quizás: ¡También es un hombre que se ha esforzado mucho!

Cuando, en nuestros rasgos faciales, no es posible borrar la huella del sufrimiento superado, de la actividad realizada, no debe sorprender que todo lo que queda de nosotros y de nuestro esfuerzo presente esa misma huella y le indique, al observador atento, una existencia que, en un despliegue más afortunado, así como en la más forzosa limitación, aspiraba a mantenerse igual y a realizar, si no siempre la dignidad, al menos sí la obstinación de la esencia humana.

Dejemos de lado, pues, lo viejo y lo nuevo, lo pasado y lo presente y digamos, en general: todo lo artísticamente producido nos coloca en el estado de ánimo en el que se encontraba el autor. Si era alegre y ligero, nos sentiremos libres; si era limitado, contrariado y grave, nos arrastra regularmente a la estrechez.

7 Posiblemente se trate de Charles-Maurice Duc de Talleyrand-Périgord, o Étienne Baron de Saint-Aignan.

8 (Francés): "¡He aquí un hombre que ha padecido grandes desdichas!". El comienzo de la frase se corresponde con la conocida expresión de Napoleón al final de la audiencia que le concedió a Goethe (2/10/1808): "*Voilà un homme!*".

Ahora observemos, con alguna cavilación, que aquí, en realidad, solo se trata del tratamiento; la materia y el contenido no entran en consideración. Si de acuerdo con estos arrojamos, pues, una mirada franca al mundo del arte, hemos de confesar que nos ocasiona una alegría todo producto que le ha salido bien al artista de manera grata y sencilla. ¿Qué aficionado no posee complacido un dibujo o un aguafuerte logrados de nuestro Chodowiecki⁹? Aquí vemos una inmediatez tal en la naturaleza que conocemos, que no queda nada más que desear. Solo que no puedo abandonar su círculo, su formato, si no han de echarse a perder todas las condiciones que le han sido dadas a su individualidad.

Nos atrevemos a más, y confesamos que incluso los *manieristas*,¹⁰ con tal que no lleven las cosas demasiado lejos, nos ocasionan mucho placer, y que nos complace poseer algunos de los trabajos de sus manos. Artistas designados con ese término han nacido con decidido talento; solo que pronto sienten que, de acuerdo con las circunstancias de los días, así como de la escuela a la que han asistido, no queda espacio para detenerse en minucias, sino que uno tiene que decidirse y encontrarse dispuesto. Se forman, pues, un lenguaje con el que, sin más ni más, tratan las circunstancias visibles de manera sencilla y audaz, nos alucinan con toda clase de visiones del mundo, a través de las cuales, pues, a menudo son entretenidas y engañadas naciones enteras durante varios decenios, hasta que, por último, uno u otro regresa a la naturaleza y a un modo de pensar más elevado.

9 Daniel Nikolas Chodowiecki (1726-1801): el más importante artista gráfico e ilustrador alemán del siglo XVIII, director de la Academia de Artes de Berlín. Goethe tenía algunos de sus grabados.

10 A partir de la designación del período tardío de Miguel Ángel como "*maniera*" realizada por Vasari, diversos artistas del Renacimiento tardío fueron denominados manieristas. Aquí, como en el importante ensayo "Imitación simple de la naturaleza, manera, estilo", Goethe emplea el término para designar, no una época particular, sino un modo de elaboración artística en general.

En las antigüedades de Herculano¹¹ vemos que, entre los antiguos, también se desembocó por último en semejante clase de manierismo; solo que los modelos eran demasiado grandes, demasiado lozanos, bien preservados y actuales para que sus pintores mediocres hubieran podido perderse en la nulidad.

Asumamos un punto de vista más alto y agradable, y consideremos el talento único de *Rafael*. Este, nacido con el natural más afortunado, creció en una época en que se dedicaba al arte el empeño, la atención, el esfuerzo y la lealtad más honrados. Los maestros precedentes condujeron al joven hasta el umbral, y este solo necesitó levantar el pie para ingresar al templo. Estimulado por Pietro Perugino¹² para hacer la más esmerada ejecución, su genio se desarrolla junto a Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Al margen del más alto perfeccionamiento de sus talentos, ninguno de los dos alcanzó, a lo largo de una vida prolongada, la genuina complacencia de la producción artística. El primero, bien contemplado, se consideraba realmente cansado, y se dedicó demasiado a lo técnico; el segundo, en lugar de legarnos, además de lo que ya le agradecemos, lo desmesurado en la plástica, se tortura durante los años más bellos en las canteras, en busca de bloques de mármol y bancos,¹³ de modo que, en definitiva, de todos los héroes del Antiguo y el Nuevo Testamento proyectados, solo quedó terminado el Moisés,¹⁴

11 Durante la redacción de *Philostrats Gemälde*, Goethe aprovechó a menudo las láminas de *Le antichità di Ercolano esposte* (9 vols.; Nápoles, 1757-1792), o su versión alemana *Le antichità di Ercolano. Abbildungen der Gemälde und Alterthümer, in dem Königlich Neapolitanischen Museo zu Portici, welche seit 1738 sowohl in der im Jahr Christi 79. verschütteten Stadt Herculanium, als auch in Pompeji und in dem umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden, nebst ihrer Erklärung, von Christoph Gottlieb von Murr* (ed. de Georg Christian Kilian, 8 vols., Augsburgo, 1777-1799).

12 Pietro Perugino (ca. 1448-1523), pintor de Umbría, maestro de Rafael.

13 Bloques rocosos circundados por capas.

14 La estatua central en la tumba del papa Julio II, en la iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma. Fue esculpida en 1515-1516.

como un modelo de lo que podría y debería haber ocurrido. Rafael, en cambio, produce a través de toda su vida con una facilidad siempre igual, y cada vez mayor. La capacidad de ánimo y la capacidad de actuar se encuentran en él en un equilibrio tan decisivo que se puede afirmar que ningún artista moderno ha pensado de un modo tan puro y perfecto como él, ni se ha expresado de manera tan clara. Aquí tenemos, pues, de nuevo un talento que nos envía el agua más fresca desde la primera fuente. En ningún lugar se las da de griego; pero siente, piensa, actúa como un griego. Vemos aquí el talento más bello, desarrollado en una hora tan feliz como la que tuvo lugar, bajo condiciones y circunstancias similares, en tiempos de Pericles.

Y así hay que repetir siempre: al talento nato se le exige la producción, pero, en cambio, este también exige para sí un desarrollo acorde con la naturaleza y el arte: no puede prescindir de sus aptitudes, ni puede desarrollarlas apropiadamente sin la protección externa de la época.

Considérese la escuela de Carracci.¹⁵ Aquí se disponía, como base, de talento, seriedad, aplicación y consecuencia; aquí había un elemento en que podían desarrollarse talentos bellos de acuerdo con la naturaleza y el arte. Vemos que una docena de artistas excelentes se van de allí, que cada uno ejercita y forma su talento particular en un sentido igual, general, de modo que difícilmente pudieran volver a aparecer otros semejantes después de esa época.

¡Vemos, además, los enormes pasos que da el talentoso Rubens¹⁶ en el mundo artístico! Tampoco es autóctono; si se observa la gran herencia que recoge, desde los ancestros

¹⁵ Los hermanos Annibale (1560-1609) y Agostino (1557-1602), junto con su primo Ludovico (1555-1619), fueron miembros destacados de la familia de pintores boloñeses Carracci. De su *Scuola degli Incamminati*, fundada en 1582, emergieron artistas tales como Guido Reni (1575-1642), Albani (1578-1660), Domenichino (1581-1641) y Guercino (1591-1666).

¹⁶ Peter Paul Rubens (1577-1640).

de los siglos XIV y XV,¹⁷ pasando por todos los excelentes artistas del siglo XVI,¹⁸ en cuyas postrimerías nació él.

Si se considera, al mismo tiempo que él, y después de él, la cantidad de maestros holandeses del siglo XVII¹⁹ cuyas grandes capacidades se forman ora en casa, ora al Sur, ora al Norte, no se podrá negar que la increíble sagacidad con que su ojo penetra en la naturaleza y la facilidad con que expresan su propia complacencia en las reglas, son apropiadas para fascinarnos. E incluso, en la medida en que poseemos cosas semejantes, nos circunscribimos durante épocas enteras a contemplar y amar tales productos, y de ningún modo nos irritan los aficionados al arte que totalmente a solas se complacen en apropiarse de este ámbito y reverenciarlo.

Y así podríamos aducir aún cien ejemplos para acreditar lo que explicamos. La claridad de la visión, la serenidad de la comunicación, es lo que nos fascina, y si ahora afirmamos que esto solo lo encontramos en las obras genuinamente griegas y, sin duda, ejecutado con la materia más noble, se nos comprenderá si partimos siempre de ese lugar y señalamos siempre en dirección a él. ¡Que cada uno sea un griego a su manera! Pero que lo sea.

Precisamente así ocurre con el talento literario. Lo concebible siempre nos emocionará y nos satisfará plenamente en primer término, e incluso cuando abordamos las obras de uno y el mismo poeta, encontramos algunas que indican un cierto trabajo penoso; y, en cambio, otras que –como el talento se ha colocado perfectamente a la altura del contenido y la forma– aparecen como libres productos de la naturaleza. Y así, nuestra confesión reiterada, sincera, es que a ninguna época le ha sido

17 Por un lado, Cimabue y Giotto; por otro, Jan van Eyck y Wilhelm von Köln.

18 Correggio, Giulio Romano, Ticiano, Tintoretto, Veronese y los Carracci.

19 Franz Hals, van Goyen, van Dyck, Vermeer, Rembrandt, Ruisdael, además de un número de autores de paisajes y naturalezas muertas.

negado producir el talento más bello, pero que no a todas les ha sido dado desarrollarlo de un modo perfectamente digno.

Y así presentamos, para terminar, a un artista moderno, para mostrar que no queremos ascender demasiado alto, sino que también nos contentamos con obras y circunstancias limitadas. Sébastien *Bourdon*,²⁰ un artista perteneciente al siglo XVII, cuyo nombre repetidas veces le zumba en los oídos a todo aficionado al arte, pero cuyo talento no siempre ha gozado del merecido reconocimiento en su genuina individualidad, nos proporciona cuatro aguafuertes de su propia mano, en las que expone de manera completa el desarrollo de la *Huida a Egipto*.²¹

En primera instancia, hay que reconocer la validez del tema: que un niño importante, de una ancestral estirpe principesca,²² al que le ha sido dado ejercer una influencia enorme en el mundo venidero; un niño por medio del cual se destruye lo viejo y se lleva adelante, en cambio, algo totalmente nuevo; que un niño tal huya en brazos de la madre más cariñosa, bajo la protección del padre más prudente, y sea rescatado con la ayuda divina. Los diversos momentos de esta acción importante han sido representados cien veces, y algunas obras de arte de aquí surgidas nos arrastran, a menudo, a la admiración.

De las cuatro copias anunciadas, tenemos que decir, sin embargo, lo siguiente, para que un aficionado que no las ve con sus propios ojos pueda juzgar, en cierta medida,

20 Sébastien Bourdon (1616-1671): pintor y grabador francés, cofundador y, esporádicamente, rector de la Academia de Artes de París; entre 1652 y 1654, pintor de la corte de la reina Cristina de Suecia. Su estilo revela la influencia de Claude Lorrain y Nicolas Poussin.

21 Goethe poseía toda una serie de dibujos y aguafuertes de Bourdon. Las descripciones que siguen revelan afinidades con los capítulos iniciales de los *Años de viaje de Wilhelm Meister*: "La huida a Egipto" y "San José Segundo".

22 Cf. el árbol genealógico de Jesús, que se remonta, pasando por el rey David, a Abraham (Mateo 1,1-17), e incluso a Adán (Lucas 3,23).

nuestra aprobación. En estas imágenes aparece José como protagonista; quizás estaban destinadas a una capilla dedicada a este santo.

I

El local puede ser tomado por el pesebre de Belén, inmediatamente después de la partida de los tres Reyes Magos, pues en el fondo aún se ve a los dos animales con sabidos.²³ En un cuarto elevado descansa José, decorosamente cubierto de arrugas, recostado sobre el equipaje, apoyado en la alta silla en que reposa el Santo Niño, que está despertando. A un lado, la madre está orando con devoción. Con esta serena alborada contrasta un ángel sumamente dinámico, que se acerca flotando a José, y que con ambas manos señala una región que, ornada con templos y obeliscos, evoca una imagen onírica de Egipto. Las herramientas del carpintero yacen en el suelo abandonadas.

II

Después de una intensa jornada de viaje, la familia se ha instalado entre unas ruinas. José, apoyado en la bestia de carga, que se alimenta de un recipiente de piedra, parece disfrutar, de pie, de un momentáneo reposo; pero un ángel aparece detrás de él, lo toma del manto y señala el mar. José, mirando las alturas y, al mismo tiempo, señalando el alimento del animal, querría pedir aún un corto plazo para la agotada criatura. La santa madre, que se ocupaba del niño, mira sorprendida el extraño diálogo: pues el mensajero celestial es quizás invisible para ella.

23 El asno y el buey, representados habitualmente junto al pesebre de Jesús (cf. Lucas 13,15).

III

Expresa a la perfección una huida precipitada. Dejan a sus espaldas, a la derecha, una gran ciudad montañosa. Sujetando la brida conduce José cuesta abajo al animal por un camino que a la imaginación le parece tanto más escarpado cuanto que no percibimos de él nada en absoluto; antes bien, abajo, detrás del primer plano, vemos el mar. La madre, en la silla, no conoce peligro alguno; sus miradas están sumidas totalmente en el niño que duerme. La premura de los peregrinos está sugerida de manera muy ingeniosa por el hecho de que ellos han atravesado ya la mayor parte de la imagen, y están a punto de desaparecer por el lado izquierdo.

IV

En total contraposición con la precedente, José y María descansan, en el centro de la imagen, sobre las ruinas de una fuente. José, que está de pie detrás de ella, apoyado de este lado, señala un ídolo derribado en el primer plano, y parece explicarle a la santa madre este importante signo. Ella, con el niño contra el pecho, mira grave y atenta, sin que se sepa hacia dónde mira. El animal descartado come complacido, vuelto hacia atrás, unas ramas ricamente verdeantes. A la distancia, volvemos a ver los obeliscos indicados en el sueño. Las palmeras en la cercanía nos convencen de que ya hemos arribado a Egipto.

Todo esto fue representado por el artista plástico en espacios muy reducidos con trazos ligeros, pero afortunados. Un pensamiento penetrante, consumado, una vida ingeniosa, la captación de lo imprescindible, la eliminación de todo lo superfluo, el tratamiento afortunadamente fugaz en la ejecución. Esto es lo que elogiamos en nuestras copias, y no hace falta nada más: pues aquí encontramos mejor que en cualquier

otro lugar hasta dónde llega la altura del arte. El Parnaso es un *Mont Serrat*,²⁴ que permite muchos asentamientos, a diversos niveles; que cada uno se dirija a él, haga el intento y encuentre un lugar, ya sea en las cumbres o en rincones.

(Traducción y notas de Miguel Vedda)

24 Goethe había recibido referencias acerca de esta montaña sagrada de los catalanes (1.224 m) a través del informe que hizo Wilhelm von Humboldt, el 18/8/1800, sobre su visita al convento de benedictinos, y ante todo de las “viviendas de anacoretas de Montserrat, en Barcelona”. De este informe –reelaborado luego para los *Propyläen*– Goethe extrajo elementos para la configuración de la escena final del *Fausto II*.

Ludwig Tieck: El anciano de la montaña¹ (1826)

Theodor Mundt

El anciano de la montaña se conecta, en cuanto a la forma y al estilo, con aquella forma de representación que comenzó a emplear Tieck en *Vida de poeta*² y en la *Insurrección en las Cevenas*,³ y que en algunas novelas cortas de menores dimensiones se desarrolló hasta alcanzar una simplicidad perfecta y magnífica. Es ante todo la construcción mesurada y simétrica de la obra de arte que, en la obra literaria temprana –a excepción de algunos cuentos maravillosos del *Phantásus*⁴ y, por ejemplo, del *Fortunatus*⁵–, Tieck casi nunca consiguió o buscó lograr, en la medida en que, en aquel primer período de su poesía, el contenido era captado, en general, con un entusiasmo lírico tal, que debió resultar demasiado pesado para la delimitación artística de una forma, y por ello la quebró. En especial, en el drama de Tieck de aquel período es donde menos se encuentra aquella forma satisfecha y avenida consigo misma que

1 Cf. *Tiecks Novellen*, vol. 5. Contiene: *Der Alte vom Berge*; *Die Gesellschaft auf dem Lande*. Breslau: Max, 1828.

2 *Dichterleben* (1825).

3 *Die Aufruhr in den Cevennen* (1826).

4 *Phantásus. Eine Sammlung von Mährchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen* entre 1812 y 1816.

5 (1817): reelaboración del libro popular anónimo, compuesto hacia 1480.

asoma tan brillantemente en la última serie de sus novelas cortas; y, con todo, es precisamente el drama el que parece tener la más decidida vocación para una configuración plástica, y aquello que el propio Tieck ha tenido constantemente en vista en cuanto *teórico y crítico*. Pero, desde esta perspectiva, no es posible pasar por alto el hecho de que aquella construcción peculiar del drama –ante todo, una arquitectura simétrica de la forma– que, como crítico, Tieck parece considerar como forma paradigmática de la representación en *Calderón*, y especialmente en *Shakespeare*, como poeta no la ha transmitido a la esfera del propio drama, sino, de un modo original, a la *novela corta*, que así, a través de él, adquirió por primera vez una concentrada exactitud en la configuración, una delimitación acorde con las reglas y el arte, de la que ya se muestra algo semejante en *Boccaccio* y *Cervantes*, pero sin aquella plenitud interna que se halla en Tieck, unida aquí en tierna armonía con la forma externa. Esta construcción simétrica, sin embargo, en la primera serie de novelas cortas de Tieck –especialmente, en *Los cuadros*, *Los viajeros*, *El compromiso*, *Sufrimientos y alegrías musicales*⁶–, aún no se había desarrollado tan perfecta y universalmente hasta alcanzar el redondeo artístico; y si bien incluso en ellas se advierte que, en cuanto a la representación, asoma ya dramáticamente la peculiaridad de las narraciones posteriores, principalmente en la conversación y el diálogo, sin embargo, en esto –al menos *El compromiso* y los *Sufrimientos y alegrías musicales*–, parecen más diálogos platónicos –en que se captan estéticamente objetos generales de la reflexión–, que *novelas cortas* nacidas puramente a partir de intenciones poéticas; a esta última esfera pertenecen las más importantes obras de arte de Tieck, *Vida de poeta*, la *Insurrección en las Cevenas* y *El anciano de la montaña*, que acaba de aparecer y que actualmente nos ocupa; esta última no es tan importante ni rica en

6 *Die Gemälde* (1821), *Die Reisende*, *Die Verlobung*, *Musikalische Leiden und Freuden* (las tres narraciones fueron compuestas en 1822).

cuanto a intereses intrínsecos, pero es afín a esas dos obras maestras en cuanto al estilo y el tono, y tenemos que colocarla inmediatamente a continuación de ellas.

Particularmente en el *William Lovell*⁷ nos ha mostrado Tieck que sabe representar a las Furias tan poderosamente como Esquilo y que, sin duda, las suyas son más aterradoras que las antiguas, por cuanto son las furias de un ánimo desgarrado en sí mismo y respecto de su conciencia; pero, desde entonces, Tieck también se ha manifestado a menudo como un poeta más alegre y apacible, y algunas novelas cortas pequeñas, serenas, que ha publicado en el último tiempo, pueden proporcionar consuelo y curación para aquella alocada melancolía que nos habría afectado tan dolorosamente en los poemas anteriores. Las antiguas Furias de la poesía de Tieck parecen haber regresado en la presente novela corta, pero aquí solo son, en cierta medida, figuras rezagadas, un eco de su período anterior; esta melancolía que, en otros casos, se vertía en el poeta lírica o subjetivamente, aparece –por cuanto aquí se ha convertido, en plástica objetividad, en tema de una novela corta– solo como un temible meteoro, como un fenómeno psicológico, que ha sido concebido con la intención de presentar un tal estado anímico en su peculiaridad. *Baltasar*, este anciano de la montaña, es la rígida imagen de aquella hipocondría; en él, todos aquellos sueños sombríos de una interioridad caótica y desgarrada, ahora separada de la subjetividad del poeta, se han convertido en una forma plástica, en un personaje artístico. La región montañosa en la que mora, con sus negros carbones cenicientos, humeantes y con sus errantes lámparas de minero, es una localidad y un ambiente muy natural para este espíritu rudo, ensombrecido en la soledad de su yo hostil; es el viejo sitio indestructible

7 Novela epistolar de Tieck, escrita en 1795-1796.

de la melancolía alemana que, como un salvaje demonio de la montaña, hace continuamente su trabajo en el hondo pozo del pecho humano, y que sigue trabajando, golpeando y martillando laboriosamente en los ánimos, y como un hacendoso duende, destruye toda dicha de la existencia.

Aunque el anciano de la montaña, como imagen personificada de esta disposición anímica, se ha convertido de hecho, merced al arte del poeta, en una figura viva y real, en el estrecho espacio de esta novela corta tenía que aparecer demasiado rígido, demasiado concentrado y comprimido, porque, como carácter acabado, que ya no es susceptible de movimiento y desarrollo, aparece con una desesperación consumada que presupone una vida íntegra ya transcurrida; así como aquellos tonos del ánimo que aquí vuelven a ser compuestos en un todo presuponen, en el propio poeta, un pasado en que se disociaron por primera vez del todo de la interioridad y en que fueron vivenciados; presuponen un pasado respecto del cual aparecen disociados en su actual objetividad. La vida anterior de Balthasar, por cierto, con vistas al esclarecimiento de su carácter, es *recapitulada* en alguna medida en las conversaciones con *Eduard*, a quien confía y cuenta su historia; pero como su desgarrada esencia se enlaza, desde el vamos, con una existencia malograda y perdida, no basta para motivar suficiente y psicológicamente una desesperación *consumada* y *absoluta* en la que se disuelve toda verdad humana y divina, y en que toda realidad se ha convertido en una vacía nulidad, William Lovell, a través de una disoluta embriaguez vital –cuyo desarrollo consecuente y natural, en esta novela, vemos desplegado y vivenciamos– alcanza aquella absoluta nulidad de la existencia como su límite que, en este anciano de la montaña, debemos asumir como una condición fija y que ha de explicarse a partir de sí misma, porque su historia se pierde en un pasado solo escasamente iluminado y que, hasta donde nos ha sido revelado aquí, no puede explicar suficientemente el demónico

abatimiento de su espíritu, aunque algunas de sus declaraciones y conversaciones han proporcionado indicios acerca de su desarrollo, que, sin embargo, a menudo permanecen en sí mismos enigmáticos y oscuros. Así, se dice: “Yo creía, indagaba, disuelto solo en el amor y el recogimiento; encontré el amor en mi espíritu y en el de otros, y a raíz de ello precisamente mi corazón y mi vida se han quebrado para nunca volver a componerse en forma vital. Renunciad al orgullo de vuestros sentimientos, no os lancéis por los aires con la fantasía, sino permaneced en el suelo como el gusano, y devorad el polvo, pues es lo que corresponde”. Aquel que conoce todo el ciclo de tales sentimientos y reflexiones, todo el sistema de esta enfermedad vital, como se manifiesta en los elementos de Werther, Fausto y William Lovell, no necesitará aquí, por cierto, más que algunas indicaciones aisladas –que han sido proporcionadas acerca del carácter del anciano de la montaña– para entender la historia de su enfermedad; pero para la exposición y el desarrollo artísticos del carácter *podría* parecer no del todo apropiada la apretada imagen que presupone su génesis.

Podría ser así, pero esta opinión se modifica si procuramos entender y concebir de otra manera el objetivo del poeta en esta novela corta. Él no quería precisamente representar de nuevo una historia tal de formación psicológica de una vida enfermiza; de ser así habría incorporado íntegramente el viejo tema, y habría tenido que remontarse a aquel período anterior de la literatura alemana; sin duda que quería volver a incorporar aquella indisoluble maldición de contradicciones y antítesis, y permitir que ella emergiera del pasado, pero ya no quería *analizarla* sino –como se dice, en una ocasión, en la propia novela corta– *petrificarla* en una imagen objetiva de la locura. También la esencia del anciano de la montaña aparece antes bien como *idiosincracia*, como tendencia natural al hartazgo hipocondríaco; y su melancolía se expresa a menudo en puros síntomas de locura, y también

desemboca, al final, en una locura total. Por ende, ya desde esta perspectiva no se vincula él con un desarrollo humano y psicológico universal; es el hombre envenenado en el núcleo de su existencia, que solo vive y se despliega para su propia destrucción; pero que un hombre como este ya aparezca, por así decirlo, consagrado a las Furias y a la locura a través de su nacimiento, representa sin duda más una fantasía poética que una verdad psicológica. El matricida Orestes encuentra una dulce expiación; Edipo, prácticamente elegido para el incesto, se adormece, finalmente, en el bosque sagrado de las propias Furias en una muerte bienaventurada, arrullado por los santos rayos de Zeus: esto escribieron los paganos, y este Balthasar que antaño estaba penetrado por la religión, el amor y la reconciliación, y que, aunque se haya resuelto y alienado también en él en un huero nihilismo del ánimo, sin embargo, en otros hombres que lo rodean, produce las obras cristianas de la mansedumbre y el amor, ¿debería ser una manifestación en sí verdadera de la vida, cuando termina en una rígida locura, sin que su corazón se descargue, y se abra en la muerte a la reconciliación universal? Pues él no es un criminal, no ha pecado contra nada positivamente existente en la vida, solo ha *sufrido* en sí mismo, y el propósito del poeta es ante todo despertar compasión y enternecimiento por la representación de su carácter haciéndolo aparecer, frente a quienes lo rodean, con una adorable mansedumbre que él no ejerce consigo mismo, pues él, para quien todo es insignificante, también debe considerar esta emoción melancólica del amor y la ternura como en sí insignificante y vana. Un carácter tal habría necesitado de una separación, de una disolución dentro de sus propios sentimientos, pues él, como todo lo humano –que aún, desde una perspectiva, se conecta con algo verdadero y divino–, no parece llamado a terminar en este endurecimiento de sí mismo. Lo arranca de allí, en una locura abstraída, esta muerte pagana que, en las

páginas del diario del anciano que aparecen reproducidas en la novela corta (pp. 167s.), es descrita como un sueño aterrador que lo arrastra hacia los antiguos desiertos sombríos del Hades, donde el tormento del infierno consiste en el sentimiento de la soledad, el vacío y la vulgaridad del propio interior. “En las vastas, múltiples salas –se dice en este sueño infernal– permanecían sentados, de pie, e iban y venían numerosas personas que padecían miserablemente por causa de sí mismas. Y ningún lugar y ninguna hora, ni el sol ni la noche, perturbaban y alternaban esta triste penuria. Solo un único goce existía. De vez en cuando, alguno recordaba el anterior credo de nuestra vida: que habíamos temido y adorado a un Dios. Entonces resonó una sonora carcajada a través de la sala, como la que se suelta ante lo más desagradable. Luego todos se pusieron serios, y me empeñé con todos los sentidos en recordar la veneración, la santidad del sentimiento de antaño, ¡pero en vano!”

Así, este carácter puramente negativo, sin resolución y desarrollo en sí mismo, es una imagen rígida, que descansa y se sustenta en sí misma, contra la tendencia y el modo de concepción habitual en las novelas cortas de Tieck, que usualmente acogen una materia, un tema, para elaborarlo, para transformarlo en sí mismo a través de un movimiento dialéctico, y para conformarlo con vistas a una meta a la que parecía aspirarse desde el comienzo. De esta construcción circular de la novela corta se aparta el protagonista de la presente obra ya por el hecho de que él solo es un meteoro, un fenómeno que se muestra y vuelve a desaparecer de inmediato; que persiste en su peculiaridad cerrada sin establecer una mediación, y que sucumbe a causa de ello. Esta petrificación irresoluble de su esencia le concede, al mismo tiempo, algo de espectral en su manifestación, que se mueve en el reino de la vida como en un ámbito extraño, así como aquel viejo minero supersticioso (cf. p. 13s. de la novela corta), en conversación con *Eduard*, habla sobre él como el siniestro

señor de la montaña, a quien la abundancia de riquezas y oro le fue entregada por malos espíritus y duendes que tiene a su servicio, “por eso el anciano está siempre tan triste, y nunca pueda reír; por eso enloquece en cuanto, por azar, llega a sus oídos la música, que alegra el corazón de todos los hombres píos; por eso elude la vida social, y está siempre malhumorado, porque bien sabe qué fin ha de encontrar; y todo el esplendor terrenal no puede devolverle esto, porque él ha negado a Dios, y ningún hombre lo ha visto jamás en una iglesia”. Pero en esta conversación deberíamos oír también el juicio del manso Eduard, que oculta cautelosamente aquella oscuridad que no entiende en la esencia del anciano, y solo querría evaluar a este de acuerdo con la provechosa laboriosidad que, partiendo de él, se irradia hacia los otros.

El dinamismo de la materia narrativa, que así le falta al protagonista inmutable y cerrado desde el vamos sobre sí mismo, es algo que el poeta no ha permitido que faltara en la totalidad de la novela corta; pero la ha desplazado hacia las circunstancias secundarias que rodean al protagonista, y no pertenecen al interés fundamental de la novela corta. Esto se halla, por un lado, ante todo en la graciosa historia de amor de Eduard y Röschen, así como las circunstancias familiares de la consejera Hellbach, que aquí encierran el dinamismo y la moraleja de la materia narrativa, y que en cierta medida se encargan de redondear y cerrar el todo, que solo parecería *interrumpido* a través de la muerte súbita y casual del anciano. En ellos surge, al mismo tiempo, la antítesis frente a la esencia del protagonista, pues representan la alegre y desprejuiciada empiria de la existencia, que, como en un goce despreocupado, también recae en el dolor y la turbación, pero, lejos de toda cavilación hipocondríaca, nunca se pierde en aquella locura metafísica, ni puede disociarse de sí misma; pues todas sus luchas, que solo afectan las formas de vida superficiales, admiten ser disueltas y reconciliadas fácilmente dentro de ellas. Por otro lado, se halla en el robo de los depósitos del anciano

no –que tiene cierta influencia sobre el interés de la materia dinámica de la novela corta–, y en las consiguientes tentativas de descubrimiento y el hallazgo del culpable; pero todas estas circunstancias son casi demasiado simples y ligeras para servirle de marco y encuadre a la imagen colosal del protagonista; en especial porque este solo a través del contacto con ellos ingresa al ámbito de la novela corta. El recelo que el anciano –atormentado por su hipocondría, que todo lo consume– no está en condiciones de evitar, al menos en términos ideales, a propósito de este robo, incluso en relación con su muy querido y probado amigo Eduard, es un rasgo muy característico y significativamente conmovedor, que revela de manera profunda el abismo de un ánimo tal, perdido en esta confusión y pesadumbre, en la que no se muestra más que verdadero. En tanto Eduard comienza a expresar un dolor desesperado frente a este recelo –aunque solo sea *ideal*– de su infortunado amigo, el anciano responde, con fría serenidad, que él solo piensa acerca de los otros aquello de lo cual se cree capaz él mismo; pues la cumbre de una tal hipocondría, que todo lo envenena, es que ella, al dudar de toda verdad, así también se atiene a toda posibilidad incierta, la aferra y se espanta de que la posibilidad pueda ser una verdad. Aunque los insustanciales sofismas del anciano justifican sin más este recelo que tiene hacia su amigo como a partir de una posibilidad humana universal; como esta posibilidad se le representa, desde otra perspectiva, como verdad, se encuentra tan conmovido por ello en su interior que esto le ocasiona la muerte, en la medida en que descubre que *Eliesar*, de quien no es amigo, pero a quien elige, en su terquedad, como yerno, y en quien no había presupuesto ni intuido aquella posibilidad, es el verdadero ladrón y el autor del crimen. Esto lo conduce a la muerte; así, tales ánimos son escarnecidos y engañados por sus propios sofismas, como por duendes malignos. Son trazos maestros, que siempre revelan la producción del genio, y que en vano procuran alcanzar los epígonos.

El elemento que está compendiado, una vez más, en el protagonista de la novela corta, y que hemos intentado analizar brevemente, no reside solo, en su negatividad, en las antítesis; también es juzgado en pasajes individuales a modo de reflexión. Eduard, que como afable espectador acompaña, en cierto modo, la novela corta, y que rodea al protagonista como un contemplativo coro, en su discurso refuta, desde un punto de vista religioso, al anciano (cf. pp. 120-123) por orientar totalmente el espíritu humano a aquellos sombríos abismos demoníacos de la existencia, en la medida en que quiere circunscribir la vida a la humildad y el amor de manera serena y segura, y así cierra y disuelve al menos idealmente, en la reflexión, este elemento que, dentro del propio protagonista –que permanece rígidamente en sí mismo–, no arriba a ninguna resolución. La tierna figura de *Röschen* pertenece, asimismo, a las antítesis plásticas, pero como también nos seducen sus ingenuas charlas, en la infantil poesía de su apariencia se manifiesta demasiado lo *intencional*. Al mismo tiempo, desde la locura del anciano han caído algunas gotas venenosas sobre la flor de la juventud de *Röschen*; al menos, en la resolución de que, en lugar de al amigable Eduard –al que ama– tenga que preferir y desposar a *Eliesar* –que tiene el hígado enfermo y padece estrabismo, y a quien odia y teme– meramente por la fantásica razón de que, de otro modo, nadie más aceptará ni amaré al hombre feo y malvado, y este se hallará aún más desdichado y perdido –lo cual, en verdad, solo podría ser una *ironía*–; en esta resolución hay algo de bufonería y capricho, que contrasta demasiado en forma repulsiva y perturbadora con la naturalidad de una apariencia tal, que precisamente debería funcionar como antítesis a causa de su pureza y candidez; también esto se representa en ella, aún más curiosamente, como pecado y perversidad (cf. p. 141), cuyas raíces ya se encontraban ocultas en la más dulce y pura inocencia; y a través de esta explicación, este fenómeno psicológico –en el caso de que sea

tal— me parece aún más incomprensible. Tales personajes son solo sueños poéticos; aunque surjan claros y coloridos a partir de una rica fantasía, al menos poseen poca vida real; no podrían mostrarse en un drama, y en la novela corta aparecen más bien como fabulosas distorsiones de la realidad.

La cavilosa escena del banquete del consejero Hellbach en que, de un modo muy ingenioso, la comida es elevada al rango de un arte y una ciencia universales, le concede a la novela corta —en la medida en que surge en forma sorpresiva, inmediatamente después de la muerte del anciano, con colores algo frívolos— un cierre un poco excesivamente ligero; al menos parece estar en una contradicción demasiado llamativa con el efecto trágico que debería dejar, por ejemplo, el interés del protagonista. El propósito del poeta es perfectamente claro y justificado; después del cierre de aquel elemento, quería conducir ahora totalmente a la alegre empiria de la vida, e incluso hacer aparecer, con su luz y su valor peculiares, una existencia sumida totalmente en lo terrenal; pero este contraste, ¿no se ha presentado aquí de un modo demasiado estridente y audaz? El hecho de hacer que contrasten entre sí, en una llamativa amalgama, los colores claros y oscuros, reside especialmente en el estilo personal de Shakespeare y, a partir de él, ha pasado al modo de representación de muchos modernos; pero si aun en este antiguo maestro del arte una tal mezcla de las antítesis aparecerá a menudo demasiado extravagante y audaz, en algunas de sus tragedias su efecto está incluso calculado con vistas a desgarrar el corazón.

Pero aquí, esta antítesis resulta aún más llamativa por el hecho de que, una vez que ha desaparecido el protagonista, la novela corta, a través de la aparición del consejero Hellbach, vuelve a anudar nuevos intereses narrativos en las acciones secundarias; especialmente en vista de que el destino del consejero, que hasta aquí solo había sido esbozado muy fugazmente, no parece pertenecer allí tan

necesariamente como para necesitar de una propia resolución y de una discusión de su carácter. Pero es en sí un personaje tan original, que no se muestra desprovisto de importancia en el grupo de las restantes figuras de Tieck. Este glotón pensante tenía mucha capacidad para fundar una *filosofía de la comida*, pues en nuestra época, en que todo se torna sistemático, no sería un milagro que paulatinamente surgieran también *voraces sistemáticos*. Al mismo tiempo, hay en él una parodia humorística de aquella manía metafísica. Si Werther se aterra ante la naturaleza como un monstruo que se rumia a sí mismo y querría perecer; si Balthasar, en sus páginas de diario (cf. p. 166 de la novela corta), declara, en medio del melancólico terror de la desesperación: “Todo ser vivo existe para ser devorado por otro; solo el hombre se ha sustraído, aparentemente, a esta construcción cantonal y a esta obligación militar y se resguarda para la tierra este ruinoso caos de piedras, y para la descomposición”; el consejero Hellbach hace que esta metafísica hipocondríaca vire hacia su contrario con ligereza y comodidad, en la medida en que reconoce la dignidad del hombre en el hecho de que todos los seres solo existen para ser devorados por él. Dice “El rey de la creación, el hombre, se alza como corona y punto final de estos huéspedes de variadas formas. Aquellos seres subalternos, que están vinculados entre sí, o con plantas, lo contemplan con admirado respeto, pues no solo a este y aquel, no solo al animal o a la planta, no solo al pez o al animal de caza; no, casi todo sin excepción sabe devorar el hombre, haciendo felices a todos sus subordinados” (cf. pp. 193s.).

Tampoco faltan personajes humorísticos y cuadros coloridos –como los hijos de Vulcano que poseen un único ojo, los herreros cubiertos de hollín, y el minero anciano y arrogante–, que aquí son necesarios a fin de aclarar y dispersar la sombría interioridad del todo.

Lo que hemos intentado criticar aquí, en cuanto a la estructura de esta novela corta, son, antes bien, solo indicaciones acerca de los pasajes en que creímos encontrar extraños desvíos respecto del modo de representación que, en general, estamos habituados a considerar, en las obras más perfectas del poeta, como cumbre del arte. No deshonra a un artista el hecho de aplicar –incluso cuando ello conduce a resultados desfavorables– un parámetro que se ha conquistado a partir del estudio de sus propias obras; menos aún en el caso de una obra en la cual, en lo demás, cabe admirar en todas partes la serena grandeza⁸ del maestro.

(Traducción y notas de Miguel Vedda)

8 *Stille Größe*: la expresión fue empleada por Johann Joachim Winckelmann (1711-1768) para caracterizar el arte griego; la fórmula completa es *edle Einfalt und stille Größe* [noble sencillez y serena grandeza].

Discurso ante la tumba de Beethoven¹ (1827)

Franz Grillparzer

29 de marzo de 1827

En tanto que estamos aquí ante la tumba de este difunto, somos, por así decirlo, los representantes de toda una nación, de todo el pueblo alemán, de luto por la desgracia que afecta a una muy celebrada mitad de lo que nos quedaba del desvanecido esplendor del arte local, del florecimiento intelectual de la patria. Por cierto, el héroe del canto en el idioma y en la lengua alemanes vive todavía, ¡y ojalá siga viviendo mucho tiempo!;² pero se agotaron las fuerzas del último maestro del resonante *Lied*,³ del arte musical de encantadores labios, quien heredó y amplió la gloria inmortal de Händel y Bach, de Haydn y Mozart; y nosotros estamos llorando ante las cuerdas rotas de la extinguida interpretación.

1 Al entierro de Beethoven —que falleció el 26 de marzo de 1827— concurren unas dos mil personas. En 1888 el cuerpo fue exhumado y trasladado al *Zentralfriedhof* vienes.

2 Alusión a Goethe.

3 *Lied*: forma sencilla y cantable de lírica para la expresión pura e inmediata de sentimientos humanos y sensaciones de la naturaleza.

¡De la extinguida interpretación! ¡Permítanme que lo llame de ese modo! Porque él era un artista, y lo que él era, lo era solamente a través del arte. Las espinas de la vida lo habían herido profundamente, y del mismo modo en que un náufrago abraza la orilla, así se refugió él en tus brazos, oh, tú, hermana igualmente magnífica de lo bueno y verdadero, consoladora de las penas, arte, que descendes de lo alto. Él se aferró fuertemente a ti, e incluso cuando se cerró la puerta por la que entrabas en él y le hablabas, incluso cuando, debido a su sordera, se quedó ciego para tus procesiones, llevaba siempre en el corazón tu imagen, y cuando murió, esta todavía yacía sobre su pecho.

Él era un artista, ¿y quién se alza a su lado?

Así como Behemot⁴ agita el mar, así también atraviesa él volando los límites de su arte. Desde el arrullo de la paloma hasta el retumbar del trueno, desde la más sutil articulación de los obstinados medios artísticos hasta el terrible punto en que lo culto pasa a la arbitrariedad sin reglas de las fuerzas naturales en pugna, él lo había medido todo, todo lo había captado. El que viene después de él no continuará; deberá comenzar, porque su antecesor solo se detuvo donde se detiene el arte.

¡Adelaide⁵ y Leonore!⁶ ¡Celebración de los héroes de Vittoria⁷ y del humilde canto de la consagración sacramental...!⁸ ¡Ustedes,

4 Criatura mencionada en el libro de Job (Job 40, 15-24). Se la suele utilizar metafóricamente para referirse a un ser muy grande o poderoso.

5 "Adelaide" (Opus 46) es una canción para cantante solista (soprano o tenor) y piano, compuesta por Beethoven entre 1795 y 1796, cuando el músico tenía 25 años. El texto de la canción proviene de un poema romántico de Friedrich von Matthisson (1761-1831), que Franz Schubert también musicalizó más tarde.

6 Leonore es la protagonista de "Fidelio" (1805), la única ópera de Beethoven. De hecho, "Leonore" era el título original de dicha ópera.

7 Se refiere a "Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" [La victoria de Wellington, o la batalla de Vittoria] (opus 91), composición para orquesta de Beethoven en conmemoración de la victoria del duque de Wellington sobre los franceses en la batalla de Vitoria (España) el 21 de junio de 1813.

8 Hace referencia a la "Missa solemnis" (opus 123), compuesta por Beethoven en 1818, por encargo del archiduque Rodolfo, nombrado en esa época arzobispo de Olomouc.

que son hijos de los cantos a tres o cuatro voces...! ¡Sinfonía que brama “Alegría, hermosa chispa de los dioses”!;⁹ ¡oh, tú, canto de cisne! ¡Musa del canto y del tañido de cuerdas, colóquense alrededor de su tumba y esparzan laureles sobre ella!

Él era un artista, pero también un hombre; un hombre en todo sentido, en el más alto sentido. Como se aisló del mundo, lo llamaban misántropo; y como eludía el sentimentalismo, insensible. ¡Ah, el que se crea duro, que no escape! Las flechas más delicadas son las que pierden con mayor facilidad el filo, y se doblan o quiebran. ¡El *exceso* de sentimiento elude el sentimiento! Él huía del mundo porque en todo el ámbito de su enamorado ánimo no encontraba ninguna arma con la cual oponerse a ese mundo. Se sustrajo de los hombres después de haberles dado todo y de no haber recibido nada a cambio. Permaneció solo porque no encontró a alguien semejante a él. Pero hasta la tumba conservó un corazón humano para todos los hombres, un corazón paterno para los suyos, posesión y vida del mundo entero.

Así era, así murió, y así vivirá por todos los tiempos.

¡Pero ustedes, que han acompañado nuestro séquito hasta aquí, dominen su dolor! A él no lo han perdido, lo han ganado. Ningún ser viviente entra en los salones de la inmortalidad. El cuerpo debe morir, solo después de ello se abren sus portales. Ese a quien lloran ya está de ahora en más entre los grandes hombres de todos los tiempos, es para siempre intangible. ¡Por eso, vuelvan a sus casas afligidos, pero serenos! Y cuando alguna vez en la vida, como la llegada de una tormenta, los domine el poder de sus creaciones; cuando el encanto de ustedes desemboque en el centro de un linaje que aún no ha nacido, recuerden esta hora y piensen: estuvimos allí cuando lo enterraron, y lloramos cuando murió.

9 Se refiere a la “Oda a la alegría” incluida en el último movimiento de la “Novena Sinfonía” (opus 125, “Sinfonía Coral”) de Beethoven. La letra proviene de la oda “An die Freude” [A la alegría] (1786) de Friedrich Schiller.

Discurso ante la tumba de Beethoven, en ocasión de la inauguración de la lápida conmemorativa

*Otoño de 1827*¹⁰

Hace seis lunas nos encontrábamos aquí, en este mismo lugar, lamentándonos, llorando: pues sepultábamos a un amigo. Ahora que estamos nuevamente reunidos, que se nos permita estar serenos y animosos: pues festejamos a un vencedor. Aguas abajo lo trajo la corriente de lo percedero, en el mar nunca navegado de la eternidad. Despojado de lo que era mortal, brilla como una constelación en el cielo nocturno. De ahora en más, pertenece a la historia. Nuestro discurso no es sobre él, sino sobre nosotros.

Hemos hecho colocar una lápida. ¿Acaso como un monumento dedicado a él? ¡No: como un símbolo para nosotros! Para que todavía nuestros nietos sepan dónde deben ponerse de rodillas, y juntar las manos, y besar la tierra que cubre sus restos. Sencilla es la piedra, como sencillo fue él mismo en vida, y no grande; y cuanto más grande, tanto más burlona sería la distancia respecto del mérito del hombre. El nombre de Beethoven está inscripto en ella, como también el magnífico escudo de armas, que es a la vez un purpúreo manto ducal y un sombrero de príncipe. Y con esto, nos despedimos para siempre del hombre que fue, y recibimos el legado del espíritu que es y seguirá siendo.

Son escasos los momentos de entusiasmo en esta época pobre en espíritu. Ustedes, que están reunidos en este lugar, acérquense más a esta tumba. Fijen su vista en el suelo, dirijan todos sus sentidos por entero a aquello que ustedes saben de

¹⁰ La lápida conmemorativa fue colocada entre el 4 y el 10 de noviembre de 1827 frente a su tumba en el cementerio de Währing. Para esta ocasión, Grillparzer nuevamente preparó unas palabras, que fueron leídas también por el actor Anschütz. Luego de eso, cantó un coro.

este hombre y dejen que, como las heladas de esta última estación, como los escalofríos de la asamblea, también aquello que saben recorra sus miembros; llévenlo a su casa como una fiebre, una fiebre benéfica, salvadora, cuiden de ella y consérvenla. Son escasos los momentos de entusiasmo en esta época pobre en espíritu. ¡Santifíquense! El que aquí yace, despertaba el entusiasmo. Anhelando una sola cosa, preocupándose por una sola cosa, sufriendo por una sola cosa, dando todo por una sola cosa: así iba por la vida este hombre... No tuvo esposa, ni hijo; prácticamente ninguna alegría, y poco placer... Si un ojo lo molestaba, lo arrancaba y seguía adelante, adelante, hasta la meta. ¡Si en esta época desintegrada hay todavía en nosotros algún sentido de la totalidad, reunámonos ante su tumba! Han existido desde siempre poetas y héroes, cantores e iluminados por Dios, para que los pobres hombres desquiciados se levanten apoyándose en ellos, y recuerden su propio origen y su meta.

(Traducción y notas de María Paula Daniello)

Sobre el carácter de Guillermo Tell en el drama de Schiller (1828)

Ludwig Börne

Del amoroso, expansivo y universal corazón de Schiller nació el ánimo limitado, retraído y hogareño de Tell y su acción pequeña y estrecha. Los defectos de la obra son las virtudes del poeta. Aunque usualmente me sea indiferente, al menos esta vez no querría que me interpreten mal... Noto la falta, pero no me quejo. El rico tesoro del arte puede prescindir de *una* joya; lo más inusual es un espíritu noble. Al amable Schiller le quedan mejor sus defectos que a mejores poetas sus méritos. A él, le tiembla el corazón, le tiembla la mano que debe dar forma, e informes deambulan las figuras. La helada produce cristales resplandecientes, moldea bellas flores en las ventanas; la primavera las derrite. El cristal queda vacío, pero transparente, y deja ver el cálido cielo azul. El ojo ya no admira, pero llora.

Lo siento por Tell, pero es un gran filisteo. Calcula todo lo que hace y dice en dracmas, como si la vida y la muerte dependieran de un poco más o un poco menos. Este comportamiento medido de cara a la miseria ilimitada y las inconmensurables montañas resulta inapropiado. Uno debe sonreírse del prodigioso humor del destino, que en una acción tan principesca eligió por padrino a un hombre tan pequeño, que con su torpe conducta ridiculizó la grave ceremonia. Tell

tiene más de pequeño burgués que de sencillo campesino. Sin salirse de su situación, mira a través del tragaluz por encima de ella; esto lo hace prudente, lo hace medroso. Como hombre honrado, no ha trazado demasiado estrecho el círculo de sus deberes. Sin embargo, cumple solo con sus obligaciones, nada más y nada menos. Tiene una suerte de filosofía de vida y es, por medio de la reflexión, lo que sus coterráneos y semejantes son por inconsciente instinto natural. Es un buen ciudadano, un buen padre, un buen marido. Resulta muy extraño que dé a sus lozanos muchachos montañeses, robustos chicos de una ruda época, una educación como la que Salzmann dio en Schnepfenthal a los niños delicados del siglo XVIII.¹ Los fortalece, los arma frente a las desgracias de la vida; incluso se empeña en esclarecer su entendimiento y en destruir el efecto supersticioso de los cuentos maravillosos de las nodrizas. Tell tiene el coraje de temperamento que da la conciencia de la fortaleza física, pero no el bello coraje del corazón que, inconmensurable él mismo, no calcula en absoluto el peligro. Es valiente con el brazo y temeroso con la lengua, su mano es veloz y lenta su cabeza; y así su mansa irresolución lo lleva finalmente a colocarse detrás del arbusto y cometer con alevosía un vil asesinato, en lugar de realizar con noble terquedad una bella acción.

El carácter de Tell es la subordinación. Él llena el lugar que le indicaron la naturaleza, la sociedad civil y el azar, y sabe conservarlo; pero no logra abarcar la totalidad con la mirada y no se preocupa por ello. Como un mal médico, ve en los males del país y en los propios solo los síntomas, e intenta remediar solo estos. Diestro y dispuesto a ayudar al particular en apuros –y a sí mismo–, es incapaz y no tiene intención de actuar en beneficio del conjunto. Cuando el fugitivo Baumgarten suplica asistencia a sus coterráneos, estos piensan más

1 Salzmann, Christian Gotthilf (1744-1811): pedagogo alemán y teólogo protestante; fundó un internado en Schnepfenthal.

en la persecución que en el perseguido, lo dejan contar, se lamentan por el país y vacilan al momento de prestar ayuda. Tell aparece, no se fija en la persecución, sino solamente en el perseguido, y lo salva. Un hombre tal puede prestar ayuda en un naufragio, como buen nadador, a muchas víctimas; sin embargo, incapaz de llevar el timón, no podrá impedir el naufragio. Pero si en una tormenta dice a los temerosos “no temáis, yo sé nadar, yo los sacaré del agua” –o, en general, cuando el carácter entra en contradicción con la situación–, parecerá extraño y producirá una impresión que dañará la severa dignidad de la tragedia.

En Rütli, donde se congregan los mejores del país, falta el juramento de Tell; no tuvo el valor para conjurarse. Dice: “El fuerte lo es más *aislado*”²

Pero esto es solo la filosofía de la debilidad. Quien apenas posee bastante fuerza para bastarse a sí mismo tiene la máxima fuerza *solo*; sin embargo, a quien después de dominarse a sí mismo le queda todavía un excedente dominará también a otros y se volverá más poderoso por medio de la unión. Tell le niega el saludo al sombrero en la percha; pero uno se indigna ante ello. No es la noble terquedad de la libertad enfrentada a la vil terquedad de la violencia: es solo orgullo de filisteo, que no tiene firmeza suficiente. Tell tiene honor, pero también tiene miedo. Para unir el honor al miedo, pasa con los ojos bajos por delante de la percha; así puede decir que no vio el sombrero, que no violó la disposición. Cuando Geßler lo increpa por su desobediencia, es sumiso; tan sumiso que uno se avergüenza de él. Dice que omitió el saludo por distracción, que no volverá a pasar; y en esto, Tell es verdaderamente hombre de palabra.

El disparo a la manzana siempre ha sido para mí un misterio; más aún, un prodigio. Da lo mismo que haya sucedido

2 *Wilhelm Tell*, I acto, esc. 3. En: *Obras dramáticas de Schiller*. Traducción de Eduardo de Mier. Buenos Aires: El Ateneo, 1949, p. 921.

o que se crea en él. La naturaleza es a menudo antinatural: crea monstruos; y la historia es a menudo poco dramática; hay que aceptarla. Un padre puede arriesgar todo por la vida de su hijo, salvo esa vida. Tell no tendría que haber disparado, aunque toda la libertad de Suiza se hubiera transformado en nada. Pregúntese a los testigos de la acción, escúchese lo que dicen, obsérvese a los que callan... todos la condenaron. Y aun la acción lograda es tan horrible como la audazmente emprendida; el espanto permanece, y el temor de que el padre habría podido alcanzar al niño es aún mayor que el anterior: el temor de que podría alcanzarlo. Si el mandato de Geßler era tan monstruoso que pudo colocar a un padre completamente fuera de las leyes de la naturaleza, y él ya no pensaba lo que hacía, Tell, sin pensar, también habría podido desobedecer el mandato o aniquilar al tirano. Pero fue lo suficientemente reflexivo para suplicar como una mujer, y pronunciar su “mi señor, mi señor”,³ por lo que el cobarde habría merecido que lo abofetearan. También es puro filisteísmo el hecho de que respondiera al gobernador con gran valentía lo que hubiera hecho con la segunda flecha: el hombre honrado no puede mentir. Este natural temeroso, esta torpeza de Tell, no surge del recato del súbdito ante su señor –este sentimiento, como muestra más adelante, podía superarlo–; no, era el recato del burgués ante el noble. De un modo completamente distinto se comporta el caballero Rudenz. De eso se trata precisamente, y el poeta hubiera debido notarlo. Hay que hacer que los ciudadanos solo luchen en masa, no hay que extraer a ningún héroe de su *seno* y colocarlo en la *cumbre*. La más bella lucha corre el riesgo de volverse ridícula.

Es triste... peor aún, es desagradable que Tell llegue a la situación de tener que utilizar sucios artilugios por una buena causa. La traición puede llegar a ser necesaria, pero

3 Cf. *Wilhelm Tell*, III acto, esc. 3.

nunca puede llegar a ser moral; ni siquiera cuando se trata del enemigo. ¿Y no es traición, no es un sucio artificio que Tell, en el momento en que en el lago el gobernador se confía a su ayuda –el enemigo al enemigo–, abandone la barca, la precipite contra las olas y la entregue nuevamente a la tormenta? Tell se muestra aquí otra vez como un hombre metódico, como un moralista escolar y como un hombre de palabra al pie de la letra. No cree haber engañado al gobernador; prometió ayudarlo en el peligro presente, acotado, y cumplió con esto. Al pescador al que Tell, después de su liberación, le cuenta el suceso, le dice: “Yo le contesté: ‘Sí, Señor; con ayuda de Dios creo que podré socorreros en este apuro’. Así me desataron, y empuñé el timón, y navegué valientemente”.⁴

¡A esto llama él navegar valientemente! ¿Cómo llega el hombre sencillo a esta fina interpretación de jesuita...? Aquí llega el asesinato de Geßler. No comprendo cómo alguna vez pudo ser juzgada una acción moral, una acción bella. Tell se esconde y asesina sin riesgo a su enemigo, que se creía exento de riesgo. La naturaleza puede justificar esta acción tanto como le sea posible; el arte, jamás. Cuando Tell se encuentra más tarde con Juan de Suabia, y este quiere confraternizar, aquel lo rechaza con repulsión y le dice: “¡Desventurado! ¿Puedes equiparar el crimen sanguinario de la ambición con la justa defensa de un padre?”⁵

Pero Tell se equivoca. Si bien él no asesinó al gobernador por ambición, tampoco se puede exculpar arguyendo legítima defensa, en caso de que esto pudiera tener lugar alguna vez contra una autoridad legal. Si antes hubiera dirigido el arco al pecho de Geßler para apartar el tiro de su hijo, hubiera sido legítima defensa; más tarde solo fue venganza, y

4 *Wilhelm Tell*, IV acto, esc. 2. *Obras dramáticas*, p. 965. Se juega aquí con la ambigüedad del vocablo alemán *redlich*, que significa tanto “valiente” como “honradamente”.

5 *Wilhelm Tell*, V acto, esc. 2. *Obras dramáticas*, pp. 989-990.

quizá también cobardía; no tuvo el valor de enfrentar por segunda vez el peligro que ya había conocido temblando.

Si tuviera que dar respuesta a la pregunta “¿cómo hubiera podido hacerlo Schiller de un modo diferente y mejor?”, me vería en una situación muy embarazosa. El poeta dramático que trata una materia histórica puede modelar una historia *verdadera* de acuerdo con sus necesidades, ya que no perjudica a la historia; se la conoce y permanece tal como ocurrió. Pero jamás puede modificar una *tradicción* espiritual. Se sostiene solamente por la creencia y se destruye cuando la creencia se desploma o se dirige en otra dirección. Una tradición de esta índole es el acontecimiento de Tell. De esta imposición surgen circunstancias que el arte no pudo superar. Schiller colocó ante nuestros ojos, con discreción y destreza, las penurias de los suizos; vemos lo que Baumgarten, Melchthal, Berta y los demás soportan y temen. Estas penurias confluyen finalmente en un mar de necesidad que todo lo cubre; estas quejas conforman finalmente una unión que salva al país. Tell, sin embargo, se destaca en la acción y en el sufrimiento de un modo demasiado monárquico; no encaja con el destino topográfico de Suiza y no es, por otra parte, el hombre idóneo para representar un papel monárquico. Es demasiado temeroso, piensa demasiado y se inclina con gusto. Su alma no logra llenar al hombre de espaldas anchas. Es difícil explicar por qué Schiller lo trató de ese modo. Hubiera podido dejar que hiciera todo lo que hizo, que soportara todo lo que soportó, y hacerlo, sin embargo, más obstinado, más noble, más determinado.

Guillermo Tell sigue siendo uno de los mejores dramas que tienen los alemanes. Pasa con las obras como con las personas: pueden ser agradables y contener los más grandes errores. Pero ¿qué es una pieza agradable? Una pieza agradable es una pieza que agrada; la crítica no sabe de esto más que cualquier otra señora.

(Traducción y notas de Román Setton)

Diversas concepciones de la historia (1833)

Heinrich Heine

El libro de la historia se presta a múltiples interpretaciones. Aquí emergen especialmente dos puntos de vista completamente opuestos. Unos ven en todas las cosas terrenas solo un desconsolado camino circular; en la vida de los pueblos, como en la de los individuos, y en la naturaleza orgánica en general, ven un crecer, florecer, marchitarse y perecer: primavera, verano, otoño e invierno. “¡No hay nada nuevo bajo el sol!” es su lema; e incluso esto no es nada nuevo, porque ya hace dos milenios fue ese el lamento del rey de Oriente.¹ Se encogen de hombros frente a nuestra civilización, que –afirman– habrá de ceder nuevamente a la barbarie; sacuden la cabeza frente a nuestras luchas por la libertad, que solo servirían para que surjan nuevos tiranos; sonrían frente a todo empeño que provenga de un entusiasmo político que pretenda hacer mejor y más dichoso el mundo, y que, sin embargo, finalmente se enfriaría sin dar frutos. En la pequeña crónica de esperanzas, necesidades, fracasos, sufrimientos y alegrías,

1 Salomón. Heine alude aquí al Eclesiastés I, 9: “Lo que fue, eso mismo es lo que será, y lo que se hizo, eso mismo es lo que se hará; no hay nada nuevo bajo el sol”.

errores y desengaños con que ocupa su vida el individuo, en esta historia humana, ven también la historia de la humanidad. En Alemania, los sabios de la escuela histórica² y los poetas del período artístico de Wolfgang Goethe simpatizan enteramente con este punto de vista; y de este modo, los últimos suelen estetizar en forma consuetudinaria un indiferentismo sentimental frente a todas las cuestiones políticas de la patria. Un gobierno suficientemente bien conocido de Alemania del Norte³ aprecia especialmente esta posición: mandan de viaje regularmente a hombres que, entre las ruinas elegíacas de Italia, han de cultivar dentro de sí los pensamientos fatalistas agradablemente consoladores,⁴ para luego, en comunidad con los predicadores de la sumisión cristiana⁵ –que actúan de mediadores–, mitigar la fiebre de libertad del pueblo –que dura tres días– por medio de compresas de periódicos. Con todo, quien no puede germinar hacia lo alto por medio de la facultad espontánea del espíritu debe enredarse⁶ en el suelo; sin embargo, el futuro enseñará a aquel gobierno cuán lejos se llega con zarcillos y enredos.⁷

Al punto de vista –tan fatal y fatalista– anteriormente reseñado, se opone uno más luminoso, que está más emparentado con la idea de Providencia y, de acuerdo con el cual, todas las cosas terrenales maduran hacia una bella perfección, y los grandes héroes y los tiempos heroicos solo son postas hacia un estado más elevado del género humano, similar al de los dioses, y cuyas luchas morales y políticas

2 Una orientación en la teoría jurídica alemana a comienzos del siglo XIX. Su principal exponente fue Karl von Savigny (1779-1861), profesor de Derecho en Berlín desde 1810.

3 Prusia.

4 Alusión a uno de los representantes más prominentes de la escuela histórica: Leopold von Ranke (1795-1886), que había sido enviado, a fin de realizar estudios científicos, a Viena, Venecia, Roma y Florencia.

5 Ranke era amigo del teólogo Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768-1834).

6 Enredarse: en alemán, *ranken*. Los juegos de palabras entre *Ranke*, *ranken* y *Ränke* tienen por fin satirizar a Leopold von Ranke.

7 *Ranken und Ränken*.

tendrán finalmente como consecuencia la paz más sagrada, la más pura hermandad, y la más eterna dicha. La Edad Dorada, dicen, no se encuentra detrás, sino delante de nosotros; no hemos sido expulsados del Paraíso con una espada flamígera, sino que deberíamos conquistarlo con el corazón flamígero, a través del amor; el fruto del conocimiento no traería la muerte, sino la vida eterna. “Civilización” fue por mucho tiempo el lema entre los seguidores de tal opinión. En Alemania, le rindió tributo de manera preponderante la escuela humanística. Es por todos conocido con qué resolución se orienta la denominada escuela filosófica. Fue especialmente provechosa en las investigaciones de cuestiones políticas, y como culminación de este punto de vista se predica una forma ideal de Estado que, basada exclusivamente en fundamentos racionales, en última instancia ha de ennoblecer y hacer dichosa a la humanidad. No necesito nombrar a los paladines entusiastas de esta opinión. Sus altas aspiraciones son, en todo caso, más promisorias que las pequeñas sinuosidades de rastros zarcillos;⁸ si alguna vez llegamos a combatir esta opinión, será con la más preciosa espada del honor, mientras que despacharemos a un siervo rastroso⁹ solo con la fusta que le es afín.

Ambas opiniones, según las he esbozado, no pueden coincidir auténticamente con nuestros más vívidos sentimientos vitales; por un lado, no deseamos entusiasmarnos en vano y arriesgar lo más elevado por lo inútil y transitorio; por otro, deseamos también que el presente conserve su valor, y que no sea estimado solo como medio, y el futuro sea su fin. Y, de hecho, nos sentimos más importantes que solo un medio para un fin; nos parece que fin y medio son solo conceptos convencionales que el hombre introdujo mediante cavilaciones en la naturaleza y en la historia;

8 *Ranken.*

9 *Rankenden.*

de los cuales, sin embargo, nada supo el Creador, ya que toda creación se tiene a sí misma por fin y todo acontecimiento se condiciona a sí mismo, y todo, como el mismo mundo, existe y sucede en función de sí mismo. La vida no es fin ni medio; la vida es un derecho. La vida quiere poner en vigor este derecho frente a la parálisis mortal, frente al pasado, y esta puesta en vigor es la revolución. El indiferentismo elegíaco de historiadores y poetas no debe inmovilizar nuestra energía en esta empresa; y el entusiasmo de los que nos prometen la felicidad futura no ha de inducirnos a arriesgar los intereses del presente y la lucha inmediata por el derecho del hombre, el derecho a vivir. *Le pain est le droit du peuple*,¹⁰ dijo Saint-Just,¹¹ y estas son las palabras más significativas que fueron pronunciadas durante toda la Revolución.

(Traducción y notas de Román Setton)

10 (Francés): El pan es el derecho del pueblo.

11 Antoine de Saint-Just (1767-1794): revolucionario francés. Junto con Robespierre y Couthon, constituyó el Triunvirato en el Convento. Fue ejecutado junto con el primero el 28/7/1794.

El mensajero rural de Hesse¹

Primer mensaje²

(1834)

Georg Büchner - Friedrich L. Weidig

Darmstadt, julio de 1834³

Informe preliminar⁴

Estas páginas han de informarle la verdad a la comarca de Hesse. Pero a quien dice la verdad, lo ahorcan; e incluso hasta quien lee la verdad acaso sea castigado por jueces perjuros. Por ende, quienes accedan a esta publicación deberán tener en cuenta lo siguiente: 1) preservarla de la policía manteniéndola cuidadosamente fuera de sus casas; 2) comunicarla solo a amigos leales; 3) a aquellos en quienes no se puede confiar como en uno mismo, proveérsela en secreto; 4) en caso de que fuera hallada en posesión de alguien que la

-
- 1 Esta es la primera versión del panfleto, escrita inicialmente por Georg Büchner (1813-1837), por entonces estudiante de medicina en Gießen, y corregida y dada a la imprenta por el Pastor Friedrich Ludwig Weidig (1791-1837), a la sazón Rector de Butzbach (cuyo texto se reproduce aquí en cursiva). A pesar de los altercados producidos con la justicia local, el propio Weidig publicó en noviembre del mismo año una segunda versión, con alteraciones (para ese momento, Büchner ya se había exiliado en Francia); dos años después, torturado, Weidig se suicidaría en prisión.
 - 2 No solo se anticipa aquí la idea de que a este le sucederían otros escritos similares, sino que por *Botschaft* ("mensaje", "noticia", "nueva") se alude también al Evangelio.
 - 3 Darmstadt, ciudad capital del Gran Ducado de Hesse, una de las tantas particiones autónomas de Alemania. El impreso no fue redactado ni publicado en dicha ciudad; la referencia geográfica solo fue colocada para conferirle más autoridad y credibilidad. Al parecer, la primera edición fue realizada por Karl Preller, en Offenbach, y la segunda, por August Rühle, en Marburg.
 - 4 Este breve informe pertenece enteramente a Weidig, que lo descartó en la versión posterior. Hay quienes, han visto en esta advertencia una clara conciencia de los riesgos que corrían los eventuales lectores, mientras que otros subrayan el carácter patriarcalista del Pastor (quien era todo un especialista en el arte del panfleto, habiendo publicado muchos de ellos —si bien ninguno tan programáticamente radical— antes de este ejemplar). No hay que soslayar el efecto tremembundista de lectura que se propicia con esta introducción.

ha leído, este deberá confesar haber deseado llevarla ante el gobierno regional; 5) aquel al que se lo hallare en posesión de esta publicación sin haberla leído, obviamente está libre de toda culpa.

¡PAZ A LAS ALDEAS! ¡GUERRA A LOS PALACIOS!⁵

En este año de 1834 pareciera que la Biblia decía mentiras.⁶ Pareciera que Dios hizo a los campesinos y artesanos en el quinto día y a los Príncipes y notables en el sexto, diciéndoles a estos últimos: “Gobernad a cada criatura que se arrastra por la Tierra”,⁷ contando a los habitantes de campos y ciudades entre los gusanos.

La vida de los notables⁸ es un largo domingo: viven en bellas casas, visten prendas elegantes, lucen rostros rechonchos y hablan un idioma propio; el pueblo, en cambio, yace ante ellos

5 *Guerre aux châteaux! Paix aux chaumières!*: célebre consigna de Nicolas Chamfort (1741-1794), adoptada por los revolucionarios franceses.

6 Argumento demoleedor *par excellence*, le pertenece —como todo el párrafo— al Pastor Weidig, pero sería ingenuo creer que Büchner, luterano por formación y ateo por convicción, desconocía el valor de tales argumentos. En la célebre carta a Karl Gutzkow de principios de junio de 1836 dice: “¿Y la mayoría? Para ella solo hay dos palancas: la miseria material y el *fanatismo religioso*. El Partido que sepa moverlas, triunfará. Nuestra época necesita hierro y pan, y además una *crux* o algo por el estilo.” Cf. el epistolario en castellano en sus *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1992. Incluso hay divergencias en lo tocante a las citas bíblicas: mientras que August Becker, el amigo común que siempre actuó como vínculo entre Büchner y Weidig, afirmaba que todas las referencias de índole religiosa eran obra del Pastor, Wilhelm Schulz —proscrito él mismo por un análogo panfleto y amigo íntimo del joven estudiante durante su breve exilio suizo— sostenía que ambos habían apelado a la Biblia como intertexto.

7 Cf. Génesis 1,26. Dado que en este panfleto se alude, como es lógico, a la Biblia de Lutero (más del 90 por ciento de la población hésica era de confesión “evangélica” —o sea, reformados—, incluyendo a ambos autores), he optado por traducir textualmente las citas y remitir en las notas al pie a la versión canónica con un “cf.”. Por otro lado, las citas y alusiones de este escrito suelen no respetar al pie de la letra el texto luterano, sobre todo a los fines de resumir y redondear ideas (además, lógicamente, de la necesaria modernización del alemán antiguo).

8 Según el testimonio de A. Becker, donde Büchner había escrito “ricos” [*Reichen*], incluyendo por lo tanto a los burgueses, Weidig puso “notables” [*Vornehmen*], que pareciera aludir solo a los aristócratas. Es en la correspondencia de Büchner donde se observan mejor los elementos materialistas de su análisis. El irresoluble antagonismo entre pobres y ricos había sido introducido recientemente en la filosofía política por el célebre Auguste Blanqui. Lo cierto es que el Pastor —anticipándose a sus socios liberales— atenuó tanto los énfasis sociales de Büchner que este, cuando leyó el panfleto ya publicado, bramó de ira: la revolución social había asumido el feo rostro de una mera reforma política.

como abono en el campo.⁹ El campesino marcha tras el arado,¹⁰ mas el notable marcha tras el campesino y su arado, y lo conduce junto al buey que tira del arado, quedándose él con el trigo y dándole los rastros al campesino.¹¹ La vida de este es un largo día laborable; unos extraños consumen sus campos ante sus propios ojos,¹² su cuerpo es una callosidad, su sudor es la sal en la mesa del *notable*.

En el Gran Ducado de Hesse hay 718.373 habitantes, los cuales le proveen anualmente al Estado 6.363.436 florines en concepto de: impuestos directos, 2.128.131; impuestos indirectos, 2.478.264; propiedades, 1.547.394; regalías, 46.938; multas, 64.198; fuentes diversas, 64.198; total, 6.363.436 florines.¹³

Este dinero es el diezmo que se extrae del cuerpo del pueblo. Unas 700.000 personas transpiran, gimen y ayunan por su causa. Se extorsiona en nombre del Estado, los opresores invocan al gobierno, y el gobierno alega que es necesario para preservar el orden en el Estado. ¿Qué es esta cosa monstruosa, pues: el Estado? Si en una determinada tierra vive cierta cantidad de personas y existen ordenanzas o leyes según las cuales todos deben regirse, entonces se dice que esas personas constituyen un Estado. El Estado, así pues, son *todos en general*;¹⁴ lo que lo organiza son las leyes, las leyes mediante las cuales se asegura el bienestar *general* y que a su

9 La oposición entre sectores sociales productivos e improductivos es un rasgo típicamente saint-simoniano del joven Büchner (que no obstante se burla de esa "secta" en la carta a su familia de [después del 27 de] mayo de 1833).

10 En una carta de pocos meses antes, Büchner le decía a su amigo August Stöber: "La situación política me hace rabiar. El pobre pueblo arrastra pacientemente el carro en el que príncipes y liberales hacen sus monerías." (Darmstadt, 9/12/1833).

11 Cf. Amós 5,11.

12 Cf. Isaías 1,7.

13 Aquí comienza la novecosésima inserción de estadísticas por parte de Büchner, que consultó a tal efecto la *Statistisch-topographisch-historische Beschreibung des Großherzogtums Hessen* de G. Wagner editada en 1831. Weidig era uno de los suscriptores que la recibían; su joven socio consultó seguramente ese ejemplar.

14 Los términos que aparecen en cursiva en este pasaje estaban tipográficamente destacados en el original.

vez deberían emanar del bienestar *general*. Pero mirad ahora qué se ha hecho del Estado en el Gran Ducado; ¡mirad en qué consiste preservar el orden estatal! 700.000 personas aportan seis millones, o sea, se han transformado en caballos de tiro y bueyes de arado con el fin de vivir en orden. Vivir en orden significa pasar hambre y trabajar a destajo.

¿Quiénes son los que han construido este orden y velan por mantenerlo? El gobierno del Gran Ducado. El Gran Duque y sus máximos funcionarios forman este gobierno. Los demás funcionarios son hombres apostados por el gobierno para mantener el orden en funcionamiento. Su nombre es legión:¹⁵ consejeros de Estado y consejeros de gobierno, consejeros rurales y comunales, consejeros clericales y educativos, consejeros financieros y forestales, etc., con todos sus ejércitos de secretarios y demás. El pueblo es su rebaño, ellos son quienes lo pacen, lo esquilman y lo despellejan;¹⁶ ellos se cubren con la piel de los campesinos,¹⁷ el botín de los pobres está en sus casas;¹⁸ las lágrimas de las viudas y los huérfanos son el afeitado de sus rostros; ellos gobiernan libremente y exhortan al pueblo a aceptar la servidumbre. A ellos les dais vosotros seis millones de florines en concepto de contribuciones; a cambio, ellos se toman la molestia de gobernarlos: es decir, dejarse cebar por vosotros y usurparles vuestros derechos como seres humanos y como ciudadanos. ¡Contemplad la cosecha de vuestro sudor!¹⁹

Para el Ministerio del Interior y la Administración de Justicia se pagan 1.110.607 florines. Con ello obtenéis un caos de leyes acumuladas a partir de arbitrarias ordenanzas de

15 Cf. Marcos 5,9.

16 Cf. Ezequiel 34,1ss.

17 Cf. Miqueas 3,2 y 3; esta podría ser también una de las varias alusiones de Büchner a la novela *Hesperus* (1795), de Jean Paul.

18 Cf. Isaías 3,14.

19 En su comedia *Leoncio y Lena*, Büchner satirizaría hasta el extremo la insustancial vida de los aristócratas, que son representados como maliciosos profesionales del ocio.

todos los siglos, en su mayoría redactadas en una lengua extraña. Os han legado la insensatez de todas las generaciones previas, el peso bajo el cual ellas sucumbieron ha rodado sobre vosotros. La ley es la propiedad de una irrisoria clase de notables y eruditos que se atribuyen el poder mediante sus propias chapucerías. Esta justicia es tan solo un medio para manteneros en orden y así, oprimiros con más facilidad; se expresa según leyes que no entendéis, según principios de los que nada sabéis, sentencias de las que nada comprendéis. Es incorruptible, dado que se ha hecho pagar lo suficiente para no necesitar sobornos. Pero la mayoría de sus sirvientes se ha vendido en cuerpo y alma al Gobierno. Sus sillones de reposo descansan sobre una pila de dinero que asciende a 461.373 florines (eso suman los costos de la Corte de Justicia y los gastos en asuntos penales). Los fracs, bastones y sables de sus intocables servidores están repujados con la plata de 197.502 florines (eso es lo que cuesta la Policía en general, la Gendarmería, etc.). En Alemania, la justicia es desde hace siglos la prostituta de los príncipes alemanes. Debéis pavimentar cada paso hacia ella con plata, y con pobreza y humillación compráis sus dictámenes. Pensad en el papel sellado, pensad en cómo os ponéis de rodillas en las oficinas y en vuestras esperas ante ellas. Pensad en los honorarios de los escribientes y los empleados. Podéis demandar al vecino que os roba una papa, pero quejaos siquiera del robo cotidiano que a causa del Estado se comete contra vuestra propiedad en concepto de contribuciones e impuestos, con los cuales una legión de inútiles funcionarios se ceba en vuestro sudor. Quejaos siquiera de que estáis a merced de la arbitrariedad de algún gordinflón²⁰ y de que dicha arbitrariedad se llama ley. Quejaos de que sois los caballos de tiro del Estado, quejaos por vuestros perdidos derechos como seres humanos:

20 Cf. la imagen de la gordura en Job 15,27 y en Salmos 73,7.

¿dónde están las Cortes que acepten vuestras denuncias, dónde los jueces que impartan justicia? Las cadenas de vuestros conciudadanos de Vogelsberg, que fueron arrastrados hasta Rockenburg, os darán respuesta.²¹

Y si acaso un juez u otro funcionario –de los pocos que anteponen el bienestar público a su barriga²² y la fortuna personal–²³ fuera realmente un consejero del pueblo y no un opresor más, los máximos Consejos del príncipe lo despellejarían.

Para el Ministerio de Finanzas, 1.551.502 florines. Con esto se les paga a los Consejos Financieros, los recaudadores de primera y segunda instancia, los cobradores. Por esto se calculan los frutos de vuestros campos y se cuentan vuestras cabezas. El suelo que pisáis, el bocado que coméis, están gravados. Por esto los señores se reúnen vestidos de frac y el pueblo, desnudo, se hinca ante ellos; ellos tantean las caderas y los hombros del pueblo y calculan cuánto más este puede resistir, y solo son misericordes como se tiene consideración de un ganado al que ya no se puede explotar más de la cuenta.

Para los militares se destinan 914.820 florines.

A cambio, vuestros hijos reciben la chaqueta del uniforme para el torso y un fusil o un tambor para colgarse del hombro, y cada otoño pueden hacer prácticas de tiro a discreción y relatar cómo los señores de la Corte y los señoritos de la nobleza marchan delante de todos los hijos de la gente de bien y con ellos vagan por las anchas calles de la ciudad munidos de tambores y trompetas. Por esos 900.000 florines, vuestros hijos deben jurar lealtad al tirano y montar guardia en sus palacios. Con sus tambores tapan vuestros suspiros, con las

21 En 1830, muchos habitantes de la región de Vogelsberg habían sido confinados en la penitenciaría del Marienschloß, sita cerca de Rokkenberg, en Hesse, con motivo de las violentas revueltas campesinas. Este alzamiento, si bien rotundamente fracasado, parece haber funcionado en el imaginario de los autores como simiente de una nueva y definitiva rebelión. Weidig, de hecho, había tenido injerencia personal en él (así como en los levantamientos hésicos de 1818-19).

22 Cf. Romanos 16,18.

23 *Mamon* en el original, o sea, una fortuna ilícita. Cf. Mateo 6,24; Lucas 16,9 ss.

culatas destruyen vuestros cráneos si osáis pensar que sois personas libres. Son los asesinos legales, protegidos por los ladrones legales. ¡Pensad en Södel!²⁴ Vuestros hijos y hermanos se convirtieron allí en parricidas y fraticidas.

Para pensiones, 480.000 florines.

En su concepto, los empleados viven a cuerpo de rey si es que han servido lealmente al Estado por un cierto tiempo, es decir, cuando han sido solícitos trabajadores en ese cotidiano desolladero que se llama “orden” y “ley”.

Para el Ministerio de Estado y el Consejo de Estado, 174.600 florines.

Los máximos canallas de Alemania están sin duda hoy junto al Príncipe, al menos en el Gran Ducado. Si un hombre de bien acude a un consejero, lo expulsan. Y si un hombre así pudiera llegar a ser o seguir siendo ministro, tal como van las cosas en Alemania, no sería más que un títere manejado por el títere principesco; y de los hilos del muñeco principesco, a su vez, tiran un ayuda de cámara o un cochero o su mujer junto con su favorito o su medio hermano, o todos juntos.

*En Alemania, las cosas marchan como escribió el profeta Miqueas (7,3 y 4): “Los poderosos aconsejan hacer el mal, según su capricho, y lo hacen actuar como quieren. El mejor de ellos es como una espina, y el más recto, como una cerca.”*²⁵ *Debéis pagarles caras las espinas y las zarzas; pues aún debéis abonar 827.772 florines para la mansión ducal y el palacio.*

Las instituciones, la gente de la que he hablado hasta aquí, son solo herramientas, solo sirvientes. Nada hacen en su propio nombre, bajo la habilitación para su cargo hay una “L”

24 El 30 de septiembre de 1830, en medio de un clima de tensión social, los soldados ocuparon la aldea hética de Södel, lo que arrojó como saldo varios heridos y muertos. Ver nota 21. El recuerdo de la reciente revuelta, señala Hans Mayer (*Büchner und seine Zeit*), parece haber sido más bien contraproducente en tanto no hacía sino reactivar el miedo.

25 Cf. Miqueas 7,3 y 4.

que significa “Ludwig, por la gracia de Dios”,²⁶ y dicen con reverencia: “En nombre del Gran Duque”. Este es el grito de guerra²⁷ cuando os quieren rematar vuestros utensilios, quitar vuestra hacienda, arrojar en la prisión.²⁸ “En nombre del Gran Duque”, os dicen, y el hombre al que se refieren es: invulnerable, sagrado, soberano, alteza real. Pero acercaos al hijo de hombre²⁹ y mirad a través de su principesca capa. Cuando tiene hambre, come, y duerme cuando sus ojos se cierran. Mirad: se deslizó en el mundo tan débil y desnudo como vosotros y se lo han de llevar igual de duro y rígido que vosotros;³⁰ no obstante, posa sus pies sobre vuestros cuellos, tiene a 700.000 personas tirando del arado, tiene ministros que responden por lo que él hace, tiene poder sobre vuestras pertenencias por medio de los impuestos que dictamina y sobre vuestras existencias por medio de las leyes que redacta, tiene nobles damas y caballeros que lo rodean a los que se llama “Corte”, y lega su divino poder a su hijo, engendrado con mujeres de estirpe igualmente sobrehumana.

*¡Ay de vosotros, idólatras!*³¹ *Sois como los paganos que adoran al cocodrilo que los descuartiza. Le ponéis una corona, pero es una corona de espinas,*³² *que oprime vuestras propias cabezas; le ponéis un cetro en la mano, pero es un azote con el cual habéis de ser castigados;*³³ *lo ponéis en vuestro trono, pero es una silla de tortura para vosotros y vuestros hijos. El Príncipe es el líder de las sanguijuelas que se arrastran sobre*

26 El título oficial del Gran Duque Ludwig II (1777-1848) rezaba así: “Ludwig II, por la gracia de Dios Gran Duque de Hesse y el Rin”. Hijo de Ludwig I, había asumido en 1830, en plena agitación, y solo podía sostenerse en el poder con la ayuda del Ministro Du Thil, pues la población hésica lo detestaba.

27 Cf. Josué 6,5.

28 Cf. Jeremías 49,29.

29 Término abundantemente utilizado en la Biblia.

30 Cf. Job 1,21.

31 Cf. Efesios 5,5. La exhortación “¡ay de vosotros!” abunda en el texto bíblico.

32 Cf. Mateo 27,29; Marcos 15,17; Juan 19,2.

33 Cf. Proverbios 22,15.

vosotros, los ministros son los dientes, y los funcionarios, la cola.³⁴ Los estómagos hambrientos de todos los notables entre los cuales él distribuye los puestos destacados son ventosas que tiende a lo largo de la comarca. La “L” que figura bajo sus ordenanzas es la marca de la bestia³⁵ que adoran los idólatras de nuestra época. La capa principesca es la alfombra sobre la cual los caballeros y las damas de la nobleza y la Corte se revuelcan unos con otros sumidos en su lujuria; con condecoraciones y cintas cubren sus úlceras, y con ricos atavíos visten sus cuerpos leprosos. Las hijas del pueblo son sus siervas y prostitutas;³⁶ los hijos del pueblo, sus lacayos y soldados. Acudid, si no, a Darmstadt y contemplad cómo se divierten allí los señores con vuestro dinero y contadles luego a vuestros hambrientos niños y mujeres que su pan prosperó espléndidamente en barrigas ajenas, contadles de las bellas prendas que se colorean con su sudor, de las vistosas cintas confeccionadas con los callos de sus manos, de las magníficas mansiones construidas con los huesos del pueblo; y os deslizáis luego en vuestras chozas humeantes y os encorváis ante vuestros campos pedregosos para que vuestros hijos puedan también, alguna vez, estar presentes cuando un príncipe y una princesa herederos decidan reunirse en Consejo para engendrar un nuevo príncipe³⁷ y, a través de los abiertos portales de vidrio, ver el mantel sobre el que comen los señores,³⁸ y olfatear las lámparas que arden con la grasa

34 Otra alusión a *Hesperus* (ver nota 11).

35 Cf. Apocalipsis 13,16; 14,9-11; 16,2 y 19,20.

36 La expresión “hija del pueblo” como equivalente de prostituta, ya presente en la Biblia, también figura en *Dantons Tod* (“La muerte de Danton”), acto I, esc. 2 (Ciudadano 1º).

37 A fines de 1833 se habían celebrado en Darmstadt las nupcias entre el príncipe heredero, Ludwig de Hesse, y la princesa Mathilde de Baviera. Ver nota 26. La figura del “Consejo”, aquí usada irónicamente, aparece en *Jueces* 20, 7.

38 Cf. las palabras del Maestro en *Leoncio y Lena*, acto III, escena 2.

de los aldeanos.³⁹ *Vosotros lo toleráis todo porque los canallas os dicen: “Este Gobierno es de Dios”.⁴⁰ Este Gobierno no es de Dios, sino del padre de la mentira.⁴¹ Estos príncipes alemanes no son la autoridad legítima, sino que a la autoridad legítima, el emperador alemán, quien antes había sido elegido libremente por el pueblo, lo han despreciado por siglos y al cabo lo han traicionado. No es por elección popular sino merced a la traición y el perjurio que los príncipes alemanes detentan su poder, y es por esto que su ser y su hacer⁴² están malditos por Dios; su sabiduría es un embuste, su justicia es un fraude. Pisotean la tierra y destrozan la persona del miserable.⁴³ Calumniáis a Dios cuando llamáis a uno de estos príncipes un ungido del Señor,⁴⁴ vale decir, Dios ha ungido a los diablos y los ha impuesto como príncipes del suelo alemán. A nuestra amada patria, Alemania, estos príncipes la han dilapidado; al emperador, elegido por nuestros antepasados libres, lo han traicionado; ¡y ahora estos traidores y torturadores os exigen lealtad! Empero, el reino de las tinieblas se acerca a su fin. En Alemania habrá de resurgir de un momento a otro⁴⁵ un Estado independiente, con autoridades elegidas por el pueblo. Las Sagradas Escrituras dicen: “Dad al César lo que es del César”.⁴⁶ ¿Y qué les corresponde a estos príncipes, los traidores? ¡Pues la parte de Judas!*

Para los Estados provinciales,⁴⁷ 16.000 florines.

39 Cf. *La muerte de Danton*, acto I, escena 2 (Ciudadano 3º). Th. M. Mayer sostiene la tesis personal —aunque no desprovista de pruebas— de que hasta aquí el texto le pertenecería casi enteramente a Büchner, mientras que de aquí en adelante sería obra exclusiva de Weidig.

40 Cf. Romanos 13,1.

41 Cf. Juan 8,44.

42 Cf. Ezequiel 20,43; 36,17ss. La versión castellana habla de “caminos y hechos”.

43 Cf. Isaías 3,15.

44 Cf. 1 Samuel 24,6,10.

45 Cf. Juan 16,16. La traducción castellana —“todavía un poco”— es confusa; Weidig utiliza aquí literalmente el original alemán luterano (*über ein Kleines*).

46 Cf. Mateo 22,21; Marcos 12,17.

47 *Landstände*, “Estados” o “Cortes” provinciales, es decir, cuerpos consultivos integrados por miembros representativos de los diversos intereses sociales del *Land* que asesoraban —invariablemente en forma

En 1789, el pueblo francés estaba cansado de seguir siendo el jamelgo de su rey. Se alzó y convocó hombres en los que confiaba, y esos hombres se reunieron y discutieron que un rey es una persona como cualquier otra, que es solo el primero de los servidores del Estado, que debe responder ante el pueblo, y que si desempeña mal sus funciones, es posible de ser castigado. Entonces declararon los Derechos del Hombre: “Nadie hereda de nacimiento un derecho o un título por sobre otro, nadie adquiere un derecho con la propiedad por sobre otro. El máximo poder reside en la voluntad general o de la mayoría. Dicha voluntad es la ley y se manifiesta a través de los Estados provinciales o los representantes del pueblo; estos han de ser elegidos por todos, y cualquiera puede ser elegido; los elegidos pronuncian la voluntad de sus votantes y así, la voluntad de la mayoría entre ellos se corresponde con la voluntad de la mayoría del pueblo; el rey solo debe ocuparse de la ejecución de las leyes por ellos remitidas”.⁴⁸ El rey juró lealtad a esta Constitución;⁴⁹ sin embargo, se volvió perjuro para con el pueblo, y el pueblo lo juzgó como cuadra a un traidor.⁵⁰ Los franceses abolieron entonces la realeza hereditaria y eligieron libremente una nueva autoridad, cosa a la que todo pueblo tiene derecho según la razón y las Sagradas Escrituras. Los hombres que habían de velar por la ejecución de las leyes recibieron su mandato de la Asamblea de representantes del pueblo y formaron una nueva autoridad. Así,

complaciente— al monarca de turno. Büchner ya deplora esta institución en la carta a la familia de [hacia el 6 de] abril de 1833 (“Nuestros estados provinciales son una sátira del sano juicio”).

48 La *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* fue promulgada el 26 de agosto de 1789. La Constitución de 1791, a diferencia de lo que aquí se sugiere, establecía en cambio un derecho selectivo —y no general— según las propiedades del ciudadano.

49 El 14 de septiembre de 1791.

50 Luis XVI fue ejecutado el 21 de enero de 1793, acusado de pactar con las potencias extranjeras en desmedro de Francia.

gobierno y legisladores resultaron elegidos por el pueblo, y Francia se transformó en una república.⁵¹

Los demás reyes, no obstante, se estremecieron ante el poderío del pueblo francés; pensaron que todos ellos podían llegar a perder la cabeza con el primer rey degollado⁵² y que sus maltratados súbditos querrían despertar al clamor de libertad de los francos. Con gigantesca maquinaria bélica y tropa montada se abalanzaron por todas partes sobre Francia, y una gran porción de los nobles y los ricos de aquel país se alzó en armas y se unió al enemigo. Ante esto, el pueblo se irritó y se irguió con toda su fuerza.⁵³ Aplastó a los traidores y batió a los mercenarios de los reyes. La joven libertad se nutrió de la sangre de los tiranos y, ante su voz, temblaron los tronos y clamaron de júbilo los pueblos. Mas los franceses vendieron incluso su joven libertad a cambio de la fama que Napoleón⁵⁴ les ofrecía, y lo elevaron al trono del Imperio. Entonces hizo el Todopoderoso que el ejército del Emperador se congelara en Rusia, y castigó a Francia con el látigo de los cosacos, y les dio otra vez a los franceses los obesos Borbones por reyes,⁵⁵ para que Francia se convirtiera de la idolatría de la realeza hereditaria y se pusiera al servicio del Dios que creó a los seres humanos libres e iguales.⁵⁶ Pero cuando el tiempo de su castigo hubo expirado y hombres audaces expulsaron del país al perjuro rey Carlos X,⁵⁷ en julio de 1830, la Francia liberada se inclinó

51 En alemán, *Freistaat* alude a una “república” por su funcionamiento, aunque el significado literal del término es, sugestivamente, “Estado libre”.

52 Cf. *La muerte de Danton*, acto IV, escena 7 (Lacroix).

53 Cf. Salmos 21,13.

54 Napoleón Bonaparte (1769-1821), Emperador de Francia (1804-1814).

55 Derrocado Napoleón, ocupó el trono el Borbón Luis XVIII (1755-1824), hermano del ejecutado Luis XVI.

56 Alude al Art. 1 de la *Déclaration des droits...* (ver nota 48).

57 Carlos X (1757-1836) ocupó el trono francés desde 1824 hasta que debió abdicar en 1830, tras los sucesos de la “Revolución de Julio”. La agitación política en Francia promovió una oleada de revueltas en toda Europa.

una vez más por la realeza semihereditaria y se sometió a una nueva vara de azote⁵⁸ en la persona del hipócrita Luis Felipe.⁵⁹ En Alemania y Europa toda, sin embargo, surgió una gran alegría cuando Carlos X fue expulsado del trono, y los oprimidos países alemanes se prepararon para luchar por la libertad. Entonces, los príncipes alemanes celebraron una asamblea para ver cómo evitar el furor popular, y los más astutos dijeron: entreguemos una parte del poder, a fin de conservar el resto. Y se presentaron ante el pueblo y proclamaron: “queremos obsequiaros la libertad por la que estáis dispuestos a combatir”. Y trémulos de temor,⁶⁰ arrojaron algunas migajas haciendo referencia a su gracia.⁶¹ Lamentablemente, el pueblo les creyó y se aplacó. Y así, al igual que Francia, Alemania resultó engañada.

¿Pues qué son estas Constituciones en Alemania? Nada más que paja trillada, que los príncipes han desgranado en beneficio propio. ¿Qué son nuestras Dietas? Nada más que carros lentos, con los que una o dos veces se obstruye el camino de la rapacidad de los príncipes y sus ministros, pero con los cuales nunca jamás se podrá construir un sólido castillo⁶² para la libertad alemana. ¿Qué es nuestra legislación electoral? Nada más que agravios a los derechos humanos y civiles de la mayoría de los alemanes. Pensad en las leyes electorales del Gran Ducado, conforme a las cuales no se puede elegir a nadie que no sea acaudalado, sin importar cuán legítimo y honrado sea, pero sí

58 Cf. Proverbios 22,15; Isaías 9,4.

59 Luis Felipe (1773-1850), conocido como “el Rey ciudadano”, gobernó entre 1830 y 1848.

60 Cf. Job 4,14; Corintios 2,3.

61 Büchner, en una carta a su familia (ya citada en nota 47), se queja diciendo: “Si en nuestra época algo ha de ayudar, eso es la *violencia*. Sabemos lo que podemos esperar de nuestros príncipes. Todo lo que han concedido, les fue arrancado por necesidad. E incluso lo que nos concedieron, nos fue arrojado como si fuera una gracia mendigada o un juguete miserable, para que el eterno bobo del *pueblo* pudiera olvidarse de la faja tan apretada que lleva puesta”.

62 Apodado por Engels “la Marsellesa de la Reforma”, el más conocido de los himnos de Lutero se titula “Castillo fuerte es nuestro Dios”.

a un Grolmann, que os quiso robar unos dos millones.⁶³ *Pensad en la Constitución del Gran Ducado.*⁶⁴ *Según sus artículos, el Gran Duque es intocable, sagrado e inimputable. Su dignidad es hereditaria en el seno de su familia, tiene el derecho a dirigir guerras y los militares están a su exclusiva disposición. Convoca los Estados provinciales, los posterga o los disuelve. Ellos no pueden proponer leyes, sino que deben solicitar una ley y promulgarla o vetarla queda librado a la incondicional discreción del príncipe. Él conserva para sí un poder casi ilimitado, solo que no puede dictar nuevas leyes y nuevos impuestos sin el consenso de dichos Estados. Pero en parte a él no le importa ese consenso, y en parte las viejas leyes —producto del poder real— le bastan, por lo que no precisa nuevas leyes. Una Constitución así es muy poca cosa. ¿Qué puede esperarse de unos Estados provinciales que dependen de una Constitución así? ¿Si entre los elegidos no hubiera ningún traidor del pueblo y ningún pusilánime cobarde, si consistieran puramente en resueltos amigos del pueblo? ¿Qué puede esperarse de Estados provinciales que apenas si son capaces de defender los restos de una paupérrima Constitución? La única resistencia que pueden ofrecer es negar los dos millones de florines que el Gran Duque se quería hacer obsequiar por el pueblo sobreendeudado para saldar sus deudas. Mas aun de haber tenido el derecho suficiente los Estados provinciales del Gran Ducado, aun de haber tenido el Gran Ducado —pero solo el Gran Ducado— una auténtica Constitución, el esplendor estaría por cierto cerca de su fin. Los buitres carroñeros de Viena y Berlín⁶⁵ desplegarían sus garras de verdugo y segarían a la pequeña libertad de cuajo. El pueblo alemán todo debe ganarse la libertad. Y este tiempo, queridos conciudadanos, no está lejos.⁶⁶ El Señor ha entregado el bello suelo alemán, que por siglos fue el reino más señorial de la Tierra, en manos de opresores foráneos y nativos, porque el corazón del pueblo*

63 Friedrich von Grolmann (1784-1859), miembro conservador del Parlamento, había solicitado dos millones de florines de las arcas estatales.

64 Promulgada el 17 de diciembre de 1820, le confería al Ducado el estatuto de monarquía constitucional hereditaria.

65 Los gobiernos de Austria y de Prusia carecían entonces de Constitución, lo cual los transformaba en el blanco favorito de los revolucionarios y demócratas.

66 Cf. Apocalipsis 1,3; 22,10.

alemán se había alejado de la libertad y la igualdad de sus ancestros y del temor al Señor, porque os habíais entregado a la idolatría de muchos señoritos, duquecitos y reyezuelos.

El Señor, que ha destrozado los bastones de mando de Napoleón, el conductor extranjero, también destruirá los ídolos de nuestros tiranos nativos mediante las manos del pueblo. Cierto es que estos ídolos refulgen de oro y piedras preciosas, de condecoraciones y medallas, pero en su interior el gusano no muere, y sus pies son de barro. Dios os dará fuerzas para destruir sus pies apenas abjuréis del error de vuestra conversión y reconozcáis la verdad: que solo hay un Dios y ningún otro además de Él, que se hace llamar alteza y supremo, sagrado e inimputable, y que este Dios hizo a los seres humanos libres e iguales por Derecho, y que ninguna autoridad está bendita por Dios salvo aquella que se funda en la confianza del pueblo y que este ha elegido explícita o implícitamente; y que a su vez la autoridad que tiene poder pero no derechos sobre el pueblo emana tanto de Dios como el Diablo emana de Dios, y que la obediencia para con una tal autoridad diabólica solo se da hasta que se pueda acabar con el poder diabólico; que Dios, quien unificó a un pueblo en un solo cuerpo mediante un mismo idioma, castigará como asesinos del pueblo y como tiranos –temporalmente aquí, eternamente allá– a los poderosos que desgarran y descuartizan o inclusive despedazan en treinta partes al pueblo, pues como dicen las Escrituras: “lo que Dios ha unido, el hombre no separará”,⁶⁷ y que el Todopoderoso, que puede crear un Paraíso en medio de un páramo, también puede hacer que una tierra de oprobio y miseria vuelva a ser un Paraíso, tal como lo era nuestra preciada Alemania hasta que sus príncipes la devoraron y la desollaron.

Porque el Imperio alemán estaba carcomido y putrefacto y los alemanes habían abjurado de Dios y de la libertad es que ha permitido Dios que el Imperio cayera en ruinas, para así poder regenerarlo en una república. Le ha concedido un poder⁶⁸ temporario al

67 Cf. Marcos 10,9.

68 Cf. Lucas 9,1.

*ángel de Satanás*⁶⁹ para que golpee con sus puños a Alemania; les ha concedido poder a los poderosos y los príncipes que gobiernan en las tinieblas, los malos espíritus del Cielo (Efesios, 6),⁷⁰ para que atormenten a ciudadanos y campesinos, les chupen la sangre y hagan lo que se les venga en gana con todos aquellos que prefieren el Derecho y la libertad a la injusticia y la sumisión. ¡Pero su medida ya está llena!⁷¹

Mirad ese monstruo marcado por Dios, el rey Ludwig de Baviera,⁷² el blasfemo que obligó a arrodillarse ante su imagen a hombres probos y que por medio de jueces perjurados manda a la cárcel a quienes testimonian la verdad; el cerdo que se revolcó en todos los charcos de vicio de Italia,⁷³ el lobo⁷⁴ que para su Corte de Baal⁷⁵ siempre se hace firmar cinco millones anuales⁷⁶ por medio de Estados provinciales perjuros, y entonces preguntaos: ¿es esa una autoridad ordenada por Dios para bendición de la Humanidad?

¡Ja! ¿Serías tú una autoridad de Dios?
Dios prodiga bendiciones;
Tú robas, abusas, encarcelas,
Ajeno de Dios, ¡tirano!⁷⁷

69 Cf. 2 Corintios 12,7.

70 Cf. Efesios 6,12.

71 Alocución célebre en la época, originaria de *La doncella de Orléans* de F. Schiller (Prólogo, escena 3, Johanna). Solo Weidig podía insertar esta cita: Schiller, el gran idealista, era el poeta más aborrecido por Büchner.

72 Ludwig I (1786-1868), rey de Baviera entre 1825 y 1848, impuso marcial respeto a la figura del soberano.

73 Cf. Levítico 11,7. El rey bávaro viajaba, efectivamente, muy a menudo a Italia, casi siempre en compañía de una marquesa amiga.

74 Cf. Ezequiel 22,27; también *La muerte de Danton*, Acto I, esc. 2, donde aparece la misma asociación entre gobernantes y lobos.

75 Cf. 1 Reyes 19,18. En la Biblia, el rasgo degradante del culto de Baal es la prosternación ante el ídolo.

76 Ingreso anual de la Casa Real autorizado por el Parlamento.

77 Última estrofa del poema *Der Bauer. An seinen durchlauchtigen Tyrannen* ("El campesino. A su alteza, el

*Yo os digo:*⁷⁸ *el tiempo de este y sus príncipes asociados se acabó. Dios, que ha querido castigar con estos príncipes a Alemania por sus pecados, volverá a sanarla.*⁷⁹ *“El derribará zarzas y espinas y tras amontonarlas, las quemará” (Isaías 27, 4).*⁸⁰ *Igual de poco que crece la joroba con la que Dios ha marcado a este rey Ludwig, así de poco habrán de aumentar las infamias de estos príncipes. Su tiempo se acabó. El Señor destruirá sus castillos, y en Alemania volverán a florecer la vida y la energía como bendiciones de la libertad. Los príncipes han hecho del suelo alemán un enorme campo de cadáveres, tal como lo describe Ezequiel en el capítulo 37: “El Señor me condujo a un vasto campo lleno de restos humanos y vi que estos estaban ya resecos”.⁸¹ Pero tal como les dijo el verbo divino a los huesos resecos: “He aquí, quiero daros venas y haceros crecer carnes, y cubriros con piel, y daros aliento, para que recobréis la vida y debáis reconocer que soy el Señor”. Y la palabra divina probará ser verdadera también en Alemania, como escribió el profeta: “He aquí, hubo ruido y movimiento, y los huesos dispersos se juntaron, cada uno con su osamenta. Entonces les sobrevino el hálito vital, y recobraron la vida, y se pusieron de pie, y el suyo fue un gran ejército”.*

Como escribió el profeta, así están las cosas hasta ahora en Alemania: vuestros huesos están resecos pues el orden en que vivís es un mero deslomarse trabajando. En el Gran Ducado les pagáis seis millones a un puñado de personas a cuyo capricho están libradas vuestras vidas y pertenencias, al igual que hacen los demás en la desgarrada Alemania.

tirano”), del célebre poeta del *Sturm und Drang* Gottfried A. Bürger. Publicada en el “Almanaque de las musas” de Voß en 1776, era esta una pieza sumamente popular entre los jacobinos alemanes. Büchner ya había citado a este autor en el epígrafe de su escrito juvenil *Heldentod der vierhundert Pforzheimer* (“La muerte heroica de los 400 ciudadanos de Pforzheim”), en el que —dicho sea de paso— exaltaba la Revolución Francesa y alentaba las presuntas virtudes revolucionarias de los alemanes.

78 Cf. Mateo 5,22; etc.

79 Cf. Levítico 26,24ss.; Deuteronomio 32,39; Oseas 6,1.

80 Cf. Isaías 27,4. La cita de Weidig decididamente no coincide con la versión luterana.

81 Cf. Ezequiel 37,1-10. Weidig se aparta aquí ligeramente del texto de Lutero.

¡No sois nada, no poseéis nada!⁸² No tenéis derechos. Debéis entregar cuanto vuestros insaciables opresores os exigen y soportar con cuanto peso os cargan. *Hasta donde llega a ver un tirano –y Alemania tiene unos buenos treinta de ellos–, tierra y pueblo se secan. Mas como escribió el profeta, así será pronto en Alemania: el día de la resurrección no tardará. En el campo de cadáveres habrá ruido y habrá movimiento, y los resucitados serán un gran ejército.*⁸³

Alzad los ojos⁸⁴ y contad los montoncitos de vuestros opresores, que son fuertes solo merced a la sangre que os chupan y merced a los brazos que abúlicamente les prestáis. Ellos son quizá 10.000 en el Gran Ducado, y vosotros sois 700.000, y esa es también la proporción entre el pueblo y sus opresores en el resto de Alemania. Claro que os amenazan con el armamento y los mercenarios de los reyes, pero yo os digo: quien blande la espada contra el pueblo, morirá por la espada del pueblo.⁸⁵ Alemania es hoy un campo de cadáveres, pronto será un Paraíso. El pueblo alemán es un cuerpo, vosotros sois un miembro de ese cuerpo.⁸⁶ Es indistinto por dónde empieza a palpitar el falso cadáver. Cuando el Señor os muestre sus señales⁸⁷ mediante los hombres con los cuales Él guía a los pueblos de la servidumbre a la libertad, alzaos, y el cuerpo entero se levantará con vosotros.

Os encorvasteis largo tiempo sobre los espinosos campos de la servidumbre,⁸⁸ sudad entonces un verano en los viñedos de la libertad y seréis libres hasta el milésimo miembro.

Toda una vida escarbasteis en la tierra; cavadles entonces una tumba a vuestros tiranos. Vosotros habéis construido las fortalezas;

82 Nueva alusión a la novela *Hesperus*, de Jean Paul (ver nota 17).

83 Ver nota 62.

84 Imperativo abundantemente usado en la Biblia de Lutero.

85 Cf. Mateo 26,52.

86 Cf. Corintios 12,12.

87 Cf. Isaías 7,14.

88 Cf. Génesis 3,18; Isaías 32,13.

destruidlas y construid una morada para la libertad. Entonces podréis bautizar libres a vuestros hijos con el agua de la vida.⁸⁹ Y hasta que el Señor os llame por medio de sus mensajeros y señales, vigilad y preparaos en espíritu y orad vosotros mismos⁹⁰ y enseñad a vuestros hijos cómo orar: “Señor, destruye los bastones de mando de nuestros líderes⁹¹ y haz que venga tu reino,⁹² el reino de la justicia.⁹³ Amén.”

(Traducción y notas de Marcelo G. Burello)

89 Cf. Apocalipsis 22,1 y 17.

90 Cf. Mateo 26,41; Marcos 14,38.

91 Cf. Isaías 9,4.

92 Cf. Mateo 6,10.

93 Cf. Romanos 14,17.

Para una historia de la novela corta (1834)

Ludwig Tieck

En cuanto la lectura de escritos entretenidos se convierte en una necesidad del público, aparecen en cada país talentos que procuran satisfacerla. Junto a la propia literatura de los distintos pueblos, corre siempre la corriente de la moda y de la curiosidad, que, alternativamente, hace surgir pronto esta forma, pronto aquella, la manera serena o la tenebrosa, lo sociable o lo inmoral, la falsa piedad o el vicio decorado, o lo que fuere. Mucho de lo que produce el momento a menudo forma parte, sin ser consciente de ello, del arte y de la historia de la poesía: muchas cosas muestran solo el ánimo del decenio, lo que la multitud exige y aguarda, y, para el ojo refinado del auténtico investigador de la historia, son a menudo productos que una crítica genuina debe rechazar como completamente inútiles, como síntomas de enfermedad, como sanciones del futuro, como inconsciente profecía extraña e instructiva.

Resulta completamente comprensible que cada época encuentre en la vestimenta, feas o inapropiadas las modas anteriores: así sucede precisamente con la mayoría de los escritos que han de servir al entretenimiento del día. Los libros más viejos, por lo general, son considerados aburridos

por el presente, y solo un ojo ejercitado distingue, en los mejores, el chiste, el ingenio, la agudeza, el conocimiento del hombre, o la aptitud artística. Solo raras veces un libro olvidado vuelve a resonar en el ánimo de la época de manera tan alta y armónica que consiga emerger de nuevo y ser apreciado una vez más.

El autor verdadero, el poeta genuino, el gran artista, es un hijo de su época: en sus producciones se refleja lo mejor del siglo; su aspiración, la verdadera formación, el pasado y el futuro son reconocibles en los reflejos de las luces. Moda, ánimo, prejuicio, enfermedad, fanatismo y pasión pertenecen a la época, pero no la constituyen, no son la época. Un autor que solo persigue lo casual nadando con la corriente, que toma lo insignificante por verdadero, que se deja llevar, de tal manera que confunde este ardor con el entusiasmo genuino, nunca producirá algo que lo sobreviva. El tiempo mismo avala la posición de la crítica y conserva lo que es digno, hace olvidar lo que es insignificante. A menudo acierta, y completa o sustituye a la verdadera crítica; pero a menudo es olvidadizo, como la vejez, y ha sucedido que obras de arte genuinas fueran relegadas por un tiempo al cuarto trastero, o que poemas amanerados fueran traídos como modelos en años posteriores.

El entretenimiento más natural, el más próximo pasatiempo y la recreación más barata, tanto en los viejos tiempos como en los nuevos, tanto en los pueblos rudos como en los cultivados, es la narración. Aquel que puede exponer ante la sociedad, de manera buena e interesante, un acontecimiento o historia, es apreciado y cada mirada está pendiente de su boca; y un aburrido círculo adormecido se anima y se alegra cuando el talentoso ingresa en él.

La naturaleza no les ha concedido a todos este talento: y así como en la vida se destacan este y aquel como talentosos, así parece ocurrir con las sociedades, los tiempos y los pueblos. Todo niño es conmovido por el encanto de las dos

grandes narraciones poéticas de Homero; pero por qué no se produjo ni antes ni después algo semejante, por qué estas obras solo pudieron pertenecer a aquel tiempo, es algo que ni siquiera ha de explicar de un modo preciso la crítica más profunda. Por esa razón ningún libro de nuestras Sagradas Escrituras, nada de lo hallado en Hesíodo¹ o en poetas posteriores puede compararse con aquellos cantos. Y sin embargo, los siglos, los filósofos y los poetas genuinos reconocieron hasta no hace mucho tiempo el valor de Virgilio, incluso el de Luciano,² y colocaron a Homero por debajo de estos. Muy tempranamente le fue concedida a la lengua greco-jónica esta magia de cautivar el oído, de exponer temas grandes, asombrosos, o de concederles, asimismo, a objetos pequeños, insignificantes, un interés a través de la exposición.

Muchas de las fábulas milesias³ posteriores –ligeros vástagos de una fantasía meramente juguetona– han desaparecido: el argumento de Luciano⁴ está ideado tan hábil y variadamente que Apuleyo le concedió un nuevo encanto, y un italiano⁵ pudo reelaborarlo con fortuna. Estas tres obras lindan con la obra de arte y, a causa de su excelencia, es posible que no vuelvan a ser olvidadas nunca más. Menos afortunadas e ingeniosas, porque ya favorecen el efecto erróneo y un débil sentimentalismo, son las pocas novelas griegas de épocas tardías que nos han llegado, aunque también estas hallaron, de vez en cuando, sus amigos y admiradores.

1 Hesíodo (VIII a. C.): autor de *Teogonía* y *Los trabajos y los días*. Junto con Homero, el representante más significativo del período arcaico de la poesía griega.

2 Marco Anneo Lucano (39-65): poeta romano, autor del poema épico *Farsalia*.

3 El término designó originariamente las narraciones de contenido erótico elaboradas por Arístides de Mileto (100 a. C.). En función de su popularidad, todo el género pasó a ser designado de ese modo.

4 Luciano (c. 117 - c. 180 d. C.): escritor satírico griego; su obra *Lucio o el asno* fue el modelo para la novela de Apuleyo *El asno de oro*.

5 Agnolo Firenzuola, seudónimo de Michelangelo Giovanni (1493-1543), poeta florentino, autor de una reescritura de *El asno de oro*.

Ya muy temprano se destacaron los italianos en la amena, ingeniosa y aguda exposición de pequeñas historias, novedades, acontecimientos cómicos; y Boccaccio puede ser designado el modelo y el maestro, el perfecto artista y verdadero poeta en este género, si bien sus obras más serias, mayores –su *Fiametta*, su *Filocolo*, etc.– merecen solo en parte gran elogio y se ha olvidado casi por completo su poema épico, *Teseida*.⁶ Se puede considerar a Boccaccio como el padre y el inventor, en cierta medida, de la narración breve en prosa. En su época, aquellas grandes composiciones de la Edad Media, el ciclo de sagas de Arturo, comenzaban ya a declinar en la opinión de los eruditos: una complacencia unilateral en los grandes tesoros recién descubiertos de la Antigüedad romana deslumbraba la mirada de la mayoría de los cultivados que creían estar a la altura de la época. Ninguno de los muchos autores italianos de novelas cortas alcanza la elevada perfección de Boccaccio, pero casi todos tienen su mérito, y entre los de segundo orden se encuentra bien arriba Bandello, cuya agudeza, precisión y vivacidad merecen el mayor elogio. Manzoni, con *Los novios*, nos ha legado hace más de un siglo una novela que sigue sobreviviendo, y seguirá viviendo cuando muchas de las obras ahora famosas estén olvidadas desde mucho tiempo atrás. Los italianos se han destacado continuamente en este talento para la narración, y junto a los autores de novelas cortas se encuentran, más o menos esplendorosamente, los épicos; en cambio, nunca pudieron hallar el verdadero drama. Y, a la inversa, así como los españoles obtuvieron coronas con sus comedias, donde, junto a Calderón, a quien se debe calificar de perfecto, brilla el muy talentoso, constantemente versátil Lope, y centellean Mira de Mescua⁷, Guevara, de Castro, y más

6 *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343), *Filocolo* (c. 1336-1340), *Teseida* (1336-1340).

7 Mira de Amescua (1574?-1644): poeta español, autor de dramas como *El esclavo del demonio* (1612) y *La rueda de la fortuna* (1615). Guevara (1480?-1545): escritor y eclesiástico español, autor del tratado *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539). Gabriel Pereira de Castro (1571-1632): poeta portugués.

tarde Rodas⁸, Diamante⁹, Moreto, Cañizares, y muchos otros, así cojean por conveniencia y falsa poesía la mayoría de las novelas cortas de Lope, de Montalbán¹⁰, y de muchos otros, aunque haya que considerar excelente alguna que otra, y solo unas pocas narraciones puedan ser colocadas al margen de estas faltas. Aquí solo Cervantes se sitúa a una altura hasta el momento nunca alcanzada, con sus radiantes novelas cortas y el único *Don Quijote*, la primera novela moderna.

Cien años atrás y más aún, habían sido populares en Europa las grandes narraciones históricas de largo aliento, en las novelas de *Amadís*,¹¹ de *Reinold*,¹² *Tirante*,¹³ etc. Estas, en las cuales el experto investigador puede descubrir algunos atributos de lo poético, fueron, por así decirlo, la prosaica derrrota mortal de aquellas grandes poesías de la Edad Media que comenzaron a ser desestimadas ya a partir de Petrarca, y por parte de este. Es una opinión popular, pero errónea, que Cervantes compuso su *Don Quijote* para desechar estos escritos y ponerlos en ridículo.

Si el origen de este libro no fuera más profundo, hubiera sido olvidado hace mucho, como tantas parodias y sátiras mezquinas. Pero este gran inventor remite a los lectores y a los autores a la vida real, y su gran genio mostró cómo la vida cotidiana y lo insignificante pueden adoptar el brillo

8 No es claro si se trata de Agustín de Rojas Villandrando (1577-1635?), de Fernando de Rojas (1461?-1541), o de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648).

9 Juan Bautista Diamante (1625-1687): autor de *La judía de Toledo* (1673) y *La reina María Estuardo* (1674). Agustín Moreto y Cavana (1618-1669): autor de *El desdén con el desdén* (1672). José de Cañizares (1676-1750): autor de *Don Juan de Espina en Milán* (1713) y *El anillo de Giges y el mágico rey de Lidia* (1740).

10 Juan Pérez Montalbán (1603-1639): autor de *Los amantes de Teruel* (1624) y *Sucesos y prodigios de amor* (1624), entre otras obras.

11 *Amadís de Gaula*, la más famosa novela de caballería medieval del siglo XVI. Su origen y lengua original no han sido esclarecidos; ya aparece mencionada en España en el siglo XIV.

12 Canción de gesta francesa anónima.

13 *Tirante el Blanco* (1490), novela de caballería de Joanot Martorell (1413/15?-1468). Título original: *Tirant lo Blanch*.

y los colores de lo maravilloso; y desde entonces poseemos las narraciones y representaciones extraídas del mundo real: aquellas contingencias y debilidades de la vida, que, al fin y al cabo, tampoco han despreciado las miserias más viles. Desde entonces, aquel que copia la miseria fue considerado eventualmente un poeta. Desde Cervantes, en España no se ha anunciado ningún narrador destacado.

Tempranamente se desarrolló en Inglaterra un magnífico teatro popular; los talentos más exquisitos dedicaron sus esfuerzos a él, y esa pudo haber sido, en parte, la causa por la cual, entre los ingleses, solo tardíamente el talento se dedicó a la exposición de un acontecimiento en la narración. En *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer, los relatos cómicos son ejemplares y ya poseen por completo el estilo de la buena y genuina comedia. Desde entonces, en Inglaterra la epopeya guarda silencio, pues *La reina de las hadas* de Spenser,¹⁴ por más detalles bellos que tengan las historias rimadas de Drayton o Daniel,¹⁵ no pueden contar como tales; y el *Adonis* y *Lucrecia* de Shakespeare merecen desde otra perspectiva una consideración profunda. La antaño admirada *Arcadia*, de Philip Sidney,¹⁶ que nuestro célebre Opitz¹⁷ tradujo al alemán, no merece ni el elogio desmedido de los contemporáneos, ni la severa crítica de los modernos, pues el meritorio e ingenioso libro sigue siendo importante y significativo para el conocedor y amante de la

14 *The Faerie Queene*: poema alegórico de Edmund Spenser (1522-1599).

15 Michael Drayton (1563-1631): poeta inglés del período isabelino; Samuel Daniel (1562?-1619): lírico, dramaturgo e historiador, autor del poema épico *Ciivle Warrs* (1595-1609) y del drama *The Tragedie of Philotas* (1605).

16 *The Countesse of Pembrokes' Arcadia* (publicado por primera vez, en su segunda versión, 1590): poema épico en prosa, con pasajes en verso, del poeta isabelino Philip Sidney (1554-1586).

17 Martin Opitz (1597-1639): el más importante poeta y teórico de la literatura del barroco alemán. Escribió el libreto de la primera ópera alemana (*Dafne*, con música de H. Schütz); autor de *Teutsche Poemata* [Poemas alemanes] (1624) y del *Buch von der deutschen Poeterey* [Libro sobre la poesía alemana] (1624), entre otras obras.

poesía inglesa. No siempre pertenece al pueblo lo que puede ser instructivo para el investigador. Con Richardson se anuncia por primera vez entre los ingleses el talento narrativo; o, si se quiere, algo antes, con el *Robinson*¹⁸ de Defoe, quien también escribió alguna que otra narración popular que antes fue objeto de burlas y que ahora, tal vez sea demasiado admirada. Estas disecciones del alma, esta hipocresía patentada, la arrogancia de las convicciones –por más que se hayan dicho muchas cosas encomiables, ante todo, sobre *Clarissa*,¹⁹ fueron desplazadas y, en cierta medida, puestas en ridículo por el alegre *Tom Jones*,²⁰ de Fielding. Desde entonces, Smollet,²¹ en sus cuadros, a menudo caprichosos, siempre bien coloreados, dio el tono aún más profundamente; Goldsmith,²² por su parte, fue más agradable, y así más de uno –aun cuando ninguno de los célebres y menos conocidos pueda ser contado entre los poetas genuinos– representó y produjo muchas cosas buenas; las hermanas Lee,²³ de un modo muy exquisito. Walter Scott borró durante un tiempo a casi todos los nombres anteriores y, si se lo sobrestima, fue para este tan marcado talento una áspera subestimación el hecho de que luego se quisiera colocar por encima de él a sus imitadores más débiles. En tanto fue él quien mostró el camino para construir un libro narrativo, es él el autor, en casi todas las lenguas europeas, de numerosas obras que tienen su valor y que fueron estimadas, durante un tiempo, como lo bueno y mejor.

18 *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731).

19 *Clarissa, or The History of a Young Lady* (1747-1748), novela epistolar de Samuel Richardson (1689-1761).

20 *The History of Tom Jones, a foundling* (1749), novela de Henry Fielding (1707-1754).

21 Tobias George Smollett (1721?- 1771): novelista humorístico inglés, autor de *The Adventures of Roderick Random* (1748) y *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771).

22 Oliver Goldsmith (1728-1774): autor de la novela *The Vicar of Wakefield* (1766).

23 Sophia (1750-1824) y Harriet Lee (1757-1851): sus narraciones son consideradas precursoras de la novela histórica.

El espíritu dinámico de los franceses se ha mostrado tempranamente de la manera más bella y noble en creaciones poéticas de toda clase. Aún no ha decidido la crítica lo que corresponde a esta nación de la gran época poética que, durante la Edad Media, entusiasmó a la Europa culta; qué es lo que dicha nación produjo, y cuánto. Ya mucho antes de Boccaccio y de Dante, crearon las grandes novelas épicas, cuyo eterno esplendor todavía relumbra en Ariosto y Tasso; compusieron aquellos animosos cuentos maravillosos e historias novedosas por los cuales se apasionaba Boccaccio, y de los que se limitó casi a traducir algunos. Estas novelas cortas, historias, novelas fueron engendradas bajo todas las configuraciones: alegres, maravillosas, extrañas; en estas narraciones se reflejaron de un modo múltiple tanto la vida espiritual como la terrena. Su teatro era precisamente muy rico y maravilloso, se enlazaba con el teatro verdaderamente romántico, y solo aguardaba a los grandes poetas para crear, tal vez, una imagen contrapuesta de lo que, desde entonces, se convirtió en admiración del mundo y modelo del arte.

Una fatalidad curiosa, insuficientemente esclarecida hasta ahora, paralizó esta fuerza poética, que aún no se había formado, y la conveniencia, la retórica, la elegancia, la fría galantería y lo no natural, que, inducidos por una imaginación disparatada, creían apoyarse en las obras eternas de un Sófocles, inhibieron toda expansión nacional genuinamente trágica. La destreza y el talento oratorio de Voltaire empleó las convicciones de la época para producir desde el escenario un efecto polémico. Es bastante conocido lo que desde entonces produjo la mayoría, que convirtió en objeto de burla el nombre de Romanticismo. Ya bajo Luis XIII aparecieron aquellas novelas cortesanas alegóricas, que atrajeron casi más todavía entre sus sucesores; estas frías galanterías ampliamente extendidas en las obras de d'Urfé, de Scudéry²⁴ y

24 Honoré d'Urfé (1567-1625): autor de *l'Astrée* (1607-1627). Madelaine de Scudéry (1607-1701): novelista; autora de *Les femmes illustres* (1654), *Clélie, histoire romaine* (1654-1660).

autores semejantes. La corte se convirtió, para los franceses, en el jardín de la poesía, y aquellos libros, que ahora solo conocen por el nombre los eruditos, eran entonces la edificación de todos los que necesitaban de la poesía. La crédula Alemania, que siempre recibe de manera supersticiosa lo extraño, se dejó fascinar también por estos cuadros helados. La nobleza se jactaba de leer libros franceses, y todo burgués de situación elevada y lo suficientemente instruido para entenderlos, casi creía ser un noble cuando perdía su tiempo en medio de esos giros verbales. Casi lo mismo sucede ahora con nuestro teatro. Las innumerables bajezas que nacen en París, y que en virtud de sus alusiones solo son comprensibles allí durante cuatro semanas, son rápidamente vertidas, después de seis semanas, por nuestro gran ejército de traductores, y representamos la tontería sin entenderla, porque ni una gran ciudad tal, ni las costumbres, ni el chismorreo, ni la anécdota pueden sazarnos aquello que puede resultar interesante al parisino únicamente bajo esas condiciones y durante unas pocas semanas.

Los franceses siguieron mostrándose siempre ricos y versátiles en la narración. El ya olvidado Scarron,²⁵ en sus novelas cortas, no es de ningún modo desdeñable. Los posteriores, Marivaux,²⁶ Hamilton,²⁷ Prévost²⁸ y muchos otros dignos de ser leídos, son bastante conocidos. Los novelistas más recientes han tomado un impulso particular que hay que considerar precisamente con tanta admiración como disgusto. Jóvenes de gran talento han convertido, a decir verdad, lo no bello, lo feo, lo horroroso y lo inhumano en objeto de

25 Paul Scarron (1610-1660): autor de comedias burlescas y del célebre *Le roman comique* (1651-1657).

26 Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763): dramaturgo y novelista; autor de las novelas *La vie de Marianne* (1731-1736) y *Le paysan parvenu* (1735).

27 Antoine, Comte d'Hamilton (1646?-1720): autor de cuentos maravillosos de estilo oriental: *Contes de féerie* (1715).

28 Antoine-Francois Prévost d'Exiles, conocido como el Abbé Prevost (1697-1773): novelista, autor de la célebre *Manon Lescaut* (1731).

sus obras. Solo los verdaderos talentos pueden animar y entusiasmar a su época, de tal modo que sus contemporáneos encuentren, no solo tolerable, sino incluso interesante lo repulsivo, que se opone completamente a todo lo placentero y lo bello; y desde siempre han sido grandes talentos los que han extraviado a su entorno y su década. Este gusto por lo terrible, los martirios corporales, una más que cobarde angustia mortal en medio de la más temible crueldad; todo esto, mientras gusta, entusiasmo e incita continuamente a los imitadores, aparece como un síntoma muy serio de enfermedad: es un violento galvanismo, no solo para los ánimos saturados y adormecidos, sino para los completamente extenuados, tal como sucede con las novelas del joven Crébillon²⁹ en la época de Luis XV (al *Teatro de Clara Gazul*,³⁰ y aún más a *Etats de Blois*,³¹ una obra maestra, no las incluyo entre las precedentes). Si considero este fenómeno, no entiendo sin embargo a los franceses, que consideran a su Victor Hugo el príncipe de esta novísima escuela. Según mi punto de vista, el talento de un Balzac o de un Charles Nodier es mucho más vasto; un poco más de humanidad se mezcla en las invenciones de estos narradores, y no todo es llevado al extremo de la imposibilidad, aun la amargura y la misantropía están más motivadas que en aquel nuevo e infernal Brueghel en su *Notre Dame*,³² o en sus completamente desdeñables obras de teatro. Sin embargo ha asomado últimamente más de un talento, e incluso un Paul de Kock³³ es digno de atención, pues aunque se repite y en cada libro gasta las mismas

29 Claude-Prosper-Jolyot de Crébillon hijo (1707-1777): autor de novelas eróticas sobre libertinos de la sociedad aristocrática; cf. *La nuit et le moment* (1755), *Le hasard du coin du feu* (1763).

30 *Théâtre de Clara Gazul* (1825), obra de Prosper Mérimée (1803-1870), que empleó el seudónimo de Clara Gazul.

31 Obra de Ludovic Vitet (1802-1873).

32 *Notre-Dame de Paris* (1830-1831), novela de Victor Hugo (1802-1885).

33 Charles-Paul de Kock (1793-1871): autor de novelas sobre la vida de la pequeña burguesía contemporánea y de la vida bohemia. Entre ellas, *L'enfant de ma femme* (1812), *La femme, le mari et l'amant* (1829).

bromas, la viciada sociedad nunca antes de él había sido descrita tan ingeniosamente. Su frivolidad y su blasfemia contra la religión y los clérigos son también mucho más inocentes y soportables que los de su antepasado Pigault Le Brun;³⁴ un hombre curioso, Retif de la Bretonne,³⁵ se hizo conocido ya antes de la Revolución. Es uno de aquellos autores que han escrito demasiado para alcanzar una fama duradera. Donde es bueno, es excelente, y donde es malo, es quizá peor que cualquier otro escritor. Ha concebido y representado muy bien la así llamada realidad, la vida de la pequeña sociedad, las virtudes y defectos de esta. Alrededor de 1780 fue elogiado, luego olvidado, luego menospreciado y desdeñado, y llegará la época en que se sepa apreciar su verdadero valor y separar en él lo bueno de lo malo.

Tal vez ningún pueblo en Europa haya tenido una epopeya nacional tan antigua como nosotros, los alemanes. Las investigaciones sobre los Nibelungos y sus diversas ramificaciones están lejos de hallarse concluidas. El hecho de que pudiera haber sido olvidado, demuestra, qué angustias, qué infortunios de todo tipo, políticos, religiosos y civiles sobrevivió la nación, que estuvo más de una vez cerca de la disolución. Todos aquellos grandes poemas épicos, que probablemente fueron imitados en su origen ejemplar por los franceses, pueden ser considerados igualmente originales, a causa de la perfección en la realización y del perfecto lenguaje. Luego del interregno y bajo Rodolfo de Habsburgo les llega a la poesía, a la formación y a la literatura aquella época desolada que se torna cada vez más oscura, que recién vuelve a aclararse con intensidad –si queremos ser

34 Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épinoy, llamado Pigault-Lebrun (1753-1835): dramaturgo y novelista, director de escena del Théâtre Français.

35 Nicolas Edme Restif de la Bretonne (1734-1806): novelista francés, autor de *Lucile, ou les progrès de la vertu* (1768), *Le pornographe ou les idées d'un honnête homme sur un Projet de règlement pour les prostituées* (1769).

sinceros y tomar las cosas en serio—, y que se anuncia fuertemente, con la aparición de Goethe, porque con él salen a la luz lo verdaderamente nacional, lo grandioso, la naturaleza propiamente alemana en su formación más noble. Desde 1300 hasta 1580, hasta Hans Sachs,³⁶ no tenemos en la poesía narrativa nada significativo; a los maestros cantores mismos solo se les puede conceder un elogio limitado, y se hará evidente quizá para todo observador imparcial lo que cien años más tarde puede ser para nosotros el *Simplicissimus*. Desde 1700 los alemanes han creado cada vez más narraciones, en progresión geométrica. Imitaciones de todo tipo, robinsonadas, aventureros, bandidos, héroes galantes, historias de amor, acontecimientos domésticos, tanto morales como liberales. Lo que alguna vez fue elogiado quedó en gran parte olvidado, e incluso lo mejor quizás es memorable y conocido solo para el hombre de letras. Con el *Meister* de Goethe comienza el período de esplendor de nuestra literatura de novela y novela corta (pues el *Werther* pertenece, por cierto, a otra región), y tanto sus *Afinidades electivas* como las narraciones breves anuncian al artista consumado. La crítica se ha permitido tener sobre *Los años de viaje de Wilhelm Meister* una opinión diferente. Schiller se mostró grande en la narración *Criminal por infamia*,³⁷ y siempre lamentaremos que no haya terminado

36 Hans Sachs (1494-1576): poeta y dramaturgo alemán, el más importante exponente de la literatura no erudita del siglo XVI. Cultivó el Meistersang y el drama según el modelo de Rosenplüt y Folz. Su obra conjunta —que abarca unas 6.300 piezas— se divide en dos períodos: en el primero, ensalza la Reforma y la figura de Lutero (cf. *Die Wittenbergisch Nachtigall* [El ruiseñor de Wittenberg], 1523); en el segundo, se vuelca hacia la vida cotidiana y se concentra, ante todo, en cuestiones éticas y humorísticas. Sus obras más relevantes son las *Farsas de carnaval* (1517-1563), sus canciones alegóricas y espirituales y sus dramas. Richard Wagner lo convirtió en protagonista de su ópera *Los maestros cantores de Núremberg* (1886).

37 *Verbrecher aus Infamie* (1785), editado luego bajo el título de *Verbrecher aus verlorener Ehre* [El criminal por culpa del honor perdido], narración de tema criminal de Friedrich Schiller (1759-1805).

el *Visionario*,³⁸ este libro notable, cuyo lenguaje es ejemplar y cuya conveniencia, fuerza y efusividad son ampliamente preferibles a sus representaciones históricas. Jacobi, Heinse³⁹ y algunos otros siguieron el modelo que les había legado Goethe; pero simultáneamente salió al encuentro de los amigos de la lectura una literatura novelística tan superficial y bárbara, que fue admitida con amor y deseo, de modo que ahora resulta ridículo tan solo mencionar los nombres de aquellos autores predilectos. Desde entonces muchos de estos se han adueñado del público complaciente, y se ha vuelto al menos igual de claro que, en una época en que casi no se quiere ver más una poesía, leer ninguna pieza teatral, aunque esta nos haya agradado en la representación, siempre se recurre con renovado deseo a las novelas y las así llamadas novelas cortas. Además de Francia, en el resto de Europa ya no se cuenta más al teatro en la literatura: hace su juego, como lo hace la moda con la vestimenta, u otras cosas parecidas; a menudo desciende al nivel de las artes de los equilibristas y de los prestidigitadores y entonces puede disfrutar del más sonoro aplauso. Sin embargo, los perspicaces ahora nos dicen también que tanto los ingleses como los alemanes debieron extraer su teatro más renovado y mejorado del melodrama parisino. Eso significa querer curar con arsénico al que fue envenenado con cicuta.

Si el gusto por las novelas cortas es tan universal, como se confiesa, así debe resultar deseable a los amigos cultos de las novelas cortas que un conocedor y amigo de este género de poesía les presente lo característico y extraño de los italianos, españoles, franceses y, de vez en cuando,

38 *Der Geisterseher. Eine Geschichte aus den Memoiren des Grafen von O*** [El visionario. Una historia extraída de las memorias del conde de O**] (escrito entre 1786 y 1789): narración de misterio fragmentaria de F. Schiller.

39 Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), en sus novelas *Eduard Allwill y Woldemar*; Wilhelm Heinse (1746-1803), en *Ardinghello und die glückseligen Inseln*.

de los ingleses y de los desatendidos alemanes. Pero esta interesante colección se ocupa más de las rarezas –que ya no ocupan el centro de la escena– que de aquellas narraciones universalmente conocidas de Boccaccio, que permanecen excluidas como todo lo que es precisamente sabio, y lo es en todos los campos. Rara vez, o casi nunca, ha permanecido el que reelabora en forma completamente fiel a su original; ha abreviado, ha reprimido ornamentos inútiles, casualidades y todo lo que han introducido la moda y el manierismo, y se ha esforzado por hacer aceptables a los cultos de nuestros días estas antiguas y nuevas narraciones de naciones distintas. El encargado de seleccionar y reelaborar las obras de manera refinada, presentará al público lector, en cuatro tomos, cien narraciones extensas y breves;⁴⁰ sin duda, una interesante galería, en la cual algunos espectadores puedan imaginar que asisten a un acontecimiento vivido por ellos mismos, o a un retrato de su círculo familiar; pues a pesar de todas las modificaciones, el hombre sigue siendo igual en todas las épocas.

(Traducción y notas de Martín Salinas)

40 El presente ensayo se publicó en ocasión de la compilación de novelas cortas realizada, en 1834, por Eduard von Bülow (1803-1853), discípulo, amigo y colaborador de Tieck en la tarea de difundir literaturas tradicionales y contemporáneas.

Sobre Murillo (1843)

Jacob Burckhardt

París, comienzos de agosto del '43

Una y otra vez me siento poderosamente atraído a las salas del *Musée espagnol*; allí la encuentro todos los días: a mi sol, la María de Murillo. Entonces me digo: ¡una muchacha así ha vivido hace dos siglos en Sevilla! Y esta ciudad ahora se encuentra tal vez en llamas, a causa del regente, que allí fue protegido siempre por el Urmau.

Murillo es uno de los más grandes que hayan vivido jamás. Aquí cuelga su retrato,¹ que es la clave para todas sus obras. Comparadlo con todos los bellos caballeros de la corte de Don Felipe IV,² que aquí relucen en todas las paredes, pintados, verdaderamente, nada mal por la mano de Velázquez, y tomaréis conciencia acerca de aquello que elevó a Murillo por encima de su tiempo; es el poder físico y espiritual que conservó este poderoso hombre mientras, alrededor de él, su espléndida patria y su noble pueblo se hundían cada vez más profundamente.

1 Se trata de un autorretrato, pintado entre 1672 y 1675.

2 Felipe IV de Austria (1605-1665), rey de España desde 1621 hasta su muerte.

¡Ved esa espléndida boca levemente alzada! ¡Acaso no revela al hombre de acción! Esa nariz un poco levantada, esos ojos centelleantes, bajo las cejas magníficas, furiosamente arqueadas, todo ese semblante, ¿no es un arsenal de pasión? Pero sobre él se sienta, como sobre un trono, una frente señorial, que todo lo ennoblece, lo sujeta, lo espiritualiza; a ambos lados caen, ondeando, los más bellos rizos, negros como el plumaje del cuervo. ¡Dichosa la mujer a la que este hombre ha amado! Su boca ha besado mucho, según creo.

Bartolomé Esteban Murillo nació en Sevilla en el año 1618, fue luego discípulo de Juan del Castillo³ y de Velázquez, desde 1645 vivió siempre en Sevilla y murió allí en 1682; estos son, ante los ojos de Dios, todos los datos documentados que sé acerca de él. Pero en sus cuadros vive la historia de esta gran alma de un modo bastante claro y, con ella, también la historia de su época.

Es sabido, en muchos aspectos, qué clase de época fue. Desde Don Felipe II,⁴ arduos males económicos royeron la médula vital de España; bajo su segundo sucesor, tuvieron lugar las primeras derrotas patentes; hubo que reconocer la independencia de Portugal, y dejarse vencer por Cromwell. En la multitud totalmente empobrecida dominaba una oscura intuición de que las cosas se pondrían aún peor. Y, sin embargo, el movimiento espiritual de la nación estaba más fresco y vital que nunca; el apogeo de Calderón coincide con la juventud de Murillo. Pero la nación se encontraba sujeta por arduas ataduras; se ahogó en medio de la salud, porque un impulso maligno procedente de arriba inhibía o desviaba sistemáticamente la actividad dirigida hacia fuera. A esto se añadió una tal presión impositiva a favor de los acreedores del gobierno y de la fabricación extranjera, que quizás nunca un país haya padecido algo más absurdo y aterrador.

3 Juan del Castillo (1590-1657); uno de los más importantes pintores del barroco andaluz.

4 Felipe II de Austria (1527-1598); rey de España desde 1556 hasta su muerte.

Según Ranke,⁵ se vio a familias enteras salir y entregarse a la mendicidad, pues ya no era posible mantenerse de manera honrosa. No fue, pues, una época de acción, y por ello no ha podido proporcionar Murillo ningún estilo histórico. Hasta en sus más sublimes cuadros obedece al género, lo que también vale para su contemporáneo –un poco mayor– Zurbarán.⁶ También en él es la composición el aspecto más débil; coloca a sus figuras en el cuadro tal como vienen, y a ese respecto, incluso los garabateadores de la escuela romana,⁷ de la época de Vasari,⁸ en general lo superan, en la medida en que una cierta capacidad para la composición puede ser adquirida de manera totalmente artesanal.

En cambio, vive un corazón para el pueblo duramente doblegado en los jóvenes mendigos de Murillo, en sus grupos de niños, que son uno de los primeros adornos de la Galería de Múnich.⁹ Son sus lamentaciones mudas, las que presentaban resistencia a toda la censura de los dominicos y que entendemos ahora, ya que España es para nosotros más importante que nunca. Estos harapientos niños, magníficos, vigorosos, apoyados en un seto silvestre o en un muro derruido, ¿no son para nosotros una imagen del propio pueblo, que aún no ha crecido hasta alcanzar su pleno vigor, y que de momento vuelve la cabeza, sorprendido, hacia las horrendas ruinas de su pasado? Aquel que quiera entender completamente la poesía celestial de esas imágenes, debe

5 El historiador Leopold von Ranke, ver nota 4, p. 158.

6 Francisco de Zurbarán (1598-1664): uno de los más importantes pintores del barroco español, influido por Caravaggio y por los manieristas italianos.

7 Los principales exponentes de la escuela romana son Rafael y Miguel Ángel. Esta escuela se enfrentó duramente a la llamada “escuela veneciana”, entre cuyos representantes más significativos se encuentran Giorgione y Ticiano.

8 Giorgio Vasari (1511-1574): arquitecto, pintor y escritor italiano, autor de las célebres *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550; 2ª ed. ampliada: 1568).

9 La Alte Pinakothek [Vieja pinacoteca], construida en Múnich bajo la dirección de Leo von Klenze entre 1826 y 1836.

leer las aventuras de Guzmán de Alfarache,¹⁰ que también fue un pícaro mendigo, y que, por nostalgia de la hermosa Sevilla, que lo engendró, les dio la espalda a todas las maravillas de Italia.

Pero antes de que caiga en el parloteo, quiero referirme a las particularidades externas de Murillo. Cabe elogiar aquí un colorido que a menudo alcanza el fuego de una transparencia, y que es sustentado por un claroscuro que se encuentra en línea recta con Rembrandt y Correggio.¹¹ A esto se añade una destreza que es propia, en alto grado, de varios pintores españoles, a saber: la demarcación sumamente virtuosa de los espacios (*el ambiente*)¹² que se encuentran entre las figuras del cuadro y el observador. Aquel que ha visto muchos cuadros, sabe que reside allí una buena porción de poesía, y que la escuela de Düsseldorf,¹³ si se hubiera puesto de acuerdo en mejores términos al respecto y no fuera tan dura con los colores, sería una de las primeras escuelas del mundo. En cambio, basta con contemplar al primer y mejor Rembrandt para saber cuánto espíritu es posible infundir aun en las figuras más vulgares a través de la iluminación y el aire. El dibujo de Murillo no es totalmente inobjetable, ante todo en las figuras ideales, y esto me conduce al núcleo de su esencia artística.

Él es íntegramente realista, y no quiere ser otra cosa, a excepción de algunos casos. Su San Antonio de Padua¹⁴ es un monje mendicante genuino y apropiado, no la abstracción de

10 Protagonista de la novela picaresca homónima (1599-1604) de Mateo Alemán (1547-1615).

11 Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669): pintor holandés, una de las figuras más importantes del barroco europeo. Antonio Allegri da Correggio (1489-1534): pintor italiano renacentista, miembro de la escuela de Parma.

12 En español en el original.

13 Grupo de artistas de orientación romántico-nazarena, reunidos en torno al pintor Wilhelm von Schadow (1788-1862), director de la Academia de Arte de Düsseldorf entre 1826 y 1859.

14 "Visión de San Antonio de Padua": óleo sobre tela, pintado por Murillo en 1656 y colocado en la Catedral de Sevilla.

un monje mendicante; su Jacobo junto a la fuente es un pastor español, tal como uno se lo imagina... ¡pero pensad con qué ventajas contaba el pintor! ¡No tenía como compatriotas a trabajadores fabriles extenuados y contrahechos, sino a uno de los más hermosos pueblos de la Tierra, que no se torna escuálido por la mendicidad, ni mísero por la pobreza; que a través de una cavilosa ociosidad ha alcanzado la conciencia de su belleza! A partir de esto se explica la belleza a menudo tan llamativa de los hombres meridionales; esta gente se toma el simple esfuerzo de ser bella sin toda la ornamentación nórdica; sus movimientos, a pesar de toda su vivacidad, son simples y grandiosos, como los del león y el águila.

Y así también, en Murillo, la belleza es aún un fragmento de naturaleza, y no una meditación que ha atravesado numerosos reflejos. En general, no soy ningún aficionado a las comparaciones, pero aquí debo hablar de Rafael. En las Madonnas de Rafael hay, *aunque inconsciente, una reflexión*, ante todo en la “Madonna Sixtina”.¹⁵ En la conocida carta no señala, al respecto, por cierto, más que el hecho de que “sigue una cierta idea”, pero ¿quién puede negar que la Madonna di San Sisto,¹⁶ la “Madonna di Foligno”¹⁷ y la “Belle Jardinière”¹⁸ (esta, en el Louvre) se encuentran ya más allá de todas las posibilidades aun del más bello modelo? Ocurre con esto como con la teoría luterana acerca de los milagros: *miracula non fiunt praeter naturam, sed supra naturam*.¹⁹

15 Óleo sobre tela de Rafael Sanzio, pintado entre 1512 y 1514. Se conserva en la Gemäldegalerie Alter Meister (Galería de cuadros de maestros antiguos), de Dresde, Alemania.

16 Es decir, la “Madonna Sixtina”; ver la nota anterior.

17 Óleo sobre tela de Rafael, que representa a la Virgen con el Niño y los santos Juan el Bautista, Francisco, Jerónimo, y con el donante Sigismondo de Conti. Fue pintado hacia 1512, y se conserva en los Museos Vaticanos.

18 “La bella jardinera”: óleo sobre tabla, pintado por Rafael hacia 1507. El cuadro representa a la Virgen con el niño Jesús y Juan el Bautista

19 (Latín): Los milagros no son hechos *fuera* de la naturaleza, sino *por encima* de ella. Es la teoría de Lutero acerca de los milagros.

Murillo, en cambio, busca para sí, en Sevilla, a la muchacha más bella, más pía y sensata, y se apasiona con su aspecto para crear su Madonna. Ella sería bastante pía para concebir al Mesías, pero no puede ser *jamás* la Reina de los santos y de los ángeles, por mucha pura sangre española que pulse debajo de esa piel blanca, clara. ¡Por ello, prodigiosa mujer, descende de la tela y dirígeme tan solo la mirada; esto ha de hacerme dichoso por toda la vida!

¡Reíos! ¡A la Madonna Sixtina no le demando nada semejante, porque debo bajar la mirada ante ella, pues esta mira tan gravemente al rostro del observador...! La sevillana, en cambio, cruza modestamente las manos sobre el corazón palpitante, y mira continuamente hacia lo alto, donde, en las nubecitas doradas, se besan incontables cabecitas de ángeles; ella no advierte en absoluto que está sobre el globo terráqueo, y que pisotea la cabeza de la serpiente; tampoco advierte que una docena de los más encantadores querubines juega a sus pies, pues sobre sus ojos cae, desde lo alto, la luz divina, y ella sabe ahora que ha de concebir al Salvador. Por ende, ella es, sin embargo, una muchacha sevillana, y querría que tuviera carne y sangre.

¡Reíos!, digo; ante este cuadro, uno puede perder la razón, precisamente porque es un ideal.

Algo diferente ocurre con sus imágenes de Cristo. Aquí, él es por desgracia un idealista y, de tal modo, que busca aproximarse en la mayor medida posible al *Vera Icon*²⁰ conocido desde antiguo; la imagen atávica, difundida por todo Occidente. No es posible describir con palabras cómo una porción de la concepción típica antigua puede actuar en medio de un cuadro realista lleno de claroscuro y de perspectiva

20 Las *Vera Icon* ["verdaderas imágenes"] son las reliquias a las que se considera imágenes auténticas de Cristo, como el pañuelo de la Verónica, el Mandylyon de Edesa, el Santo Sudario de Oviedo o la Sábana Santa de Turín.

atmosférica.²¹ Apenas necesito decir que el resultado es muy desafortunado, a saber: una fisonomía temerosa e insignificante. (Entiéndase bien: todavía hoy solo unos pocos pintores pueden producir una cabeza semejante; evalúo a Murillo solo en relación consigo mismo). Si se ve, además, su Niño Jesús sobre el regazo de José, resulta inconcebible cómo este chico bello, vigoroso, travieso, ha podido convertirse en un hombre tan insignificante.

El fenómeno es, con todo, muy extraño; la madre de Dios se ha confiado a Murillo, para que este la pintara a partir de su principio; pero, en el caso de Cristo, el artista ha perdido el coraje, de modo que se apoya, agotado, en la tradición. Esto me lo explico, *en parte*, de esta manera: Murillo dominaba, con una mirada perspicaz, el pasado de las escuelas pictóricas españolas e italianas; sabía cuántos pintores se habían atrevido a dar el salto, y se habían precipitado al hacerlo; cuántos habían tomado impulso, y se quedaron parados junto a la tumba. No conozco, sin embargo, ningún pintor que haya rechazado la figura artística y libre de Cristo con palabras claras, secas. Como niño, lo representó cien veces, y ¡cuán celestialmente bello! Creo que él debe de haber tenido, de su bella mujer, un muchacho muy bello, animado; si no, no habría podido producir esto.

9 de agosto del '43

¡Cuán singular y extravagante es este Murillo! ¡En sus figuras arde la más bella, la más alegre vida sensorial; una y

21 *Luftperspektive*, también conocida como *atmosphärische Perspektive*: designación para la técnica —usual en la pintura holandesa de los siglos XIV y XV— consistente en hacer que los objetos representados aparezcan más claros y pálidos a medida que se acercan al horizonte y se distancian del observador; la impresión producida es como si un velo de niebla enturbiara la visión, hasta que terminan por difuminarse los contornos.

otra vez se ríe el bribón incluso en ocasión de escenas sagradas, y ello a pesar de todo el trasfondo puramente oscuro, sombrío! El más adorable Niño Jesús, por ejemplo, aparece aquí ante un capuchino; lleno de una entrega sencillamente devota, conventualmente humilde, abre este su saco de peregrino, en que el Niño Dios deja deslizarse un pan. Todo esto, sin perjuicio del efecto, podría desarrollarse bajo una bella iluminación nocturna, o después de un alegre crepúsculo; pero el maestro Murillo coloca su escena bajo nubes sombrías, grises, en un desierto; uno no podría desear algo más desolado en Noruega. Muy similar es lo que ocurre con el celestial San Antonio de Padua en el Museo de Berlín, y con la mayoría de sus composiciones mayores, donde no coloca el convencional fondo marrón verdoso.

Pensaba al comienzo que el pintor necesitaba establecer un contraste con sus glorias angelicales, que aparecen en los cuadros mencionados. Pero en torno cuelgan otros varios cuadros históricos creados por su mano, en que se encuentra el mismo trasfondo, el mismo cielo nublado, tormentoso, sin ángeles ni glorias. Aún más me sorprendí al encontrar dos *Paisajes* de Murillo que eran más sombríos que todo lo demás. No son las sombras negras oscuras, las luces furiosamente estridentes de Salvator Rosa,²² o (en la vertiente histórica) de Ribera²³ o de otros napolitanos; no, es antes bien un gris melancólico, bastante uniforme; no es ira y desesperación, sino melancolía. Un camino revuelto, por ejemplo, recorre una escarpada sucesión de colinas, cubiertas de míseros arbolitos y arbustos; arriba se ciernen, nuevamente, las nubes cargadas, malignas. Él lo ha pintado fugazmente, como un estudio, pues para cualquier clase de

22 Salvator Rosa (1615-1673): pintor, poeta y grabador italiano. Trabajó en Nápoles, Roma y Florencia. Sus paisajes ejercieron gran influencia sobre los románticos.

23 José de Ribera (1591-1652): pintor español del barroco, conocido como Jusepe de Ribera o Giuseppe Ribera. Se trasladó a España siendo muy joven, y produjo allí la casi totalidad de su obra.

impresión *siniestra* esto se halla demasiado desprovisto de propósito y demasiado individualizado.

Lo que quiero demostrar es lo siguiente: él ha visto la naturaleza en el hombre con ojos muy diferentes que la naturaleza en el paisaje, que las obras arquitectónicas de la mano del hombre. ¿Voy muy lejos si digo que ha contemplado su patria con una mirada triste, y su pueblo, con una alegre, esperanzada?

La cuestión se torna más llamativa cuanto más se la considera. ¡Este paisaje ha sido pintado quizás en la misma década en que Claude Lorrain²⁴ pintó su ardiente, bello crepúsculo sobre Génova, sus luminosos palacios junto a la orilla del mar! Pertenece a un país al que solemos considerar como un hijo predilecto del sol meridional, y que en cuanto a la riqueza de vegetación, al azul del cielo, no tiene nada que envidiarle a la Hélade. Y llamemos la atención sobre el hecho de que no es un producto de la escuela de Madrid, que a lo sumo tenía ocasión de representar los desérticos brezales de Castilla, sino que los ha pintado Murillo el andaluz, el hijo de Sevilla.

Pero sigamos con las suposiciones. Creo que haber encontrado un fenómeno similar en varios grandes pintores, a saber: en Miguel Ángel (si es que su Venus ha sido realmente pintada por Pontorno²⁵ bajo su supervisión y de acuerdo con su cartón) y en Rubens.²⁶ Pintores de figuras de un rango tal caen de vez en cuando en un total desprecio del paisaje y del trasfondo en general, y los tratan *en bagatelle*,²⁷ en la medida en que proyectan luces y sombras a

24 Claude Gellée, conocido como Claude Lorrain (1600-1682): pintor francés, establecido en Italia, exponente del barroco clasicista.

25 Jacopo Carrucci, conocido como Pontorno (1494-1557): pintor renacentista italiano. Su Venus y Cupido es un óleo sobre tabla pintado en 1533, posiblemente a partir de un cartón de Miguel Ángel.

26 Peter Paul Rubens (1577-1640): pintor barroco flamenco.

27 (Francés): "superficialmente".

discreción, meramente a fin de realzar las figuras. Pero nadie desdeña la belleza pictórica de su patria tan manifiesta e intencionalmente como Murillo; y esto no en el siglo XVI, en que nuestro sentimentalismo paisajístico aún no había nacido en realidad, sino en la época de Claude Lorrain, Gaspar Poussin²⁸ y Allart van Everdingen.²⁹ En especial, me parece palmaria la comparación con este último, que es conocido como un paisajista de tendencia nórdica de la índole más seria. Everdingen tiene siempre en sus cuadros una porción de cielo azul, espléndidos abetos, castillos románticos y cataratas; e incluso Ruysdael,³⁰ este “gran ánimo oscuro”, como dice Eichendorff³¹ acerca del conde Victor, aun en sus desfiladeros y pantanos más sombríos pinta una poderosa vegetación de robles... Solo Murillo se contenta con matorrales totalmente miserables; él, que a diario veía ante sus ojos el bosque de limoneros de la cartuja de Sevilla,³² los álces y palmeras.

Pero es quizás la modalidad de este poderoso espíritu que él, a veces, cree un polo contrario a su alegría interna, una sombría soledad en que él puede reconcentrarse. Esta es la

28 Gaspar Poussin (1613-1675): pintor francés, cuñado de Nicolas Poussin. Sus paisajes fueron muy populares en la Inglaterra del siglo XVIII.

29 Allart van Everdingen (1621-1675): pintor y grabador barroco holandés, célebre por sus paisajes.

30 Jacob Izaaksoon van Ruysdael (1628-1682): importante paisajista holandés.

31 Joseph von Eichendorff (1788-1857): poeta y narrador alemán, uno de los principales exponentes del Romanticismo tardío. Las palabras citadas aparecen en la novela *Dichter und ihre Gesellen* [*Los poetas y sus camaradas*] (1833).

32 El Monasterio cartujo está situado en la orilla derecha del río Guadalquivir. Gracias al abundante barro moldeable, fueron instalados numerosos hornos de cocción durante la dinastía Almohade del siglo XII. Por ese motivo al monasterio de los cartujos, construido en el siglo XV, le fue dado el nombre de *Santa María de las Cuevas*. En 1810, durante la invasión de las tropas napoleónicas, los monjes fueron expulsados del monasterio siendo este utilizado por los soldados franceses como cuartel militar. Abandonado y dañado, el monasterio, fue adquirido en 1839 por el mercader inglés Charles Pickman, quien lo convirtió en una fábrica de cerámica y porcelana en 1841. Se construyeron numerosos hornos y chimeneas, cinco de los cuales perviven todavía determinando la estética característica del monasterio. La fábrica continuó activa en el recinto hasta 1982. Hoy día el Monasterio de la Cartuja acoge el Museo de Arte Contemporáneo de Andalucía.

tristeza divina del genio, que encontramos en algunos grandes caracteres históricos. Numa fue hacia la fuente de Egeria;³³ Mahoma, a la cueva...³⁴ Cristo fue al desierto.³⁵ Allí el ánimo puede presentarse a sí mismo la soledad aún más desolada, y la noche, aún más oscura de lo que son; pues entonces refluye tanto más abundantemente la luz más propia y poderosa en la interioridad, que se reconcentra alegremente:

“Y la plenitud de la propia armonía”.³⁶

12 de agosto del '43

Ya no podré deshacerme de este Murillo; él me ha atrapado firmemente dentro de su círculo mágico. Hoy he vuelto a meditar muy escrupulosamente sobre él y sobre su curioso idealismo, y he encontrado lo siguiente:

Junto a la resonancia muy reconocible del Vera Icon, sus imágenes de Cristo contienen un elemento fuertemente español. No es posible encontrar allí, sin duda, rastro alguno de la fuerza interna y del fuego que, por ejemplo, arde en algunas de las Madonnas y de los niños mendigos; tímida e indecisamente ha errado sobre la tela la mano en general

33 Egeria (“del álamo negro”) era, en la mitología romana, una de las Camenas, diosa de las fuentes y los partos y una de las ninfas. Se casó con Numa Pompilio, “el piadoso”, segundo rey de Roma y le enseñó cómo ser un rey justo y sabio, le sugirió la legislación religiosa, le enseñó plegarias y conjuros. Cuando Numa Pompilio murió, Egeria lo transformó en pozo, situado en el bosque de Aricia, cuyas aguas gemían al igual que ella al fallecer su esposo. Por sus lágrimas constantes ella misma se convirtió en fuente.

34 Se cuenta que, a los cuarenta años, Mahoma comenzó a retirarse al desierto y a permanecer días enteros en una cueva del monte Hira, en donde creyó recibir la revelación de Dios –Alá–, que le hablaba a través del arcángel Gabriel y le comunicaba los secretos de la verdadera fe.

35 Cf. Mateo 4,1-11.

36 “Und die Fülle des eigenen Wohllauts”: el verso, que presenta aquí una leve divergencia respecto del original, aparece en el quinto acto de *Der romantische Ödipus* [El Edipo romántico] (1828), de August von Platen (1796-1835). El contexto en el que aparece el verso es el siguiente: “Dann spornt zum Gesang zwar kein Beifall / Der Befreundeten ihn, / Doch Fülle des eigenen Wohllauts” [Entonces no lo incita al canto ningún aplauso / de los amigos / sino la plenitud de la propia armonía].

poderosa. Pero al menos él convirtió a su Cristo en el español de sangre más noble, ya que no podía convertirlo en un Dios. Es imposible pintar una piel más fina, más blanca; la mirada tiene enteramente la distinguida rigidez que se advierte en algunos caballeros de Velázquez, y que en general no se encuentra en ningún lugar en la obra de Murillo.

Ahora resulta la siguiente gradación en la caracterización; muy próxima a las figuras de Cristo de Murillo se ubica su Juan el Bautista,³⁷ que es una figura ideal igualmente insignificante y, posiblemente por un capricho dogmático, presenta una inequívoca semejanza visual con Cristo. Junto a él se coloca una Magdalena arrodillada,³⁸ que sin duda no es idealista en el sentido, por ejemplo, de la escuela romana, pero se encuentra fuera de los círculos habituales de Murillo por cuanto busca representar, en una buena medida, el ideal de Ticiano (que, sin embargo, puede ser definido como realista, a su manera). A continuación, podría mencionar aun una cabeza de San Pedro, que ha sido desarrollada en forma más típica que otras figuras de Murillo, pero que con todo es muy rudamente española. La ronda de caracteres libres, plenamente realistas, es conducida por el prodigioso evangelista Juan; entre este y el Bautista se abre un considerable abismo. Luego viene la *conceptio immaculata*, y todas las demás imágenes prodigiosas, hasta la contrición del hijo pródigo y los muchachos mendigos.

¿Es acaso Murillo un pintor religioso? ¿Es Rubens, en sus temas sagrados? La pregunta toca uno de los capítulos más profundos de la filosofía del arte. Overbeck³⁹ diría: ¡no! Pues

37 Posible alusión a "El bautismo de Cristo": óleo sobre lienzo, pintado en 1655; se encuentra en la *Gemäldegalerie* de Berlín.

38 "La Magdalena penitente": óleo sobre lienzo, pintado en 1654; se encuentra en la National Gallery de Dublín.

39 Johann Friedrich Overbeck (1789-1869): pintor romántico alemán, perteneciente al movimiento de los nazarenos.

él no admite ya como imágenes religiosas las obras tardías de Rafael.

Si se considera la cuestión *históricamente*, todo se torna muy simple, sin que sea necesario darle la razón a Heine, el exponente de la extrema izquierda, que opina que es mucho más fácil pintar ángeles y santos que un campesino que –*salva venia*– está vomitando.

El siglo XVII, la época de la Contrarreforma, ¿no fue tan devota, o incluso aún más devota, que la era de Fiésole⁴⁰ y del Maestro Esteban?⁴¹ ¿Acaso Rubens no ha vivido en Flandes y Brabante, los combativos puestos de avanzada frente a Holanda, la verdadera *ecclesia militans*?⁴² ¿No pertenece Murillo a aquella nación que, en la defensa del catolicismo, prácticamente ha sucumbido a cualquier precio? Florencia, en cambio, no ha conocido quizás una época más frívola que la de Fiésole, que además fue la del gran cisma. Por lo demás, al menos sabemos sobre Rubens que era un muy buen cristiano, y en lo que a Murillo respecta, no cabe ninguna duda. Cuando, pues, Overbeck, con su tonto fanatismo, habla de una *decadencia del arte*, no sabe muy bien lo que dice, ante todo si Rafael ha de ser el chivo expiatorio.

Esta presunta decadencia fue una evolución muy natural, en la que no entra en consideración la convicción de los pintores. Distingo aquí dos elementos: el súbito perfeccionamiento y multiplicación de los medios artísticos a fines del siglo XV y la expansión material del arte ligada a aquellos, además de la competencia de los temas profanos, que surgió de manera repentina.

40 Guido de Pietro da Mugello O.P. (ca.1390-1455): pintor italiano de principios del Renacimiento, que combinó la vida de fraile dominico con la de pintor consumado. Fue llamado Angelico y también Beato por su temática religiosa.

41 Stefano di Giovanni, conocido como Il Sassetta (1392-1451): pintor italiano; formado en la tradición sienesa de principios del siglo XIV, asimiló las nuevas influencias del gótico internacional y la nueva cultura florentina.

42 El cristianismo distinguió tradicionalmente la *ecclesia militans* [iglesia militante], que involucra a los cristianos en vida, de la *ecclesia triumphans*, que comprende a los que están ya en el Cielo.

Aquí reside el misterio, en la prodigiosa evolución artística que precedió a la Reforma, y no en una así llamada decadencia de los pobres pintores; y Leonardo da Vinci es el eslabón de la evolución, y no Rafael, pues la escuela de Perugino⁴³ se encontraba aún sujeta por cadenas y lazos cuando Leonardo había creado ya sus grandes cartones, y Rafael, como es sabido, abrió los ojos sorprendido cuando visitó por primera vez Florencia.

Ahora bien, es un hecho que solo en presencia de medios imperfectos surge un idealismo ingenuo, originario, así como solo un niño alberga acaso la esperanza de alcanzar alguna vez la meta de todos los deseos, ya sea el asiento del cochero o un trono real. El pintor solo tiene un conocimiento muy general de la figura humana, por lo cual también todas sus representaciones se ven un tanto iguales; no puede justamente llenar su forma con carne y sangre y realidad; y precisamente en función de esta limitación, todo lo que él posee de poesía y piedad se concentra en un punto, el semblante humano. Pero el pintor y el arte no son por ello más devotos y mejores que en épocas plenamente conformadas. Pues el idealismo es una forma necesaria y natural para los pueblos occidentales, en la medida en que estos no tienen los ojos abiertos para la realidad. Incluso pueblos orientales, mongoles y judíos, y en una medida igualmente alta (quizás más alta) los mejicanos, poseen un idealismo imperfecto, y si Brama tiene entre cuatro y doce brazos, esa es una caracterización idealista del poder. El hecho de que los pueblos occidentales sepan arreglárselas mejor en tales condiciones, se deriva precisamente de que ellos son la aristocracia del mundo.

Pero sigue siendo uno de los más bellos testimonios que ha demostrado la historia del arte en beneficio del espíritu

43 Pietro di Cristoforo Vanucci, llamado El Perugino (1450-1523); pintor italiano, originario de Città della Pieve (Perugia) de donde recibe su sobrenombre. Fue maestro de Rafael.

humano, la circunstancia de que el arte, en el estadio de la infancia, posee también los dulces sueños, el sano e ingenuo idealismo de la infancia; que le ha sido dado, junto con la imperfección de los medios, manifestar la mayor profundidad y belleza en la intención, y sin duda de manera tanto más clara y manifiesta, pues no se deja distraer ni perturbar por la universalidad de los medios artísticos.

Ahora bien, es sumamente llamativo el modo en que el arte progresó hacia el realismo. En el Sur ocurrió de un modo distinto que en el Norte, y casi un siglo más tarde.

En el Norte germánico, es meramente un movimiento de la historia de la cultura, que en la escuela flamenca, desde fines del siglo XIV, coloca al realismo en lugar del idealismo. De pronto los van Eycks⁴⁴ abren los ojos de sus contemporáneos para la realidad y su legitimación en la pintura. No solo reconfiguran la forma humana, sino que también proporcionan el trasfondo añadido a la realidad, ya sea paisaje, callejuela o habitación. No olvidan el perro en la callejuela, el gato junto a la ventana, la ciruela y el frasquito sobre la chimenea. Áspero, árido en su expresión, ese realismo apela a nosotros todavía infinitamente como el inmediato testimonio de una circunstancia transcurrida hace tiempo.

En el Sur, en cambio, el despertar del realismo se unió, a fines del siglo XV, del modo más afortunado con su diametral antítesis, el incipiente estudio de la Antigüedad. Aquí no hay que olvidar que la necesidad de obras de arte, en el sentido de los italianos –orientado hacia lo externo– era mayor, y el campo de batalla mucho más vasto que en el Norte, donde todo se preparaba para las luchas puramente espirituales más elevadas. Italia era la sede de la Iglesia; aquella depravación política que es muy ventajosa para las

44 Jan van Eyck (c. 1390-1441): pintor flamenco que trabajó en Brujas y, junto a Robert Campin, en Tournai. Fue fundador del *Ars nova*, estilo pictórico del gótico tardío en el siglo XV, que anuncia el Renacimiento Nórdico de Europa.

artes plásticas, en el fondo ya había comenzado; Alemania, en cambio, estaba embriagada de futuro, y su arte se remonta desde allí al de Italia.

¡Hacia el año 1500, Italia había disfrutado y vivido mucho! La gran era del arte allí dura, en verdad, apenas cuarenta años; es la vida de Rafael. ¡Cuán amargamente ha pagado Italia esa era!

En esa época medicea, idealismo y realismo se interpenetran en el arte del Sur. El punto culminante es quizás la Madonna Sixtina (1517?). Después de Rafael, solo en Venecia se sostiene en pie una especie de unión entre ambos principios, y también allí comienza a prevalecer el realismo ya en las obras tardías de Ticiano. La escuela romano-florentina cae en un idealismo fatalmente insípido, unilateral; mientras que, con las naturalezas más vigorosas, Caravaggio⁴⁵ y los napolitanos, el realismo avanza a grandes saltos. Lo que, después de esta descomposición ha vuelto a fusionar la escuela de Boloña a través de la *reflexión*, pertenece ya al arte moderno, precisamente porque es la obra de un idealismo *consciente*, y ya no *ingenuo*. Murillo y la escuela de Sevilla son solo un vástago de la escuela realista napolitana; al menos, esta es la influencia preponderante.

Se trata solo de procesos totalmente naturales, que han tenido lugar en el arte desde toda la eternidad, y uno debe ser Overbeck para decir que una escuela representa la decadencia de la otra. Pero esto significa medir el espíritu y sus obras con el patrón de la policía. Ningún *artista* podrá comprometerse, jamás y bajo ninguna condición, a ir más allá de su maestro. Pero para qué las palabras, cuando cualquier hombre sensato sabe hoy en día que las primeras propiedades del espíritu son su movimiento y su infinita capacidad de desarrollo.

45 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610): pintor italiano activo en Roma, Nápoles, Malta y Sicilia, entre 1593 y 1610.

Ahora bien, es notorio que la época de la Contrarreforma fue una época muy devota. Frente a la destrucción, creó, con un enorme esfuerzo, nuevas instituciones. Por tantas imágenes que fueron quemadas en Alemania, Italia produjo de nuevo otras tantas, y todavía muchas más. En la segunda mitad del siglo XVI y en la primera del XVII, se les volvió a quitar incluso, a los protestantes, numerosas iglesias; en un abrir y cerrar de ojos fueron ornamentadas nuevamente, con una grandiosidad en la realización que a menudo nos asombra.

Esto nos retrotrae al problema principal, a saber: la casi íntegra desaparición del *idealismo devoto* en el arte de la Contrarreforma. Esto es un hecho, y no pretendemos negarlo. Pero también lo es que el arte era tan abundantemente devoto como en tiempos de Fiésole; la devoción solo había encontrado una salida diferente.

Ahora, la Madonna está muy alejada de la divinidad, de la plena pureza y de la virginidad; ya Giulio Romano⁴⁶ pinta solo a una mujer hermosa; lo mismo hace Ticiano. En los cuadros italianos, de década en década, Cristo se torna cada vez más insignificante, más inexpresivo, e incluso desagradable. El primero de estos tipos se había agotado en la representación; configurar dignamente al otro quizás solo le ha sido dado a la mano humana en algunos pocos instantes y, en ellos, solo en forma intuitiva. Pero el arte, en tanto es verdaderamente vivo, quiere crear eternamente *lo nuevo*, y no es una arrogancia de los artistas que provean lo nuevo, lo aún no existente, sino una necesidad interna.

Y así, pues, los desvíos en relación con las formas ideales más elevadas fueron inevitables, hasta que algunos hombres poderosos, como Guido Reni⁴⁷ y Murillo, consiguieron

46 Giulio Pippi, más conocido como Giulio Romano (1499-1546): pintor, arquitecto y decorador italiano, discípulo de Rafael; sus innovaciones en relación con el clasicismo del alto Renacimiento ayudaron a definir el estilo definido como manierismo.

47 Guido Reni (1575-1642): pintor italiano, del clasicismo romano-boloñés.

dominar el contenido ideal de aquellas por vías puramente realistas. Pero de esa manera no han alcanzado aún el antiguo misterio de Fiésole.

Pero esto es lo que constituyó el sucedáneo para lo perdido: cuanto menos logradas resultaban las figuras *dignas de adoración*, tanto más lo eran ahora *aquellas que adoran*. El arte de la Contrarreforma nos concedió una serie de representaciones de la devoción humana y del amor cristiano que son quizás lo más conmovedor que ha creado el arte. No constituye, pues, una antítesis, sino un complemento del antiguo arte idealista. Fiésole prefería pintar la iglesia triunfante: a Cristo, a su madre y a los santos; Murillo, en cambio, la iglesia combatiente: los mártires, los que rezan, los que sufren. Ahora ya no estaba en primera fila la gloria celestial, sino la paciencia y el peregrinaje en la tierra. Pero para crear a un San Francisco orante, tal como lo ejecutaron Annibale Carracci⁴⁸ y Zurbarán, se necesita un ánimo igualmente devoto que para la producción de una Madonna de Giotto.⁴⁹ Recuerdo el ejemplo más contundente: es el así llamado "*Christ à la paille*",⁵⁰ de Rubens, en la Academia de Amberes. El Cristo muerto, apoyado en un banco de piedra, es sostenido por sus familiares. Aquí, la Madonna apenas si es algo más que una pálida mujer corriente, tal como la pintó Rubens, pero de ningún modo divina; sin embargo, el dolor profundo, infinito, que se muestra en sus rasgos, le da la plena consagración de una imagen de recogimiento. En van Dyck⁵¹ se encuentran con mayor frecuencia aún elementos similares, pero menciono aquí adrede al difamado Rubens.

48 Annibale Carracci (1560-1609): pintor y grabador italiano del clasicismo romano-boloñés.

49 Giotto di Bondone (1267-1337): pintor, escultor y arquitecto italiano del *Trecento*.

50 "Cristo sobre la paja": óleo sobre tabla, pintado por Rubens en 1618; se encuentra en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten [Museo Real de Bellas Artes] de Amberes.

51 Antoon van Dyck (1599-1641): pintor flamenco.

Al referirse a esa época, Ranke habla muy bellamente acerca de un arte *extático*. Ninguna época ha representado tan profunda y ampliamente el *recogimiento* religioso. Y en esto Murillo es, por otra parte, un maestro de los maestros. Su *Conceptio immaculata* y su Juan en Pathmos son quizás la expresión más grande y pura del recogimiento que haya producido la pintura. A esto no llegaría, por su parte, Fiésole. Ni siquiera Rafael.

¡Dejémosle a cada época su mérito! Ninguna está desprovista de él en sus obras del espíritu divino; solo que no hay que pedirle peras al olmo.

Nuestra época, computada desde Winckelmann,⁵² es un eslabón evolutivo *tan importante* como la era de los Médicis, en la medida en que, como con un toque mágico, la consideración *histórica* del arte cobró influencia sobre los artistas. Desde un eclecticismo en un comienzo confuso y tedioso, han surgido ya ahora varias escuelas independientes, y se abre ante nosotros un bello futuro.

La grandeza repentinamente reconocida de Murillo no dejará de ejercer su influjo sobre dicho futuro. Ahora sus obras son intensamente estudiadas; seis pintores pintan al mismo tiempo la *Conceptio immaculata*. ¡Ojalá que toda la grandeza y la belleza de este genio celestial alcancen y entusiasmen el ánimo juvenil de los talentos empeñosos!

¡Me gustaría decirle todavía a Overbeck un par de palabras acerca de la decadencia! Le diría qué es lo que considero decadencia, a saber: no los enormes, geniales esfuerzos de las escuelas de Boloña y Amberes, sino su propia piedad religiosa, que querría denigrarnos a Rafael, que no se avergüenza de hacer abstracción, vil y cobardemente, de

52 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): uno de los principales historiadores del arte y ensayistas de la Ilustración alemana, de intensa influencia sobre Goethe, Schiller y los románticos de Jena. Es considerado el fundador de la historia del arte y uno de los fundadores de la arqueología en tanto disciplina moderna.

los *medios artísticos* honestamente adquiridos y conquistados para nosotros por el colosal trabajo de Rubens, van Dick, Murillo, David;⁵³ y que hace esto con vistas a alcanzar sus fines con la mera “sencillez y bendición divina”, sin todo lastre de la formación artística general, el dibujo firme, el colorido auténtico y verdadero y otras cosas semejantes. Aquel que ahora imita a Fiésole, me parece ser justamente como aquel que describe la Revolución Francesa empleando el estilo de las crónicas. ¿Para qué, entonces, Dios Nuestro Señor le ha dado a nuestra época esta universalidad que le sale por todos los poros?

(Traducción y notas de Miguel Vedda)

53 Jacques-Louis David (1748-1825): uno de los más importantes pintores del neoclasicismo francés.

Alocución a los berlineses (1848)

Karl Gutzkow

*Marzo de 1848*¹

¡Todos vosotros habéis luchado! ¡Uno con el arma, el otro con la palabra, todos con la convicción!

¡La victoria fue vuestra! No a través de la derrota del oponente, no a través de los muertos, que cayeron en pugna con

1 La Revolución de Febrero en París, y los múltiples levantamientos que se sucedieron en otras ciudades alemanas, acalararon los ánimos también en Berlín. Desde el 2 de marzo tuvieron lugar importantes manifestaciones políticas en el Tiergarten, que llevaron a enfrentamientos con la policía y con fuerzas militares. Las luchas alcanzaron un punto culminante cuando llegó, desde Viena, el anuncio de la caída de Metternich. El 15 de marzo se comenzaron a construir barricadas. Para contener la escalada popular, Federico Guillermo IV resolvió hacer algunas concesiones. El 18 de abril el pueblo se congregó ante el palacio para agradecer las medidas; pero por una infortunada casualidad se descargaron los fusiles de dos soldados que pasaban marchando, sin alcanzar a ninguno de los presentes. El 19 de marzo, los caídos en la lucha de barricadas fueron llevados, en procesión solemne, ante el palacio, y el rey se vio forzado a aparecer en el balcón. Anunció entonces que, en concordancia con lo exigido, habrían de distribuirse armas entre el pueblo, y pronto se conformó la guardia civil, bajo cuya protección se colocó Federico Guillermo. El 29 de marzo, fue destituido el ministro Arnim-Boitzenburg después de aceptar, a través de una orden del gabinete real, una Constitución que habría de aplicar el nuevo ministerio liberal de Camphausen. Gutzkow, que había seguido de cerca y comentado a través de la prensa los acontecimientos de marzo, publicó a fines de ese mes, o a comienzos de abril, una *Ansprache an das Volk* [Alocución al pueblo] en la editorial de Julius Springer, firmada con las iniciales K. G. Luego, el ensayo apareció, con algunas correcciones menores, y con el título de *Alocución a los berlineses*, en el décimo tomo de sus *Gesammelte Werke* (Jena, 1875).

el enemigo; habéis vencido a través de vuestra propia sangre. Triunfasteis con vuestros propios muertos.

Pasarán años antes de que se borre la visión de aquellos féretros que adornó el dolor con crespones de luto; el amor, con flores; la esperanza, con banderas multicolores. ¡No! ¡Nunca será olvidada! ¡Nunca!; ¡vosotros alzasteis a vuestros hijos y les habéis mostrado los mártires de la nueva libertad; vuestros nietos repetían balbuceando las expresiones de dolor que temblaban en vuestros labios, y tuvisteis que contarles la causa de vuestras lágrimas! Y no solo en nuestra memoria, no solo en nuestro corazón están escritos aquellos días; no, su materia inmortal, su etérea idea, al unirse, debe evaporarse con nuestra sangre, nuestra vida, nuestra cultura, nuestra educación; el aire que respiramos, con el pan que comemos, la capacidad intelectual y la herencia que legamos a la posteridad.

¡Retened, por sobre todas las cosas, lo que poseéis en este instante! ¿Qué poseéis? Quiero decíroslo.

¡En estos días os dieron libertades cuyo fin y origen no habéis comprendido! Os nombraron nuevos ministros;² vosotros no conocíais sus nombres. Algunos varones vinieron y anunciaron: “¡Alegraos! ¡Se vela por vosotros, se os dan nuevos consejeros de vuestros deseos, nuevos confortadores para vuestros padecimientos!”. Se habló acerca del futuro de Prusia, acerca de Alemania, acerca de todo, no solo de aquello que os afecta con la mayor proximidad. ¡La libertad de prensa era ya una expresión cuya vivificación habéis comprendido gracias a las blancas hojas que revoloteaban de manera juguetona, de un lado a otro, a través de las calles;³

2 El 22 de marzo, había sido nombrado un gabinete liberal bajo la dirección del presidente de ministerio Ludolf Camphausen (1803-1890).

3 Se alude aquí a la *Extrablatt der Freude* [Publicación extra de la alegría] de la *Königlich privilegierte Zeitung* del 20 de marzo de 1848.

pero finalmente os dieron armas!⁴ ¡Era algo que se puede retener y asir: una magia que corría inmediatamente a través de todos los tendones y arterias como regeneración; una magia que ahora os convirtió en hombres!

¡Y retened con firmeza esta magia! ¡Apoyando el brazo en el fusil y observando en vuestros puestos de vigilancia, en la silenciosa noche de luna, las plazas, palacios y calles en que de ordinario vivíais como pacientes inquilinos; reflexionad sobre todo lo que ocurrió, por qué ocurrió, para qué!

La prensa libre, los tribunales por jurados, los representantes estamentales elegidos libremente, el lazo fuertemente atado de la unidad alemana: todos estos dones enviados desde lo alto como monedas arrojadas, no habrían proporcionado ninguna construcción duradera y fuerte. ¡El fundamento debió ser colocado por vosotros mismos! ¡Y vean! En esto veo una señal propicia enviada desde lo más alto. La eterna sabiduría vino para ayudar a la humana. Estos retoños de la libertad debieron brotar a partir de vuestro propio sentimiento, a partir de vuestro propio celo, de vuestro propio sacrificio.

¡Quién carga con la responsabilidad por aquella sombría hilera de sepulturas⁵ que afuera, ante el portal, permanecerán por siglos como un lugar de peregrinación de la libertad!; ¡quizás hay corazones que aquí, llenos de nostalgia y arrepentimiento, miran en su propio interior! Pero la antigua doctrina dice: ¡Dios invierte la sabiduría de los hombres en función de su propia sabiduría!⁶ Esta sangre *tenía* que ser derramada. Las libertades que os regalaron necesitaban un terreno y un suelo. Este terreno y este suelo eran la propia libertad. Debisteis sentir *en vosotros mismos* qué es el derecho

4 El rey Federico Guillermo IV de Prusia autorizó, también el 22 de marzo de 1848, la creación de una guardia civil; ya el 19 de marzo se habían distribuido armas entre los civiles.

5 Los caídos en la revolución de marzo en Berlín fueron sepultados en el cementerio de Friedrichshain.

6 Alusión libre a I Corintios 1,18-31.

humano; debisteis desarrollaros a fin de liberaros del pecho de la eterna tutela ejercida por gendarmes y siervos armados de la disciplina. Debía perteneceros el aire que respirabais, antes de que poseyeráis una nueva Alemania, y todos los milagros de los periódicos. ¡Este aire no os pertenecía en Prusia! Una red de funcionarios os ceñía, una eterna vigilancia policial de vuestro feliz “modo habitual de existir”⁷ os quitaba el aire necesario para existir. Los recuerdos bélicos, gloriosos para el pueblo, gloriosos para aquellos cuyo rey fue un Federico II, gloriosos para ciudadanos que luego apostaron la fortuna y la sangre en los años 1813, 14 y 15,⁸ debían servir solo para ensalzar el *medio* para alcanzar esa gloria, el ejército. ¡Qué carga os oprimió! ¡Cuán intolerable, en una época de virtudes civiles, es este eterno aparecer en primer plano del uniforme colorido y de las aristocráticas pretensiones de casta, cubiertas con la chaqueta de oficial! Prusia, elevada forzosamente al rango de un Estado militar, era el país de las bayonetas, del paño bicolor, del culto de las órdenes y los títulos, del despotismo patriarcal, de una policía que se inmiscuía en todo. Antes de que ese pecho volara por los aires, no podíamos respirar libremente, y todas las libertades del mundo, proclamadas por todos los diarios de la monarquía, no podían en verdad liberarnos.

¿Recordáis aquella noche del 13 de marzo, cuando los escuadrones de caballería llegaron galopando hasta la Puerta de Brandenburgo, y el paso apresurado y enérgico de los batallones retumbaba por las calles? Una asamblea en espacio abierto, expuesta a los chubascos primaverales, intentó hablar allí sobre cosas que quizás concernían a todos, excepto a la perturbación de la tranquilidad y el orden públicos. Aquel que envió estos lansquenets había olvidado que

7 Cita del drama *Egmont* (1788), de Goethe (cf. V acto, “Prisión”).

8 Alusión a la participación de muchos voluntarios prusianos en las guerras de liberación en contra de Napoleón (1813-1815).

Luis Felipe⁹ de Francia cayó porque su ministro Guizot¹⁰ no podía tolerar que mil hombres se reunieran en torno a la mesa del mediodía para sostener conversaciones políticas. Quiso mostrarles a las cabezas coronadas del mundo cómo procede el Estado militar frente a esos arrogantes movimientos; cómo, entre nosotros, una sola presión metálica de la mano hace que se levante de tal modo la cerviz. Pero la presión falló. No es que hayáis tenido la propensión de sumaros, en la “calle de las tiendas”,¹¹ a lo dicho o deseado allí; solo queríais conservar el derecho humano de veros reunidos sin perturbar el orden público, aunque fuerais varios cientos de miles. Y esta obra fue exitosa. El escarnio y la burla, la amenaza, e incluso la barricada demostraron que ha cesado aquella época de gobierno en que se calificaba de crimen la reunión de cinco hombres que conversaran acerca del Estado. ¡Época feliz, que entre nosotros despuntó solo cincuenta años después que en otros pueblos! Luchamos para conquistar la libertad personal, el derecho humano de libertad de movimiento, de la acción permitida al opinar, al caminar y al detenernos. ¡Al ciudadano le pertenece toda la calle, y no solo la “vereda”!¹² ¡Bienvenido sea el guerrero que es nuestro hijo y hermano; bienvenido el guardián del orden público al que le pagamos un sueldo; pero ambos deben actuar con *nuestro* permiso, y no nosotros con el *suyo*!

Los acontecimientos de esos días fueron calificados de revolución. Y lo son. Prusia se suma, finalmente, a los Estados que están sustentados sobre la base del bienestar del

9 Luis Felipe había abdicado a raíz de la “Revolución de Febrero” en París (1848), y se había exiliado en Inglaterra.

10 François Pierre Guillaume Guizot (1787-1874): primer ministro francés, hizo prohibir las manifestaciones públicas, desencadenando con ello la “Revolución de Febrero”.

11 Calle en la que se encontraban las “tiendas” (antiguas tabernas con jardines).

12 Juego de palabras con los vocablos “ciudadano” [Bürger] y “vereda” [Bürgersteig].

pueblo; y ¿qué hay que hacer a fin de que no reincidamos en aquel estado de esclavitud local y de libertad personal entorpecida?

¡Ante todo, pensad que el Estado no es nada que viva al margen de vosotros! ¡De ahora en más, el Estado no es una existencia extraña a la que hay que señalar con el dedo, y que solo se relaciona con aquellos edificios ante los cuales veis sus garitas y soldados! ¡El Estado comienza con vosotros mismos, con cada uno de vosotros! Ya no comienza desde arriba, no cae sobre vosotros como una abovedada cúpula de gracia, sino que solo a partir de la amplia base del pueblo se alza el Estado como una pirámide. Cada Estado asume su forma según el modo en que es cimentado desde abajo. La convicción que emerge desde abajo provee el aroma de la cima, y depende de vosotros que sea un aroma agradable, un humo sacrificial de la libertad.¹³

¡Ay de los legisladores que se reunirán el 4 de abril¹⁴ y que os darán una Constitución si han de decir: “Tú, ser insignificante, que llevas esa blusa y esa gorra que fueron perforadas por las balas en la barricada, estarás excluido de tu parte en el Estado!”. ¡El Estado es también *tu* vida, es la garantía de tu derecho humano, es la garantía de tus pretensiones de felicidad y libertad! ¡Ay de ellos si quieren fundar el Estado solo en aquellos hombres que llevan sellos dorados en el dedo, en aquellos que el 19 de marzo, temblando, borraron de los carteles de sus negocios el título de proveedores de la corte, y luego corrieron hacia las puertas del arsenal y fueron los primeros a los que les entregaron fusiles! ¡Que el sufragio universal sea el arma pacífica que todo alemán, todo prusiano, lleve en su mano; y esta arma, honrado ciudadano, has de emplearla con cautela! ¡Lee en los periódicos quién demostró tener un buen corazón que late por el pueblo en

13 Alusión al sacrificio de Abel en el Antiguo Testamento; cf. Génesis 4,1-16.

14 Los representantes de Prusia-Brandenburgo se reunieron el 2 (!) de abril de 1848.

el consejo de la ciudad, quién en propósitos, asociaciones, asambleas útiles para el bien común! Recuerda a aquel hombre al que los consejeros y proveedores de la corte contradicen con mayor frecuencia; lleva su nombre en tu corazón, arroja su nombre en la urna cuando te inviten a elegir un representante de la ciudad, un representante de la Dieta, quizás un representante de aquella Dieta del Imperio que, en el corazón de Alemania, ha de hablar acerca de los asuntos comunes de la nación. ¡Este derecho a voto es tu orgullo, es tu honor y, cuando lo ejerces, te encuentras ante tu hora solemne, tu juramento como ciudadano del mundo espiritual! ¡No lo eludas! ¡No sacrifiques imprudentemente tu derecho a decir sí o no! ¡Te elevará el hecho de poder expresar una opinión! ¡Afirmar tu opinión debe ser tu religión!

El Estado no ha de pedirte que devuelvas el arma que recibiste el 19 de marzo. ¡Te la dio como señal de emancipación, como señal de tu libertad! ¡Pero ves a miles vagando por las calles que, como tú, están armados; exige que también a ellos les sea dada un arma! Pues ay de vosotros, ciudadanos que os habéis vuelto libres, si vuestra nueva fuerza de defensa solo ha de servir de juguete a la vanidad de los acaudalados, al ocio de los ricos. La cuestión es seria, debo hablar más detalladamente al respecto.

Prusia posee un ejército de paz de 120.000 hombres. ¡Es demasiado numeroso!

Prusia tiene un ejército de guerra de 800.000 hombres. ¡Es demasiado exiguo! La paz es el anhelo de todos los pueblos. Solo en la paz florece la alegría de la vida. Prusia, como todos los demás Estados alemanes, se transformará en una Alemania fortalecida. ¡Ya no tendremos tropas de Prusia, de Sajonia, de Dessau: solo tendremos tropas alemanas, bajo la bandera negra, roja y dorada! ¡Dichosa perspectiva para el campesino, cuyo hijo ya no será arrancado del arado durante años; dichosa madre, a la que un hijo alimenta gracias a su oficio; la imposición de la obligación militar será atenuada;

pues Prusia ya no necesita el extenuante esfuerzo de sus ciudadanos. El servicio militar,¹⁵ un legado de años gloriosos, será *limitado* y fundido con el nuevo servicio civil. ¡Ya no padeceréis prestando servicios militares; la guardia civil ha de ser para vosotros un deber serio, y no agobiante; y lo que, por un lado, aportáis al fin público, en cuanto a fuerzas y tiempo dedicados al servicio municipal, debéis recuperarlo a través de una moderación del servicio militar! El servicio militar debe ser asimilado, en su mayor parte, por el servicio municipal.

¡Una guardia nacional¹⁶ en parte fija, en parte móvil; una fuerza de defensa que, según los años de servicio, se encuentra *fuera* o *dentro* de los portones, junto al fuego del hogar o en marcha, ha abandonado su organización ordenada desde arriba! Desde abajo hacia arriba tiene lugar la elección de los próximos oficiales. También aquí el sufragio, surgiendo libremente del corazón, se convierte en la más bella orden que adorna el pecho del ciudadano. Solo así se convierten el servicio municipal y el militar en auténtica propiedad del pueblo. Uno se ve unido para alcanzar el fin de la libertad y el orden, para la grandeza de la nación, la dignidad de nuestro nombre. ¡Y en estas filas no puede introducirse ninguna arrogancia; ningún mayor decretado desde arriba puede atreverse a saludaros con el “íntimo tú”! La asunción del puesto de oficial es un favor que hay que agradecerle al hombre común valiente y culto, que está quizás demasiado ocupado, y que tal vez tendría mayores derechos a él. ¡Y ahora, cuidado que en las filas persista el espíritu popular puro; que no nos suceda como en Francia, donde el coronado corredor de bolsa astuto e hipócrita¹⁷ corrompió el espíritu de la guardia nacional a través de los manjares del favor de la corte;

15 El servicio militar prusiano, impuesto durante las guerras de liberación (1813-1815), afectaba, desde 1814, a todos los varones de entre 17 y 40 años que no pertenecieran al ejército regular.

16 Guardia civil. Llevó el nombre de guardia nacional en tiempos de la Revolución Francesa.

17 Luis Felipe.

a través de una aparente afabilidad civil, atrajo a hombres buenos y pacíficos a la red de una dependencia desprovista de voluntad, y a partir de la guardia nacional creó para sí una trinchera para el sistema de la sobriedad, el tedio público y el filisteísmo! Mostraos desconfiados cuando elijáis como vuestros oficiales a los proveedores de la corte, los así llamados “camaradas” de 1813, puestos al servicio de Milentz;¹⁸ funcionarios a los que quizás deberíais expulsar, en parte, de vuestras filas, representantes municipales humillados y melancólicos, y otras personalidades similares. ¡No dejéis que el orden os dirija demasiadas prédicas! El verdadero orden solo está allí donde se encuentra la libertad.

Desde el derecho a llevar armas, desde el derecho a sufragar, se eleva la construcción de las instituciones públicas hasta alcanzar las límpidas alturas. Para no perderse en los corredores a menudo laberínticos de este edificio, buscad educar vuestro juicio, incrementar vuestros conocimientos; y si necesitáis guías, elegid a aquellos periódicos que no solo desarrollan un lenguaje libre, sino también estimulante. ¡La prensa es ahora libre; pero no lo es solo para desbordarse en estados de ánimo y sentimientos, y para liberarse de la mera incomodidad de una segunda revisión a través de un censor, sino que en esta época sería asume la función de preparar las organizaciones, las nuevas instituciones y formas de Estado, y de colaborar con ellas! Pues se encontrarán innumerables dificultades, y es deber de la prensa elevarse rápidamente, desde un vaivén de noticias amplio y desprovisto de contenido, hasta la acción, hasta el amparo de la legislación, hasta la indicación de los caminos que han de recorrer nuestros estadistas. Sostener entre las manos las riendas del movimiento demanda valor y perseverancia. Una prensa libre es un llamamiento para que las plumas no reposen, sino que redoblen su esfuerzo.

18 Milentz: empresa gastronómica de Berlín.

El campo es vasto; querría comenzar con aquello que ha de ser promovido ahora a través de la libertad personal que hemos conquistado. El mundo humea; aquí y allí, se encuentra en llamas. Cada día complica la tarea de apagarlas, pues una y otra vez arrojan a las brasas material inflamable, y los días, e incluso las horas, modifican los puntos de vista. Quizás en otra ocasión hable al respecto. La nueva Constitución de Prusia, la Dieta, la supresión de la Asamblea de los Nobles, la disolución de esta Dieta y el sufragio según nuevos principios, el inminente desconcierto en Polonia,¹⁹ la compensación de Prusia a través de una ampliación moral del ámbito en el organismo estatal alemán, la configuración de este organismo: todas estas son cuestiones de perspectivas imprevisibles, cargadas de exigencias para nuestra más ferviente participación y nuestra más cautelosa vigilancia.

Y de este modo concluyo: ¡en medio de todas estas cuestiones comunes, no perdáis vuestra misión *más inmediata!* ¡No permitáis que se hable de reconciliación, ejerced antes la justicia! ¡No permitáis que se presenten hombres de convicciones dudosas y que, escindiendo vuestros sentimientos en medio del dolor, anticipando vuestras convicciones, os exijan caminar con ellos “tomados del brazo”; se trata de hombres de quienes deberíais separaros para siempre (separaros, no de los hombres, sino de su sistema); no permitáis que extiendan demasiado pronto sus manos, de nuevo dispuestas a bendecir, y que se os ofrezcan ramas de la paz! Vosotros queréis disponer de tiempo para vuestro duelo, y también de tiempo para vuestro perdón. Lo que ha vivido Berlín es tan digno de meditación, en su contenido más íntimo, que debe extenderse también a la convicción de la ciudad, del país. ¡Despreciad a aquellos que dan demasiado pronto la señal para que estéis alegres y bailéis! ¡Sentíos orgullosos

¹⁹ En 1848 tuvieron lugar en Polonia algunas sublevaciones que fueron sangrientamente reprimidas.

con esta gravedad del ánimo! ¡En verdad, era necesaria en una ciudad que debía ser la primera de Alemania, y que se ha mostrado tan distraída en cuanto a sus convicciones, tan ligera e irreflexiva en su participación en el gran todo! ¡Y si os domina un ánimo tibio, si los sofistas y los insensatos bromistas quieren volver a induciros la sobriedad, peregrinad hacia aquel *Friedrichshain* en que, exaltándoos e incitándoos a la acción, reposan vuestros inolvidables difuntos!

(Traducción y notas de Miguel Vedda)

El Romanticismo y el presente (1849)

Gottfried Keller

No me refiero ni al Romanticismo sistemático de la reacción, ni al Romanticismo sanguinario y estremecedor de los franceses; tampoco a la facción subjetiva e irónica de la escuela. Pienso únicamente en el Romanticismo en sí mismo, inocente y puro, tal como se ha presentado en las expresiones más amables de la escuela alemana, tal como vive en *Octaviano*¹ y otras obras de Tieck, en *Ofterdingen*,² en las páginas más lúcidas de Arnim, en algunos cuentos maravillosos de Brentano y en las baladas y romances de Uhland.³ Me hallaba yo de paseo por las verdes montañas en los alrededores de Heidelberg, desde las cuales se ve, al otro lado, el Hardt con la llanura magnífica a sus pies; más allá el Rhin, resplandeciente; junto a él, hacia el Sur, la catedral de Speyer,⁴ y hacia el Norte las torres de

1 Alusión al drama *Kaiser Oktavianus* [El emperador Octaviano] (1804), de Ludwig Tieck.

2 *Heinrich von Ofterdingen* (publ. 1802), novela de aprendizaje inconclusa de Novalis (1772-1801).

3 Los escritores románticos Achim von Arnim (1781-1831), Clemens Brentano (1778-1842) y Ludwig Uhland (1787-1862).

4 La construcción de la catedral de Speyer empezó en 1030 bajo el Emperador Conrado II. La catedral fue consagrada en 1061 y se convirtió en el lugar de los entierros reales durante 300 años. La división de la planta tuvo gran influencia sobre el desarrollo de la arquitectura románica en los siglos XI y XII y es considerada la obra más importante de esa época en Alemania.

Worms,⁵ y más atrás la hermosa cordillera azul del Hardt. A mis espaldas, por cierto, pasaba el Neckar, corriendo junto al derruido palacio de roca, y serpenteaba, además, en el llano. Traía consigo, de sus valles, los recuerdos suabos, mientras que el Odenwald se extendía, con sus sagas, casi hasta mis pies. Entonces me puse a reflexionar sobre el tipo de nostalgia que despierta en nosotros la contemplación de un paisaje bello, pues ya en varias ocasiones creí haber observado que el paisaje más hermoso, justamente porque es tan hermoso, nos deja alguna necesidad insatisfecha y sin algún complemento desconocido. La lejanía despejada, en particular, produce esto, en cualquier lugar, tal como el agua que brilla a lo lejos. De la misma manera lo sobrecoge a uno este sentimiento en la soledad de un bosque inmenso y silencioso. Así, mientras pensaba qué podría ser lo que faltaba, unos forasteros pasaron a mi lado y dejaron caer en mis oídos la palabra “romántico”.

La palabra Romanticismo resonó de inmediato en mi interior como un agudo tañido de campana. Hacía muchos años que no pensaba con afecto en este concepto, aunque todos los años relevara al menos a uno de sus representantes. Pero en este instante me pareció como si aquello tuviera que ser lo que se avenía con el goce del paisaje que se extendía delante de mí, así como la sal se aviene con el pan.⁶ Toda poesía requiere ante todo un terreno propicio, un suelo apropiado sobre el cual puedan vivir y actuar sus

5 La catedral de San Pedro es la más importante iglesia de Worms, en Alemania. Es de estilo románico tardío. Se comenzó a construir en 1125. Para la consagración de 1181 estaba ya completo el coro occidental. Durante el siglo XIX tuvieron lugar varias restauraciones, que condujeron a la total demolición y reconstrucción del coro occidental. Los trabajos concluyeron en 1933, y en el bombardeo de 1945 la bóveda se desplomó. Las restauraciones tras la guerra fueron concluidas en 2002. Las torres circulares son del período de Burchard.

6 La expresión alemana *wie Salz zum Brote* sugiere la idea de dos cosas que están íntimamente relacionadas, que tienen entre sí una relación de complementariedad.

creaciones. Esta tierra nutricia, al mismo tiempo, tiene que estar a disposición de las personas y proporcionar el tono fundamental del conjunto. Fue solo en Nápoles y Sicilia, a la orilla del mar, que Goethe comprendió de manera acertada a Homero y la vida antigua, y se vio impulsado en el acto a producir en aquel sentido.⁷ El Norte, con su sombrío mar, con sus gigantes masas de nubes, con sus landas, donde el sol es débil, nutre por su parte otras formas poéticas; formas que se hallan, respecto de las griegas, en la misma relación que el mismo Norte con el Sur. En nuestra bella zona media, empero, a la izquierda y a la derecha del Rhin, los sombríos gigantes del Norte no podrían encontrar un lugar, de la misma manera que Aquiles y Odiseo no podrían hallar en ella un espacio apropiado para sus acciones. Hace falta aquí una tercera clase de personas y aspiraciones, de destino y modo de vida, de dioses y hombres. En este asunto se pueden dar las vueltas que se quiera, pero creo que al final se va a tener que reconocer que el Romanticismo, en su mejor acepción arriba señalada –dejando de lado toda tendencia ridícula y viciada, y suponiendo que la historia deje entrever por todas partes un suelo vigoroso– es la única y la mejor expresión de aquello que hasta el día de hoy hemos sentido al contemplar estas montañas y ríos de moderadas dimensiones, estos bosques y praderas, estas fortalezas y estas viejas y pequeñas ciudades.

Digo hasta el día de hoy. Si toda poesía necesita su suelo paisajístico apropiado, del mismo modo, todo paisaje necesita sus habitantes poéticos. Nada nos gustaría tanto como desempeñar nosotros mismos un papel eficaz en este punto. Pero si esto no es posible, son entonces los antecesores, los que caminaban por este suelo, quienes deben venir a ayudarnos

7 En su primer viaje a Italia, en 1787, que lo condujo a Nápoles y Sicilia, Goethe volvió a leer la *Odisea* y reanudó su plan de escribir el poema *Nausicaa*, que se conectaba con Homero tanto en el plano formal como en el del contenido.

con su vida poética: hasta el día de hoy, fueron los románticos quienes nos transmitieron esto de la mejor manera, pues a mí al menos me parece que es a través de sus cristales que esta tierra se ha vuelto nuevamente tan encantadora.

En el presente, sin embargo, todo el mundo pugna por un nuevo ser y un nuevo ropaje. Algunos buscan esto en el pasado: desde arriba preferirían precipitarse hacia atrás, e intentarían hacerlo no bien se les presente la oportunidad; desde abajo, quieren dirigirse hacia arriba y hacia delante, alcanzar una nueva vida. Todos quisieran ser personas libres y completas, errar por la vida como hombres plenos, hombres de acción, sin tutela y sin respaldo, mostrando en todas las direcciones el perfil más favorable, limitando los deseos más audaces únicamente por medio de una igualdad de palabra. Tan solo una burguesía anémica querría que nos quedemos donde y como estamos ahora, colgando con todo el peso de la rama casi seca, y royendo el par de frutos que le quedan, hasta que se quiebre y el conjunto, dando vueltas, se precipite en el abismo. Realmente, si no supiera demasiado bien que los filisteos son, justamente, filisteos, tendría que tomarlos por los más imprudentes y más poéticos de todos los excéntricos, pues a decir verdad solo a esos les puede agradar hallarse en una situación tan ambivalente. Sea de esto lo que fuere, sin embargo, de la fricción entre estas distintas tendencias surgió ya un gran volumen de acción y de poesía, y de ahí que los sucedáneos hayan resultado, hasta el día de hoy, superfluos, en vistas de la población poética de nuestro medio. Las jornadas de junio en París,⁸ la guerra húngara,⁹ Viena,¹⁰

8 La insurrección de los trabajadores de París entre el 24 y el 26 de junio de 1848.

9 Las luchas sociales iniciadas en 1848 contra el orden feudal, y el movimiento de liberación nacional en la Hungría oprimida por Austria, condujeron a comienzos de 1849 a la expulsión de las tropas austríacas; Lajos Kossuth (1802-1894) declaró la independencia de Hungría.

10 Las sublevaciones populares en marzo, mayo y, sobre todo, octubre de 1848.

Dresde,¹¹ y quizás también Venecia¹² y Roma¹³ habrán de resultar fuentes inagotables para productores poéticos de todo tipo. Una nueva balada, así como el drama, la novela histórica y la novela corta habrán de encontrar ahí su justificación. El hecho de que estos pueden ser encontrados de forma inmediata en la vida misma, empero, lo he visto ya en la revolución de Baden.¹⁴

Así como el término “alemán” no quiere decir otra cosa que popular, del mismo modo, el término “poético” debería estar incluido en aquel, pues tan pronto como el pueblo respira, se vuelve poético, es decir, se vuelve lo que es. Cuando las provisiones de armas de Karlsruhe y Rastatt fueron distribuidas por todo el país después de Pentecostés, y numerosas procesiones de campesinos vinieron a las ciudades para recibir las, se creyó ver, varias veces, jardines ambulantes: todos los sombreros y los cañones de los fusiles estaban totalmente cubiertos por las primeras rosas de mayo y otras flores rojas, de modo que calles enteras ondeaban de flores, y entre ellas resonaban las canciones de la libertad. Otras procesiones se habían adornado con ramas y helechos, de modo que se creía ver a Macbeth acercarse al bosque de Birnam.¹⁵ Un jovencito

11 Las luchas revolucionarias de mayo de 1848.

12 La sublevación de marzo en contra de Austria condujo a la proclama de una república independiente, que se sostuvo, aun después de la derrota de la revolución en el resto de Italia, hasta el 22 de agosto de 1849.

13 La revolución iniciada en noviembre de 1848 en Roma hizo posible la proclama de la república el 9 de febrero de 1849. La reacción, con ayuda francesa, alcanzó la victoria el 3 de julio (poco después de que Keller escribiera este ensayo).

14 La sublevación popular en Baden, última fase de la revolución de 1848-1849 en Alemania, comenzó con la revuelta militar de Rastatt del 9 de marzo de 1849, y aún continuaba cuando Keller escribió el ensayo. El 23 de julio de 1849 terminó la sublevación con la capitulación de Rastatt.

15 Cuando Macbeth consulta a las brujas cuál será su futuro, estas le advierten que será afortunado si el gran bosque de Birnam no se mueve y sube a luchar con él Dunsinane. La respuesta tranquiliza al tirano; cree que nada puede pasarle porque nadie ha visto nunca que un bosque se moviera. Los seguidores de Duncan, el rey asesinado por Macbeth, se reúnen en el bosque y, disfrazados con ramas, atacan el castillo del tirano. Los siervos de Macbeth le informan, entonces, a este que el bosque de Birnam está moviéndose (cf. V acto, esc. 5).

con un tambor de juguete caminaba al frente de alguno de estos parques en marcha; al frente de otro, iba un violinista anciano y gracioso. Poco a poco desaparecía, una y otra vez, este amable pueblo, para establecer contacto con las comunidades. Enseguida aparecían, empero, como contrapartida, los batallones regulares, las milicias populares y los ejércitos voluntarios. Claro que las flores ya no estaban, pero había la mayor diversidad de uniformes desenvueltos y pintorescos: los sombreros de gimnasia, en todas las formas en que se los pueda encontrar y adornados con cintas y pliegues de toda clase; la blusa azul, tricolor o acompañada de un cinturón rojo; mochilas y hatos, en las más audaces condiciones, sobre las caderas y espaldas; rostros belicosos y alegres, y, en medio de la confusión, una sólida postura guerrera, que se había conseguido tan de prisa, tan solo a causa del deseo más ardiente... Todo esto convertía a muchos de estos ejércitos en un paraíso para pintores y novelistas. También, por cierto, en un infierno para el señor Bassermann.¹⁶ Había deliciosos grupos por donde se estuviera y por donde se fuera. Allí se hallaban algunos caudillos a caballo, por ejemplo Metternich¹⁷ y Böhning:¹⁸ joven el primero, la barba castaña hasta el pecho, con botas de cabalgar y pantalón de cuero, blusa y sombrero; un viejo filohelénico¹⁹ el segundo, con una barba gris y señorial y rulos grises al viento, también vestido con una blusa. A pie, a su lado, hay otros oficiales, apoyados en pesados sables, portando ondeantes plumas rojas y anchos

16 Friedrich Daniel Bassermann (1811-1855): político alemán, diputado en la Asamblea Nacional de Frankfurt y, entre enero y mayo de 1849, secretario del ministerio de interior en el ministerio del Imperio. Justificó expresamente las medidas de la represión prusiana.

17 Klemens Wenzel Lothar von Metternich (1773-1859): conde y príncipe de Metternich-Winneburg. Político y diplomático austríaco, principal propulsor de la contrarrevolución en tiempos de la Restauración.

18 Georg Böhning (1787-1849): lideró el ejército de refugiados formado en Suiza durante la revolución de Baden; tras el fracaso de esta, fue ejecutado.

19 Designación para aquellos que simpatizaban con el movimiento por la liberación griega en la década de 1820.

brazaletes; y no lejos de ese lugar, finalmente, como centinela, un sastre flaco y alargado pero decidido, con una pluma de ganso en malas condiciones sobre el viejo sombrero de seda, saludando con entusiasmo. Los caminantes, de buen ánimo, que ofrecían su sangre a módico precio y que eran muy graciosos de ver, tomaban mucha cerveza, para el constante espanto de los eruditos de Heidelberg. El calor también los acompañaba, y uno se hubiera alegrado seguramente por ellos, si tan solo se hubiera podido comprobar que, para ello, habían robado el cobre.

(Traducción y notas de Martín Koval)

Los folletistas (1856)

Ferdinand Kürnberger

“¿Ha leído usted en el periódico de hoy el agradable folletín?”¹ le preguntó el hombre que estaba sentado frente a mí en la *Table d’hôte*² al que estaba sentado a su lado; un respetable burgués de complexión rolliza, robusta y de rostro hinchado al que nos gustaría comparar, no con la luna llena –para hacer una variación–, sino con un almohadón de terciopelo rojo bien acolchado. “Permítame”, le respondió el interpelado, “¿quién puede realmente leer todos esos sinsentidos!”. “¿Por qué?, ¿por qué? Señor von Grammelmaier,³ yo

1 El término “suplemento”, en alemán *Feuilleton*, proviene del diminutivo de *feuille* de la prensa parisina. 1731 es llamado el año del nacimiento del suplemento alemán, que incluye noticias culturales y críticas de libros. A fines del siglo XVIII, incorpora también ensayos. A mediados del siglo XIX se integran también narraciones al suplemento cultural del diario. El suplemento comprende, desde noticias y comentarios sobre teatro, música, arte, crítica literaria, viajes, hasta narraciones, ensayos y humor. Los suplementos culturales de los periódicos líderes fueron y son en gran medida actualmente, el medio en donde se desarrollaron las conversaciones culturales de la sociedad de la época. El estilo del suplemento es una combinación de literatura y periodismo. Desde el rol de un vagabundo o de un paseante, el escritor de artículos, a veces con ironía, elabora la escenografía de una ciudad, trata sobre la mitología de sus celebraciones, mercados, lugares típicos y calles.

2 (Francés): “hostería”.

3 *Grammelmeier*: juego de palabras; *grammeln* significa “mostrarse apesadumbrado o huraño”.

pensaba que tenemos bastantes buenos autores de artículos en Viena. Nuestros folletinistas me resultan tan agradables como los de París y Berlín. Ellos tienen ligereza del estilo, ingenio ágil, una agradable visión del mundo”. “Eso suena muy bien, pero dígame, estimado doctor, ¿de dónde van a extraer el tema, el tema! Ese es el *casus quaestionis*.⁴ La Torre de san Esteban⁵ permanece siempre igual; la explanada, el baluarte, el mercado de verduras, el foso están siempre en el viejo sitio; nuestros ‘cuadros vieneses’ o ‘escenas populares vienesas’, como las llaman, ya las conocemos muy bien y de memoria desde hace mucho tiempo; yo no sabría encontrar ningún tema nuevo, ni con la mejor voluntad”. “Ya, ya, señor von Grammelmaier, somos una ciudad de 10.000 casas y medio millón de almas; de eso ya se puede extraer algo”. “Todo eso suena muy bien, pero considere usted también los muchos periódicos que todos los días, año tras año quieren disponer de temas. Una fuente al final se agota.”

“¡Perdón, señor!”, dije, entrometiéndome; cometeríamos un gran error si pensáramos que un folletinista se sirve solo de la suma íntegra de temas que le ofrece su escenario. Esto sería un gran error. En la naturaleza sucede más bien lo contrario. Como por ejemplo, la nutria solo come la cabeza de la trucha; el hombre, solo la cola del cangrejo. Así como, exactamente en la misma pradera, el ganso, la oveja, la cabra, la vaca y el caballo buscan, en cada caso, un tipo de pastura distinto; o como los perros de Constantinopla, que aparentemente viven en la más indómita república, y observan una legislación municipal tan estricta, que sería imposible convencer a un perro, ofreciéndole el más preciado pernil de cerdo, para que cruce su esquina en dirección al territorio de otro perro –todo, desde luego,

4 (Latín): la materia de la investigación.

5 *Stephansturm*: torre meridional –concluida en 1443– de la catedral de San Esteban, en Viena.

sans comparaison—;⁶ asimismo, señores, la historia natural del folletinista nos enseña que este refinado y gentil género de criaturas es engendrado con un sentido innato por los límites. En efecto, la naturaleza ha organizado esta criatura de manera tan apropiada, le ha señalado con tanta precisión su medio ambiente que, para el observador sensato del microcosmos, es uno de los espectáculos más amigables estudiar la economía del folletinista. El folletinista tal como usted parece concebirlo, señor mío, quien, como un salvaje animal de presa, revolvía con placer y avidez todo el material de una gran ciudad, y aún seguía hambriento por la escasez de tema: este tipo, o no se encuentra en absoluto en la naturaleza, o, a lo sumo, es una forma degenerada de su modelo originario. El folletinista genuino, por regla general, nos representa el juego de las individualidades en matices mucho más suaves. Vive completamente en el detalle. Su esfera es siempre la especialidad. Aísla un ámbito determinado del espacio de una gran ciudad, y aquí, solo en ese ámbito, encuentra sus temas, y los encontraría si usted le diera para vivir los años de Néstor o Matusalén.⁷ Quiero, para explicarme más claramente, mencionar solo algunas de las más conocidas clases del género del folletinista.

Está por ejemplo, el *vulgar folletinista doméstico*, *folletonistus domesticus*. Vea usted, este ejemplar nos aporta inmediatamente la prueba de que no se necesita realmente una vida de ciudad y de pueblo, y aún se puede tener tema inagotable para un suplemento. El tema del folletinista doméstico es su casa. Nos describe su escalinata, su sala de estar, su mobiliario, su vista al exterior. Conocemos los caprichos de su

6 (Francés): “sin comparación”.

7 Néstor: en la *Iliada*, aparece como un anciano respetado por su edad y por su capacidad y disposición para dar consejos (así, es él quien induce a Agamemón y Aquiles a reconciliarse; y quien, en los juegos fúnebrarios de Patroclo, le indica a Antíloco cómo triunfar en la carrera de carros). Matusalén: según el Antiguo Testamento, alcanzó los 969 años de edad (cf. Génesis 5,27).

gato y las visiones del mundo de su caniche. Conocemos con exactitud el lugar detrás de su cocina donde se encuentra su cafetera, sabemos cuántos granos de café cuenta, cuántas gotas de alcohol vierte, qué proporción de agua tiene su leche y de calcio su azúcar, cuando él, con la primera taza de la mañana, lleva sobre sí la cruz de la civilización. Así como Humboldt habla de la capacidad que la Tierra tiene de *plegarse*, él habla de la capacidad que posee su salto de cama de rasgarse. Cose botones saltados ante nuestros ojos, se comporta como un príncipe y vive su vida privada de manera pública. Solo rara vez deja que veamos su ánimo, lo que es también un rasgo distinguido; pero nos comenta con gran fidelidad histórica la relación sentimental entre sus tenazas y su sacabotas, o las novelas que, en sus noches de ensueño, ve desarrollarse entre sus figuras de porcelana.

Esas memorias arrojan algunos significativos rayos de luz sobre el protagonista. Pero hay un punto en que el distinguido aislamiento divino del folletinista doméstico tiene su aspecto directamente humano: sus grandes conflictos históricos con el mayordomo y la criada renga. Esta oposición del espíritu con la materia, de la cultura con la grosería y el despotismo naturales de la fuerza bruta, aportaría por sí sola el material inagotable para las milenarias luchas entre los iraníes y los turanios,⁸ o entre los holandeses y sus pleamares y bajamares. En efecto, la cultura frecuentemente se encuentra en tan graves apuros que a veces parece que debería llegar hasta el total rechazo y supresión de su naturaleza, es decir: el folletinista doméstico echaría a correr. Sin embargo, esto, que es lo peor, no sucede jamás. Nunca se ha visto al folletinista casero a cielo abierto. A lo sumo, con su

8 La lucha entre Irán y Turán —entre el País de la Luz y el País de las Sombras— es un elemento importante de la mitología iranio-avesta. En la epopeya nacional *Schahnama*, de Ferdousis, Turán posee una importancia fundamental. En la época posterior a la conquista del Asia central por parte de los turcos, el término Turán se convirtió en sinónimo del ámbito colonizado por los turcos.

otro yo abandona su casa en momentos de total angustia, abre su ventana y se asoma. Y entonces ve, nota que arriba, en el primer piso, se deja oír el aria de la Gracia,⁹ que hace años era ya su padecimiento crónico; escucha y aguza su oído. A la derecha, en el altillo, resuena por primera vez la marcha de “Tannhäuser”,¹⁰ y atrás queda la larga, larga época de horror en la cual solo dominaba este barrio la marcha de Rigoletto.¹¹ ¿Pero allí a la izquierda en el invernadero, detrás de los geranios? ¡Es posible! ¿Se deja ver finalmente la más adorable de las cabecitas rubias sin tener a su lado a aquel dragón que resguarda su virginidad, y que hacía tanto tiempo imposibilitaba toda psicografía junto a las ventanas? ¡Oh, son cambios muy afortunados, que le brindan al folletinista casero el material para una serie de los más divertidos folletines!

Lo contrario, o mejor dicho, lo diametralmente opuesto al folletinista doméstico es el *folletinista callejero*, *f. foren-sis*, llamado en alto alemán *Flaneur*; en bajo alemán, de un modo un poco más vulgar, también *Bummler*.¹² Estas especies se encuentran ante las vidrieras de las grandes tiendas de artículos de lujo y de moda, o bajo los portones de las casas, donde “se dejan impresionar” por la forma arquitectónica de las nuevas y esplendorosas construcciones situadas enfrente; porque, lamentablemente, nuestras esplendorosas construcciones no impresionan desde ningún otro punto de vista. El folletinista callejero es el alma de la industria, pues las lujosas “bóvedas”, cuyo costo de alquiler asciende a miles, o los anuncios pomposos, que cuestan cientos, no

9 Posible alusión al “Aria de la Gracia” de la ópera *Robert, el demonio* (1831), de Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

10 Ópera en tres actos de Richard Wagner, estrenada en 1845.

11 Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi, estrenada en 1851.

12 Los términos *Flaneur* (del francés *flâneur*) y *Bummler* designan a aquel que camina sin destino fijo, por el solo placer de caminar.

aprovechan absolutamente para nada esa inquebrantable afición de los hombres a no confiar en sus propios ojos. Primero, cuando el folletinista callejero arroja una sencilla palabrita en su manera elegante y fría, sobre lo que él, por aquí o por allá, ha visto “de lindo”, consigue electrizar. Entonces “un anhelo indecible atrapa”¹³ el corazoncito de la joven mujer, que no ha entregado en vano su hermoso envoltorio terrenal al viejo acaudalado “Kampl”, sino que, como contraprestación, exige un buen inventario de envoltorios terrenales. Un único epíteto en el suplemento cultural de tal o cual periódico –encantador, de buen gusto, vaporoso, adorable– provoca noches de insomnio, pesados *conti* y de vez en cuando fiebre *intermitente*. Así callejea el folletinista callejero, como la serpiente en el paraíso, a través del Hyde-Park de la industria moderna, y seduce a cada paso a las innumerables hijas de Eva, que preferirán lo más nuevo en cuanto a hojas de parra parisinas a la más inocente de las inocencias en la vida eterna. A cambio, él mismo está continuamente expuesto a las más irresistibles tentaciones. Detrás de las altas, cristalinas ventanas espejadas, los jefes de los grandes establecimientos acechan sus bolsas, no para vaciarlas, sino para llenarlas y, a cambio, atrapar al vuelo una de sus palabritas mágicas –encantadora, de buen gusto, vaporosa, adorable–, que en el suplemento elegante de un periódico de gran circulación produce un efecto tal que deja sin aliento y trastorna el corazón. ¡Los traidores! Pero “la virtud, no es un eco vacío, el hombre puede ejercerla en la vida”.¹⁴ El folletinista callejero, el ágil y volátil *flaneur*, se resiste a tales tentaciones. Se conforma con revolotear, con probar de a poco, como la persona culta que disfruta con la

13 “*Da faßt ein namenloses Sehnen*”: el pasaje procede de “La canción de la campana” (1799), uno de los más populares poemas de Schiller.

14 “*Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall, / der Mensch kann sie üben im Leben*”: la cita procede del poema de Schiller “*Die Worte des Glaubens*” [Las palabras de la fe] (1797).

contemplación, no como el salvaje que se complace en *tocar*; y, bajo cualquier circunstancia, salvaguarda el brillo puro de su alegre y encantadora existencia. Un verdadero folletinista nunca ha sido “vencido”; ¡nunca, nunca! Oh, quitémonos el sombrero ante el hombre de honor a quien le ha sido dado tanto poder y lo utiliza con tanta humildad.

Del *folletinista de salón, f. nobilis*, de la familia del hermoso Brummel,¹⁵ existen algunos ejemplares aislados entre nosotros, por lo que siempre tengo que designarlo; pero su hogar verdadero son París y Londres. Los salones alemanes no siempre tratan a los literatos alemanes con todo su *point d'honneur*,¹⁶ como el francés, aun el de más alto rango, trata a su *homme de lettres*.¹⁷ No obstante, algunos folletines bien escritos pueden ser también presentados en los salones entre nosotros.

Al francés no puede tolerarlo ningún alemán genuino, pero sí le gusta beber su vino...

Esto vale en todas sus variaciones y tonalidades. El folletinista de salón, tal como están las cosas, es por lo tanto más un fruto de su fantasía que de la arbitrariedad. Él sabe que el parisino denomina salón toda habitación en la cual no hay una cama, y esto lo toma al pie de la letra. En ese sentido, toma su té, efectivamente, en salones. Además, de vez en cuando, intenta hablar tímidamente de sus elegantes *liaisons*,¹⁸ y está muy satisfecho cuando encuentra un alma crédula que cree en ello. Sin embargo, toma bastante bien el sarcasmo directo y franco de los socarrones; en tales casos, imita al caniche político que se devoró, en compañía de sus

15 George Bryan Brummell, conocido como Beau Brummell (1778-1840): árbitro de la elegancia masculina en la Inglaterra de la Regencia, y amigo del príncipe regente, el futuro Jorge IV. Su estilo de vestimenta fue conocido como *dandyism*.

16 (Francés): “pundonor”.

17 (Francés): “hombres de letras”.

18 (Francés): “relaciones”, “contactos”.

enemigos y perseguidores, su insoportable carga de embutidos. Una elegante *toilette*,¹⁹ un pañuelo perfumado, un inventario completo de aquella baratija innecesaria que para el francés es *nécessaire*,²⁰ ante todo una colección siempre completa de peines para el cabello, peines para la barba, cepillos para el cabello, cepillos para la barba, de los cuales él hace uso ante nuestros ojos, así como en su estilo ofrece las reminiscencias de las *Perspectivas de caballero* de Lelly²¹ y los estudios elegantes de Wachenhusen,²² de servir siempre para reestablecer una y otra vez el nimbo destructible. Si usted en esta especie, señor, buscaba escasez de material de folletín, solo habría que admitirla aquí; en efecto, el folletinista de salón emplea todos los medios del arte para hacer olvidar la desventaja de su situación natural. Y como el hombre, en tales casos, prefiere producir demasiado y no poco, debemos reconocerle, a este hombre extraño, el hecho de que nos entretenga tan bien en su especialidad.

Un poco menos esquemático, un ser de existencia sólida, real, es el *folletinista de taberna, f. restauratus*. Esta especie es natural del café. Se la encuentra allí. *Nunca* tiene en su mano un periódico, sino constantemente naipes o el taco de billar. El rechazo por los periódicos caracteriza en general a la clase de los periodistas. El desprecio con el que ellos tratan cada encuentro con los diarios como un contacto contaminante, la furia helada con que los arrojan a empujones de mesas, sillas, pero principalmente del billar, el rasgo exacto en sus semblantes cuando se yerran los verdaderos objetivos

19 (Francés): "artículos de tocador".

20 En francés, un *nécessaire de toilette* es un estuche de tocador. El juego de palabras tiene que ver con que *nécessaire* significa, literalmente, "necesario".

21 Alusión al libro *Cavalier-Perspective. Ein Handbuch für angehende Verschwender* [Perspectivas del caballero. Un manual para derrochadores principiantes] (1836), publicado por Friedrich Christian Eugen, barón von Vaerst (1792-1844), bajo el seudónimo de Chevalier de Lelly. El libro se basa en las experiencias del autor en París y, ante todo, en las especulaciones bursátiles emprendidas por él en esa época.

22 Hans Wachenhusen (1823-1898): autor de libros de viaje y reportes de guerra.

culturales, en la medida en que se enseña a la juventud la “lectura” y no a “sacar la carta del triunfo” o a “hacer carambolas”–, todo daría realmente un ejemplo peligroso y suicida, si el folletinista de taberna no fuera un auténtico difamador del público, misántropo, egoísta, *homme blasé*,²³ en una palabra, Mefisto. El folletinista de taberna, como autor, es siempre satírico. Sus siluetas, fisonomías, daguerrotipos, o cualquiera sea el nombre bajo el cual retrata al público del café, son verdaderas cartas de Junius²⁴ contra la humanidad. ¡Oh, señor von Grammelmaier, que no llegue a escuchar que se menciona su honorable nombre! ¡Ojalá usted no tenga nunca la desgracia de frecuentar un local que sea la sede del folletinista de taberna! Según temo, por desgracia, pero con fundamento, usted tendría que experimentar en su propio yo honorable qué clase de material es, qué clase de material de folletín, cuán inagotable es. Ninguna persona es tan respetable, ninguna reputación tan sagrada, que el ingenio no sepa cómo convertirla constantemente en su contrario a través de una serie de diabólicas transformaciones. ¡Pensemos en el difunto Luis Felipe, que pasó de ser un rey a una pera!²⁵ Lo más extraño sería que usted, durante años, no percibiera ni una vez sus torturas; pues si pensáramos que el folletinista de taberna observa, ve, escucha –al igual que los hombres observan, ven y escuchan–, nos equivocariamos enormemente. No, el folletinista de taberna ignora. La mesa de juego, el billar, es el único objeto digno de su atención; y solo por instantes, cuando “acierta” o cuando es el turno de su adversario, lo que raramente sucede, echa un vistazo

23 (Francés): “hombre hastiado”.

24 Un conjunto de sesenta y nueve cartas oficiales compiladas y publicadas en Inglaterra en 1772 bajo el seudónimo de Junius. El objetivo de las cartas era informar al público sobre sus derechos constitucionales, y señalar dónde y cómo esos derechos habían sido infringidos por el gobierno.

25 Alusión a una caricatura de Honoré Daumier (1808-1879), que muestra la transformación del rey de Francia Luis Felipe en una pera.

distraído, relajado al mundo exterior a través de sus fríos anteojos; un vistazo, muy por debajo del punto de congelamiento. Una mirada de tigre rápida, certera; y con eso atrapó su presa, para llenar cientos de folletines con su sonrosada sangre. Ah, Satán todo lo ve; los dioses le concedieron una terrible capacidad de intuición. *Siente*, por así decirlo, el café; es rapsódico y perceptivo. Y completa su genialidad a través de las inspiraciones del *marqueur*. *Marqueur*²⁶ y folletinista de taberna están en una relación recíproca extraña, difícil de definir.

Se relacionan entre sí, poco más o menos, como el gran señor y el bajá de Egipto, o como una vieja partera y una joven parturienta. ¡Esta arrogancia cordial en el sentimiento del poder, esta tolerancia bondadosa o este suave repliegue hacia los límites que, sin embargo, una y otra vez se rebasan de manera espontánea; esta indisoluble asociación secreta de la necesidad con todas las intimidades de ella resultantes, y luego, a su vez, esta ley del *dehors*,²⁷ este resabio de decoro y distanciamiento externos! ¡Es una relación oscura, novelesca, pero su horroroso engendro es genuino! ¡Ay de la ciudad en que estén de acuerdo entre sí un viejo *marqueur* y un buen folletinista de taberna! Es una alianza temible. ¡Puede hacer temblar a la población entera y ofrecerle dulces *melanges*²⁸ y su picante artículo de folletín! ¡Oh, mundo de contradicciones!

Finalmente, dejamos por completo la ciudad y encontramos abundante material de folletín, pues seguimos al *folletinista del bosque, f. tenebrosus*, de la familia del melancólico Jacquet, ver Shakespeare.²⁹ El folletinista del bosque vive, como su nombre lo indica, “profundamente escondido en

26 (Francés): “marcador”, “goleador”.

27 (Francés): “afuera”.

28 (Francés): “mezcolanzas”.

29 ¡Alusión a Jack Cade, el personaje de *Enrique VI. Segunda parte* (1590-1591?), de W. Shakespeare?

las honduras sombrías del bosque y en cuevas”.³⁰ Es el íntimo amigo de los lagartos, sapos, reptiles y víboras venenosas; su camino está sembrado de hongos y mohos, líquenes y musgo coronan su cabeza. Se ríe compasivamente del sentido por la naturaleza de los vieneses y de sus jiras campestres de dilectante. Investiga a fondo la cadena de Himalaya del Kahlenberg,³¹ se extiende mucho más allá de la región de Backhändel³² y de la cerveza negra de Liesing.³³ Ninguna “Rosa” lo acompaña, el folletinista del bosque va siempre solo. Examina a la distancia, se asemeja a un suicida. Una vez le seguí los pasos a un hombre en el Prater,³⁴ con el propósito filantrópico de salvarle la vida. El modo de caminar, la actitud, el movimiento: todo era en él tan infinitamente triste, que me mantuve firmemente convencido de que él estaba dando sus últimos pasos hacia algún brazo del Danubio. El desdichado pronto se detuvo y, con melancólica distracción, se puso a revolver con su bastón la madriguera de un topo; echó la cabeza hacia arriba, hacia el cielo cubierto de nubes, anhelante, como el que inhala el espléndido aire de Dios con aspiración última, honda. De tiempo en tiempo, extraía del bolsillo un cuaderno y anotaba algo, que evidentemente era el testamento en el que justificaba su despedida de este mundo. Finalmente, allí estaba el temido brazo del Danubio. Al ver esto aceleré mis pasos, pues pensé rápidamente: ¿por qué

30 “In des Waldes düstern Gründen / Und in Höhlen tief versteckt”: los primeros versos de una canción en la novela *Rinaldo Rinaldini* (1798), de Christian August Vulpius (1762-1827).

31 El Kahlberg es una elevación de 484 m, al noroeste de los Alpes orientales; se encuentra dentro del bosque de Viena (*Wienerwald*) y es un destino popular para las excursiones turísticas, ante todo por ofrecer una vista panorámica de toda la ciudad.

32 Estilo de preparación típicamente vienés de cocinar la gallina o el pollo, rebozados en harina de trigo y de sémola.

33 La cervecería Liesing (*Brauerei Liesing*) de Viena fue construida entre 1828 y 1838.

34 Amplio parque vienés, en el distrito de Leopoldstadt. El término *Prater* procede del latín *pratium* (cf. con el castellano “prado”).

debíamos mojarnos ambos?; yo podría salvarlo en tierra firme, y entablar con él una conversación que lo condujera a mejores pensamientos. Dicho y hecho. Fui rápidamente a su lado y me dispuse a hablar. Pero una hilera de pescadores estaban sentados junto a ese brazo del Danubio, tiesos, inmóviles, en la postura silenciosa propia que uno ya conoce en esas personas. Mi suicida iba de uno en otro; los examinaba atento, inquisitivo, y movía su pañuelo frente a ellos, como quien quiere quitarles el polvo, por lo que ellos levantaron sus cabezas hacia él, extrañados. En ese momento, el suicida se disculpó con expresiones muy amables; lamentablemente, era corto de vista y había creído poder leer en ellos inscripciones, pues le habían parecido ser piedras miliarias, que tal vez contenían informaciones sobre la antigua *Vindobona* o Fabiana,³⁵ y que sobresalían a causa del bajo nivel de agua del Danubio. Días después leí este chiste junto con muchos otros en uno de nuestros mejores folletines, anoté el número y descubrí la naturaleza muerta del Prater, el Prater del ciervo, el pescador, el escarabajo y las hormigas, las hierbas y los árboles, las nubes y los vientos, con un fino sentido de observación, con un humor amable e inagotable, a través de muchas, muchas hojas, de la manera más hermosa. Era el material central de este folletinista; este era el folletinista del bosque.

Quiero mencionar un ámbito del cual usted admitirá, a primera vista, que el producto que de él resulta es, ciertamente, abundante. El *folletinista social*, *f. aequivocus*, monopoliza este ámbito. Esta especie de folletinista social se encuentra solamente en los suburbios más alejados, principalmente por las noches, junto a los surtidores de agua y junto a los caminos de los portales de las grandes fábricas, en Gumpendorf,

³⁵ *Vindobona*: originariamente, un asentamiento celta y luego un campo militar romano, en la zona posteriormente ocupada por la ciudad de Viena. Allí habrían instalado los romanos una *cohors Fabiana*.

Schottenfeld,³⁶ etc. Aquí el folletinista social estudia sus fuentes: criados y operarias, de los cuales recolecta apuntes sobre relaciones de servicio y trabajo, oferta, demanda, salarios, manera de vivir; en pocas palabras, sobre todos los pequeños pero importantes detalles de las condiciones del artesano y del proletario. ¡Un vasto cometido! Pero el folletinista social se dedica a él con *amor* y tiene un talento popular innato para el tratamiento. Lamentablemente, para la magnitud de su afán de saber, encuentra demasiado pequeño el estrecho espacio entre el día, cuando las jóvenes están en el trabajo, y la noche, cuando están en su casa. Admito gustoso que con este género de folletinas, la *profesión* verdadera y la mera *afición*, el servicio al público y el deporte privado de la persona, entreveran sus límites de un modo algo confuso, por lo que no se le puede atribuir a esta especie, con completa seguridad científica, un carácter estrictamente literario. Pero es ya suficiente si, en este esbozo acerca de los pilares sobre los cuales descansa el entretenimiento folletinesco de una gran ciudad, he conseguido exponer tan solo unos pocos, y de ningún modo toda la hilera de columnas. El resto lo hacen la fantasía y la reflexión. Ya hemos comido lo necesario, señores; me despido de ustedes.

Con estas palabras dejé que el portero me colocara el gabán, que había abandonado en abril y ahora, a fines de junio y comienzos de julio, vuelvo a vestir. Detrás de mí escuché susurrar a media voz: me parece que también él era un folletinista.

(Traducción y notas de Ercilia Carolina Ratto Nielsen)

³⁶ *Gumpendorf*: junto con *Mariahilf*, *Windmühle*, *Magdalenengrund* y *Laimgrube*, una de las localidades que conforman *Mariahilf*, el sexto distrito de Viena. *Schottenfeld*: zona de Viena situada en un terreno que perteneció antiguamente al monasterio benedictino de los *Schotten* ("escoceses"); llevó antes el nombre de *Oberneustift*.

Para una historia del concepto de ensayo (selección) (1890)

Herman Grimm

[...] *Exagium* –trasladado del griego al latín tardío– es considerado el origen del francés *essai* y del italiano *saggio*. *Saggio* significa una parte de una magnitud mayor, de la que se deduce la constitución del todo. Es una prueba. De acuerdo con este sentido denominó Montaigne ensayos a sus artículos publicados conjuntamente. “[Este libro]”, se lee en su prólogo de 1580, “lo he dedicado al particular solaz de parientes y amigos: a fin de que una vez me hayan perdido (lo que muy pronto les sucederá), puedan hallar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y así, alimenten más completo y vivo, el conocimiento que han tenido de mi persona”.¹ Pruebas de su modo de pensar, de su esencia espiritual, entonces, de las que se podría deducir el hombre entero. ¡Cuán acertadamente fue elegida la palabra! El método de Montaigne consiste en dar cuenta, apasionadamente, de su propio modo de pensar. Tan ardoroso es a veces que hasta se le dificulta hallar las palabras: las percepciones fluyen

1 Montaigne, Michel de, *Ensayos*. Tomo I. Traducción de María Dolores Picazo y Almudena Montojo. Barcelona: Altaya, 1997, p. 35.

a partir de él. En toda ocasión, esto lo retiene, hace que se detenga para exteriorizar lo que lleva adentro, y con igual intensidad lo empuja, a la vez, hacia delante. Nada se le escapa. Hace suyo lo que se le aparece en el camino. Para todo encuentra la palabra justa: a menudo se lo ve buscarla, hasta que finalmente la encuentra. Y, también hay que señalarlo: ¡de qué manera tan genuinamente francesa han sido escritas y pensadas estas cosas! No obstante, el libro entero está repleto de citas latinas, de lo que Montaigne aprendió en los escritos de los autores antiguos. No conozco lo suficiente la literatura contemporánea, y los diccionarios resultan demasiado insuficientes para que se pueda constatar cuántas palabras extranjeras fueron introducidas por estos ensayos en la lengua francesa, a fin de incrementar la riqueza de esta: de acuerdo con la impresión general, no precisamente pocas. Sin embargo, con Montaigne el ensayo no alcanzó aún su auténtica validez ni su consagración como forma literaria: en 1597 aparece en Londres la primera edición de los famosos ensayos de Bacon, ese libro aún vigoroso que estableció la posición del ensayo.

En la dedicatoria a su hermano, Bacon llama a esta serie de breves artículos *fragments of my conceits*² o, en otra parte, *contemplations and studies*.³ En la dedicatoria de la segunda edición de 1612 –quiso ofrecérsela al Príncipe de Gales–, se explica con mayor claridad: “Escribir precisamente tratados requiere ocio en el escritor, y ocio en el lector y, en consecuencia, no son tan apropiados, ni en lo que atañe a los asuntos principescos de vuestra Alteza, ni en lo que atañe a mis continuos servicios; esta es la causa que hizo que yo eligiera escribir ciertas notas breves, redactadas con mayor significación que curiosidad, que he denominado *Ensayos*. La palabra es nueva, pero la cosa es antigua. Pues las cartas

2 (Inglés): “fragmentos de mis pensamientos”.

3 (Inglés): “contemplaciones y estudios”.

de Séneca a Lucilio, si uno las examina bien, no son sino *Ensayos*, es decir, meditaciones dispersas, aunque expuestas bajo la forma de cartas.⁴ En otra parte del prólogo llama a sus ensayos *delibationes*,⁵ y una vez más, en otro pasaje, simples granos de sal, que han de despertar el apetito sin satisfacerlo.

Se ve cuán hábil es Bacon en la medida en que solo invoca a Séneca y reclama para sí la invención del ensayo. A Montaigne parece no conocerlo en absoluto, y apenas cita su nombre alguna vez. Sea como fuere, Bacon fijó el carácter del ensayo. Sus ensayos no son, como los de Montaigne, tratados para ilustrar sus aficiones literarias, sino, por así decirlo, breves extractos de libros más extensos jamás escritos; y, al mismo tiempo, expresiones del pensamiento personal. Esta manera concisa de precipitarse de afirmación en afirmación contó con la aceptación del público inglés. Las piezas de Shakespeare son una ejecución de la misma producción en forma poética. Pero fue recién a principios del siglo XVIII, cuando comenzó el período de dominio de las revistas, que tuvieron lugar el desarrollo y la explotación plenos del ensayo. Ninguna forma era tan adecuada para conseguir efectos instantáneos. Los ensayistas, de ahora en adelante, forman una escuela, la de aquellos que exteriorizan su pensamiento. Las más brillantes creaciones de esta forma las ofrecen las *Lettres anglaises* de Voltaire.⁶ Para hacer comprensible y familiar la manera de pensar inglesa a sus compatriotas, Voltaire tomó de la literatura inglesa incluso la forma literaria que necesitaba para ello, y regresó a las sencillas cartas destinadas al público, como las había escrito Séneca.

4 Bacon, Francis, *Selected Writings*. Introducción y notas de Hugh G. Dick. Nueva York: The Modern Library, 1955, p. 6.

5 (Latín): "catas", "tanteos".

6 *Cartas filosóficas* o *Cartas Inglesas* (1734): conjunto de ensayos en los que Voltaire (1694-1778), a partir de la descripción elogiosa de aspectos de la religión, la cultura, la sociedad y el gobierno ingleses, dirige una crítica contra las instituciones del régimen francés.

Lo primero que atrajo mi atención sobre el ensayo como forma literaria no fueron ni los ensayos de Montaigne, ni los de Bacon, ni los de Addison,⁷ Locke,⁸ Hume⁹ u otros, sino los de Emerson.¹⁰ Ralph Waldo Emerson dio al ensayo un significado diferente. Los ensayistas anteriores eran escritores, Emerson era predicador. Sus ensayos podrían caracterizarse como breves sermones puestos por escrito, dirigidos a todo el mundo. Al verdadero ensayo hoy se le exige que trate, en series de pensamientos fluidas e individuales, y con rapidez, acerca de algo comprensible para todos.

De acuerdo con este espíritu adoptaron la forma literaria, además de Emerson, Carlyle¹¹ y Mathew Arnold.¹² En todo lo que dicen sobre las cosas, la materia no aparece colocada ni más alta ni más baja que la propia persona en cuyo espíritu se refleja. Estaba en su naturaleza escribir de ese modo. Los ensayos de Macaulay,¹³ de acuerdo con esta concepción, quizás no son auténticos ensayos, en la medida en que el autor deja que el objeto se destaque demasiado intensamente, e intenta comunicar conocimientos muy exactos. También Bacon quería tan solo enseñar, pero expresándose tal como

7 Joseph Addison (1672-1719): ensayista, poeta y dramaturgo inglés. Publicó la mayoría de sus ensayos en *The Spectator*, revista que fundó, junto con Richard Steele, en 1711.

8 John Locke (1632-1704): filósofo inglés, uno de los mayores exponentes del empirismo y del liberalismo. Autor del influyente *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690).

9 David Hume (1711-1776): historiador y filósofo escocés, representante del empirismo. En su obra se destacan el *Tratado sobre la naturaleza humana* (1738-1740) y los *Ensayos morales y políticos* (1741-1742).

10 Ralph Waldo Emerson (1803-1882): ensayista, filósofo y poeta estadounidense. Fue líder del movimiento trascendentalista.

11 Thomas Carlyle (1795-1881): ensayista, satírico e historiador escocés. Autor de la célebre compilación de ensayos *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia* (1841).

12 Mathew Arnold (1822-1888): poeta y crítico inglés, autor de importantes ensayos como *Cultura y anarquía* (1869) y *Last Essays on Church and religion* [Últimos ensayos sobre la Iglesia y la religión] (1877).

13 Thomas Macaulay (1800-1859): poeta, historiador y político inglés. Fue un promotor de la reforma parlamentaria y la abolición de la esclavitud. Conocido por sus estudios sobre Milton y Maquiavelo; redactó numerosos ensayos reunidos en dos volúmenes bajo el título de *Critical and Historical Essays* [Ensayos críticos e históricos].

pensaba. Por mi parte, he elegido a menudo esta forma, más para sugerir estudios que había realizado en diferentes direcciones, que para comunicar su contenido total. Intenté, en ocasiones, ofrecer pruebas de estos estudios; por así decirlo, prólogos que resumen libros no escritos, y encontré que el nombre de ensayo era el más conveniente para esta forma literaria, pues solo escribía cuando, en mis propios avances, había conseguido despachar tal o cual capítulo.

(Traducción y notas de María Guadalupe Marando)

La posición social de los escritores (1891)

Theodor Fontane

I

¿Cuál es la posición del escritor? Creo que en esta cuestión prevalece, entre aquellos a los que atañe, una curiosa unanimidad. Los famosos y los que no lo son, los libres y los que no lo son, los autores de novelas y los de obras teatrales, los periodistas y los ensayistas –para no hablar de los pobres líricos– están, por lo que sé, de acuerdo en este punto: la posición del escritor es miserable. Cuál es el país al que le corresponde la prioridad desde esta miserable perspectiva, es algo que puede resultar difícil constatar; pero se podrá decir, quizá, que la Alemania prusiana ha figurado siempre en la primera fila, y se ha empeñado con éxito en mantenerse a esta vieja altura. Aquellos que comercian con la literatura y la política diaria se hacen ricos; aquellos que la producen padecen hambre o se ganan penosamente la vida. De esta miseria económica se deriva, entonces, algo aún peor: nace el esclavo de la tinta. Los que trabajan por la “libertad” permanecen esclavizados y, por ello, a menudo padecen más a causa de ello que el siervo medieval.

II

El escritor es miserable porque es pobre y debe soportar las consecuencias naturales de la pobreza. “Sí”, se dice entonces, “¿por qué es pobre? ¿Por qué es un chupucero? ¿Por qué se siente impulsado a serlo? Si fuera talentoso, sería rico. En todos los ámbitos ocurre lo mismo. El que nada puede, queda excluido; junto a él pasan de largo las bandejas doradas. El que algo puede, lo recibe todo: junto con el oro, la honra y, con ambos, la *posición social*”. Sí, eso suena muy bien, pero ¿es cierto? Creo que no. Ciertamente, la pobreza es el comienzo de todos los males. Pero en ella solo reside una parte de la culpa. La posición social conlleva algo distinto, que la hace insoportable; y quien tenga alguna duda al respecto, solo tendrá que apartar la vista de la miseria exterior del oficio del escritor, y volverla hacia el esplendor de ese oficio; y, si lo hace, no podrá dejar de percibir que también la posición social de la aristocracia de escritores deja mucho, demasiado que desear. Por cierto, quien se sienta constreñido a ocuparse más detalladamente de esta desagradable cuestión, llegará a comprender de la manera más clara precisamente la condición miserable de la posición del escritor si observa la aristocracia de escritores. Pues, si no es posible presentar muchas objeciones frente al hecho de que, en todas partes del mundo, la falta de éxito justifica que uno sea alineado en la séptima fila, debemos percibir tristemente, en el mundo de los escritores, que tampoco la suerte y los éxitos mejoran la cuestión en una medida considerable. Naturalmente, aquel que paga su alquiler es tratado mejor que el que no lo paga, y aquel que va a Helgoland con un muestrario inglés, puede disfrutar mejor de la frescura del verano que aquel que solo se instala en los espacios verdes de Grünau; pero su auténtica posición social se mantiene en su nivel muy mode-

rado, e incluso las presuntas pretendientes de un hombre tan afortunado, están más “encantadas de conocerlo” que interiormente complacidas y honradas. El respeto es algo casi inexistente. Siempre la sospecha, siempre la *blâme*. Todo el oficio se va al diablo. El escritor se encuentra en la mejor posición cuando es temido: entonces puede tener la frente más alta.

III

¿A qué se debe esto? A un cierto carácter detectivesco del oficio, a un cierto temor del público frente a las indiscreciones y, con la mayor frecuencia, a que no se considera el oficio del escritor como un arte; y se parte de que, al final de cuentas, uno puede hacer las cosas igual de bien, o incluso un poco mejor. Cualquiera puede escribir. Y, además, la escritura es totalmente inútil; es el único oficio que resulta completamente superfluo y que, en verdad, no está vinculado con una necesidad seria de los hombres. El periodismo, el diario es aquí la única excepción. Ahora bien: se podrá hablar, por cierto, de una necesidad espiritual en general, de una necesidad espiritual *más elevada*, que solo puede satisfacer a ciertas personalidades selectas. Pero esto, al fin de cuentas, solo les ha sido dado a unos pocos; y estos pocos, además, tienen sus “clásicos” y frente a los modernos no se muestran tan solo indiferentes, sino hostiles. No quiero examinar esto con mayor detalle. Solo quiero preguntar: cuando un lírico bueno, o incluso excelente, publica un volumen de poemas, ¿se encuentra alguien cargado de fe en que el libro responda a una necesidad? Y no muy diferente es lo que ocurre con los autores de novelas, o de novelas cortas. A estas se las espera, quizás, en Navidad; pero no hay que hablar de una necesidad.

IV

La profesión de escritor no es considerada un arte. Antes bien, se dice: “Existencias de Catilina,¹ surgidas de manera azarosa. Cuando uno no sabe hacer otra cosa, se convierte en escritor, o se hace llamar tal. Y ¿qué es esto, al final de cuentas? *Cualquiera* puede hacerlo, cualquiera puede escribir un artículo, un ensayo, una crítica, un poema, una historia. ¿Por qué deberíamos maravillarnos tanto?” Bien, todo esto puede ser cierto, en lo esencial. Pero lo terrible es que la condena del público no admite ninguna excepción, o casi ninguna. Pues hay escritores que ni son existencias de Catilina, ni aparecen, en sus obras de manera tal que cualquier consejero o asesor o auxiliar de comercio pueda declarar: “También yo puedo hacerlo”. Sí, hay muchos escritores de este tipo, pero no poseen ninguna importancia. Hombres como Schack,² como Rudolf Lindau,³ etc., no cuentan aquí, pues tienen puestos en el Estado, y según estos se orienta su posición social. Pero con los otros, que *no* poseen una posición excepcional, hay que comparar a los *pintores y escultores*. Y allí se impone, entonces, la pregunta: ¿se encuentran nuestros mejores hombres realmente por debajo de los mejores en el ámbito de nuestras artes hermanas? Los que son sensatos entre ellos no querrán responder a esta pregunta en forma afirmativa. Sin embargo somos los hijastros abandonados.

1 Es decir: personas revoltosas, proclives al crimen. El término deriva de Catilina, el aristócrata venido a menos que planeó una conjura contra la República Romana. La expresión fue empleada por Bismarck en su famoso discurso “Blut und Eisen” [Sangre y hierro], del 30 de septiembre de 1862; se convirtió, desde entonces, en una fórmula de la que se servían los círculos del poder para difamar los proyectos de la oposición.

2 Adolf Friedrich, conde von Schack (1815-1894): poeta alemán e historiador de la literatura. Fue diplomático en Meckelnburg hasta 1852.

3 Rudolf Lindau (1829-1910): escritor alemán; prestó servicios como diplomático en Suiza y Alemania.

Nuestra condición de Cenicientas es indudable, es un hecho. ¿Y el cambio? Solo hay un medio: la estatización, el establecimiento de regulaciones oficiales, la fijación de rútu-los. Tal vez el medio sea peor que la situación presente. Pero entonces deberíamos consolarnos y dejar las cosas como están. Si queremos introducir un cambio, no hay ningún otro recurso. El poder del prestigio oficial, siempre grande entre nosotros, se ha mantenido en ascenso constante, sin que las autoridades del Estado hayan reclamado para sí este aumento del prestigio; inversamente, se les ha retribuido voluntariamente este acrecentado prestigio. La opinión de que solo el examen, la nota, la certificación, la aprobación, el cargo, el título, la condecoración –en suma: todo eso detrás de lo cual se encuentra el Estado– es lo que otorga valor e importancia, domina los ánimos más que nunca, y los genios libres, los “salvajes”, que siempre han estado bajo sospecha, ahora lo están más que nunca. Antes (aunque tampoco se los quería tener en la familia) se los consideraba por lo menos algo especial. También esto se ha perdido. No solo son despreciados, también se los tiene por más inútiles, incapaces y chapuceros que los demás. Antes, su deficiencia podía ser compensada; ahora ya nadie piensa en ello; lo que tienen, es nada, lo que no tienen, es todo.

Solo el Estado puede introducir aquí un cambio, si es que realiza la desmesurada tarea de resistir esta orientación que lo complace, y un bello día expresa: “Estos díscolos hijos míos no son tan díscolos como los consideráis; *también* ellos me conmueven; tienen alguna importancia, *son* algo.” Y no hay otro medio, ninguna otra forma de mostrar esto y confirmarlo ante nosotros –casi me ruborizo al decirlo– que aquellas pequeñas y grandes distinciones que le garantizan a cualquiera, en nuestro país (y también en otros lugares), una buena posición social. No debemos recibir únicamente el apoyo de

los banqueros de la calle del Tiergarten; también otros lugares deben abrirse a nosotros. Que esto es posible lo ilustran maravillosamente ejemplos en que, de manera excepcional, y sin formular en cada ocasión la pregunta por el valor, se trató a los escritores de ese modo. Piénsese en Brachvogel,⁴ en Hesekiel.⁵ No es preciso recordar siempre a Uhland,⁶ que rechazó la orden *pour le mérite*,⁷ o la infortunada audiencia de Herwegh⁸ ante el rey Federico Guillermo IV. En general, uno debe poder prescindir de lo *político*. Con el cambio de la posición social se modificaría mucho, y aunque tampoco esto suceda y la condición del escritor, en lo que se refiere a las formas y al prestigio, solo haya de permanecer en la situación en que se encuentra actualmente (la época de los poetas de buhardilla ha pasado, gracias a Dios, y nunca volverá), en el nivel actual tampoco presentará un peor aspecto, ante príncipes y ministros, que sus colegas de la esfera de las artes plásticas, o de las artes que dan el “tono”.

La aprobación es el gran medio para mejorar la condición del escritor. Si esto no se consigue, tendremos que buscar una mejor perspectiva. Existe también una perspectiva tal. Se llama: mayor respeto por nosotros mismos.

(Traducción y notas de Martín Salinas)

4 Albert Emil Brachvogel (1824-1878): escritor alemán, dedicado a la literatura trivial, fue redactor, entre 1854 y 1856, en la *National-Zeitung* de Berlín; entre 1861 y 1863, fue redactor de la publicación de la Orden de los Caballeros de Malta.

5 (Johann) George (Ludwig) Hesekiel (1819-1874): poeta lírico, novelista, dramaturgo y periodista alemán. Fue miembro de la sociedad del “Túnel sobre el Spree”, de la que también formaba parte Fontane. Este definió a Hesekiel como “el escritor predilecto del mundo conservador prusiano”.

6 Johann Ludwig Uhland (1787-1862): lírico y dramaturgo. En 1848 rechazó, por sus convicciones democráticas, la orden *Pour le mérite* prusiana, que le había sido asignada.

7 (Francés): “al mérito”.

8 Georg Herwegh (1817-1874): escritor, traductor y publicista alemán; influyente poeta de tendencia. En el otoño de 1842 tuvo una audiencia con el rey de Prusia, en que este se mostró amistoso, pero poco después expulsó al poeta de Prusia.

Sobre las exposiciones de arte (1896)

Georg Simmel

La gran multitud, que generalmente vive de su optimismo, tiene también su propio pesimismo. Todo lo existente es, desde luego, bueno y bello, solo que, frente a lo que fue, es malo y fútil. El pesimismo acerca del presente, que para el espíritu más libre se transforma en optimismo acerca del futuro, es para aquella un optimismo acerca del pasado y de la saga del Paraíso; el sueño de la Edad de Oro, la creencia en los viejos buenos tiempos no son otra cosa que irradiaciones rosadas de un pasado que está sustraído a las sombras del presente, un juicio inconsciente sobre el presente insatisfactorio. Cuando el abuelo tomó en matrimonio a la abuela, el mundo no era únicamente mejor en todo, sino que era, sobre todo, más moral y el lamento acerca de la corrupción ética de la época es casi tan antiguo como la ética y la época mismas. Esta exaltación de lo pasado, que la gran multitud toma prestada del ideal de eticidad, en sus ámbitos se circunscribe, a menudo, a una exaltación estética del pasado. No solo mejor, sino ante todo más bello parece ser el mundo de los griegos, de los lansquenets, de las pelucas; y en relación con la condensación de lo bello en la obra de arte, es posible escuchar, en toda ocasión, el lamento de que el arte

habría decaído. Es claro, en todo caso, que se ha modificado el carácter del arte moderno; que aún no podemos estar seguros de que, dentro de este carácter, pueda alcanzarse el mismo nivel de la obra de arte. Y, desde una perspectiva, las exposiciones de arte son la encarnación y el símbolo de esta transformación.

Si se lamenta que al arte moderno le faltan, en general, aquellas personalidades nítidamente perfiladas que, sustentadas en ellas mismas, sabían mover el mundo a partir de su propia fuerza, y si se ha dicho que, en el mundo moderno, lo grande tiene lugar a través de las masas y no de los individuos, y que la colaboración de muchos aparece en el lugar del hecho individual que influye por sí solo, se creería descubrir, ante una exposición de arte moderno, una imagen de estas circunstancias. Esa fuerza que todo lo abarca, esa capacidad de hacer valer la personalidad individual en cada ámbito de la creación artística que vemos en los maestros del Renacimiento, también se extinguió para la actividad artística en vista de la división del trabajo, y la totalidad del goce artístico ya no se ofrece en la contemplación de una personalidad individual, sino en la unión de múltiples producciones artísticas. Pareciera como si esas fuerzas de la capacidad artística se hubieran distribuido en un gran número de personas individuales distintas, como un cuerpo luminoso que estalla y se disuelve en una cantidad de cuerpos astrales errantes. No se puede aducir ninguna obra de arte individual que represente, por ejemplo, la suma de la capacidad disponible, el punto culminante de todo el desarrollo alcanzado hasta el momento, como lo hicieron la *Madonna Sixtina*¹ o las tumbas de los Médici;² por ello, para conocer el arte del presente, se requiere la reunión de lo heterogéneo,

1 Ver nota 15, p. 199.

2 Alusión a las tumbas de los Médici, ejecutadas por Miguel Ángel entre 1520-1534, en las Capillas Mediceas de la Iglesia de San Lorenzo (Florencia).

la convergencia de todos los maestros posibles. El impulso moderno hacia la especialización configuró también la actividad artística de un modo tan unilateral que, para compensar esto, requiere precisamente la consideración simultánea de todas aquellas cosas contrapuestas. Quién sabe si no nos resultaría insoportable que se nos remitiera exclusivamente, o casi exclusivamente, a uno de los mejores maestros del presente, como podríamos hacerlo, ciertamente, con Miguel Ángel; quién sabe si el carácter más propio de la sensibilidad artística moderna no es el hecho de que, junto a cada personalidad creadora, veamos tantas otras que contraponen a su unilateralidad otra distinta, de manera que solo en la combinación de lo múltiple se gesta la sensibilidad auténtica y definitoria para el arte de nuestro tiempo.

La exposición de arte es el complemento y la consecuencia necesarios de la especialización moderna en el arte.

La unilateralidad del hombre moderno en tanto crea, es completada por su carácter polifacético en tanto recibe. Cuanto más pequeño es el ámbito en el que el individuo se mueve activamente, cuanto más reducidos son los límites a los cuales están sujetos, durante el día, su pensar y su querer, tanto más viva se hace la necesidad de desahogarse ahora, en las horas del reposo y del interés receptivo, en la plenitud más grande de ideas y sentimientos heterogéneos, así como los músculos inactivos agotan en un movimiento intensificado la fuerza reprimida en contra de la voluntad. Justamente en la estrechez de su gabinete de estudio surge en Fausto el anhelo de recorrer toda la riqueza de antítesis existentes en el mundo, de un extremo al otro; precisamente, la especialización de nuestra época engendra la precipitación de una impresión a otra, la impaciencia del goce, la problemática aspiración a comprimir, en el tiempo más breve posible, la mayor cantidad posible de excitaciones, intereses, goces. La variedad de la vida en las grandes ciudades, en la calle y en los salones, es tanto causa como

consecuencia de este continuo afán, y las exposiciones de arte lo resumen simbólicamente para un ámbito reducido. Aquí las cosas que, por su contenido, tienden a separarse, convergen en el espacio más reducido; aquí el espíritu que necesita exaltación puede realizar el movimiento benéfico de recorrer el mundo de las elaboraciones artísticas de un polo al otro en el lapso de minutos, y de expandirse entre los puntos más alejados de los que es capaz el sentimiento. La mayor fuerza del genio artístico de hoy está reunida en el punto más pequeño y despliega ahora, en el espectador, en igual concentración, toda la exuberancia de sensaciones que el arte en general puede despertar en él. Así como los propios objetos representados nos acercan espacialmente lo contrapuesto, así de contrapuestos son los juicios que, asociándose a ellos, permiten en el espíritu del visitante alternar en rápida sucesión aprobación y desaprobación, admirativo asombro y desdeñosa sorna, indiferencia y conmoción y así también, desde este aspecto, permiten cumplir las condiciones del goce moderno, sentir lo múltiple en la menor extensión de tiempo y espacio. Podría decirse que el juicio objetivo y sereno de las obras de arte debería sacar provecho de esto; cuanto más heterogéneo lo que se contempla, tanto más libre se halla el espíritu frente a la obra individual, tanto menos consigue la unilateralidad conducirlo por sus propios carriles y volverlo acrítico. Ninguno de nosotros tiene ya un juicio correcto acerca de aquello que llena nuestra conciencia siempre de la misma manera, y junto a lo cual no hay nada distinto desde donde se pueda medir, constatar su valor o su carencia de valor. El carácter polifacético de la contemplación, que enseña a compensar fácilmente la aprobación o desaprobación precipitadas de una cosa mediante la observación de otras diez, nos eleva a una altura clara, aunque fría; a aquella serenidad en el juicio de lo individual que ha de faltar allí donde nos sometemos por entero a una impresión individual, sin que impresiones vecinas puedan

influir sobre ella y situarla correctamente. Y no solo son las virtudes de un cuadro aquello ante lo cual se ponen de relieve las deficiencias de otro; con frecuencia, más bien, en el arte como en la vida, un error debe manifestarse primero con una intensidad desmesurada en un punto cualquiera, para que uno tome conciencia de él en otro punto. Solo que, en medio de esta ganancia, podría prevalecer por mucho la pérdida; pues de aquel comportamiento emanan dos de los mayores males de la sensibilidad artística moderna: la apatía y la superficialidad. Es fácil, apacible y frío abordar las cosas cuando el cerebro está tan embotado que ya no es posible alcanzar ningún acaloramiento ni ningún entusiasmo; es fácil criticar lo malo, siempre y cuando todavía se sepa abordar críticamente también lo bueno. Justamente esta apatía es, a su vez, tanto causa como consecuencia de aquella necesidad de las impresiones más variadas y contrapuestas; pues así como la satisfacción de ese anhelo embota el espíritu, así también el embotado ansía excitaciones cada vez más violentas y más vertiginosas. Emerge aquí una asombrosa antítesis en la vida espiritual. La receptividad del hombre moderno se vuelve cada vez más fina y nerviosa; su sentir, cada vez más delicado; de manera que, en lugar de colores fuertes y de sus contrarios, solo puede tolerar tintes pálidos, semiapagados, y la vivacidad de los colores lo hiere, tal como los padres modernos ya no pueden soportar el ruido saludable de sus hijos. Los matices de las sensaciones y su expresión se encumbran cada vez más, de modo que parecen tambalearse todavía sobre la punta de la aguja; la más leve ruptura del estilo, la más mínima falta de tacto nos hieren cada vez más fácilmente; aprendemos a distinguir en forma cada vez más nítida lo que ojos más inexpertos y modos de sentimiento más rozagantes consideraban todavía homogéneo y armónico. Y ahora bien, justamente en oposición a esto se halla la necesidad de las más grandes exaltaciones, la insatisfacción con los pequeños estímulos y alegrías del

día, la insatisfacción con el idilio, que finalmente hace que la naturaleza solo pueda complacernos en el Mar del Norte o en las más altas cumbres de los Alpes. El refinamiento es siempre, en la misma medida, el signo tanto de un embrutecimiento como de una refinación del sentir; y, de la misma manera, las aspiraciones del hombre moderno se encaminan a seguir refinando y puliendo cada vez más lo fino, lo especial, lo delicado de sus sentimientos, al igual que se encaminan a ampliar el alcance de su campo sensorial; y así como aquel, para ser aún conmovido, necesita, en definitiva, de lo más violento y lo más estremecedor, así también, en lo corporal, la sobreexcitación de los nervios conduce, por un lado, a la hiperestesia, al efecto enfermizamente intensificado de cada impresión y, por otro lado, a la anestesia, la receptividad disminuida igualmente enfermiza.

Pero este es el resultado todavía más concreto de esta yuxtaposición de múltiples obras de arte. Nuestra alma no es una pizarra de la que pueda borrarse por completo lo que acaba de ser escrito sobre ella, dando lugar, sin dejar huellas, a algo absolutamente nuevo. Cuando frente a una obra de arte ha tenido lugar aunque más no sea un trazo de profundización y conmoción, este debe resonar aún el tiempo suficiente para no permitir que la siguiente impresión encuentre el campo completamente libre; debe haber quedado aún, al menos en lo inconsciente, mucho de lo viejo, lo suficiente para que lo nuevo no pueda extraer del alma tanto como podría quizás pretender para sí; sobre todo, se producirá inevitablemente una mezcla de impresiones, que es el mayor enemigo de la comprensión profunda de cada cosa individual. Ya la mera concentración espacial de los cuadros actúa en esta dirección; ninguna pintura cuyo tamaño no sea de muchos metros cuadrados llena ella misma, si la mirada se mantiene inmóvil, nuestro ámbito visual, y ninguna conciencia puede dirigirse a una parte del campo visual en forma tan exclusiva que los cuadros vecinos no capturen al

menos una pequeña parte de conciencia, estorbando y disminuyendo así la impresión de lo recién contemplado. Y, haciendo abstracción de este caos, de esta perturbadora simultaneidad, ¿cuántos cuadros pueden asimismo mirarse, con receptividad fresca, en forma sucesiva? Los pareceres pueden diferir; uno puede afirmar que media docena, otro que una o dos docenas; pero nadie querrá afirmar que, con la décima parte de una exposición de arte recorrida, el alma no está ya tan llena que la sobrecarga por los nueve décimos restantes debería depararle necesariamente un malestar espiritual, si su estómago espiritual no estuviera tan perfectamente adaptado que, precisamente, no acoge en absoluto estos nueve décimos restantes, sino que les permite resbalar, por así decirlo, sobre su superficie, sin asimilarlos. Desde luego, este inconveniente es igualmente inseparable de los museos. Pero estos tienen al menos la ventaja de que, si no se cuenta entre aquellos conocedores del arte que han recorrido Roma solo durante la noche, uno ve las mismas obras en forma más cómoda y frecuente, de manera tal que lo que una vez solo ha rozado la superficie del alma tocará otra vez sus más profundos estratos. Justamente la permanencia de las obras de arte en los museos da al espíritu que contempla una cierta serenidad frente al carácter fugaz de la exposición de arte, cuya agitada vida de ocho semanas –después de la cual las piezas que la componen se dispersan a los cuatro vientos– transmite al propio espectador su inestabilidad y excitabilidad.

No obstante, lo que parece contraponerse al intento de que uno atribuya el estímulo psicológico de la exposición de arte moderno a la incitación y la exaltación que la inmediata contemplación simultánea de lo contrapuesto ejerce sobre el espíritu moderno, necesitado de contraposiciones; lo que aparentemente se contrapone a esto es la pobreza, a menudo destacada, de los motivos pictóricos. Esta es, sobre todo, la materia fundamental de aquel pesimismo que, también en

el arte, solo sabe hablar de paraísos perdidos. Con razón, en la medida en que con ello se hace referencia a la falta de aquella facultad de plasmación artística que sabe revestir una idea de un ropaje visible, cuya belleza sensorial se pliega al encanto del pensamiento, velándolo y develándolo, o que extrae de un suceso aquel instante dramático en que una pluralidad de personas actuantes se ensambla para el ojo en una unidad bella. Es relativamente más raro encontrar en el arte actual la riqueza y el dinamismo de la fantasía artística que conducen a esta hacia tales tareas. Aun en las exposiciones de arte más mediocres siempre se encuentran todavía un par de buenos paisajes y un par de retratos pasables; pero muy a menudo, en exposiciones mejores, ni un solo cuadro compuesto que sea de alguna envergadura. El cuadro de género, que toma prestado su encanto del humor del acontecimiento representado, o de su estrecho contacto con el círculo vital y de intereses del espectador, no es sin duda infrecuente; pero en él se muestra la llamativa pobreza de motivos, un intento incansable de extraer, de los acontecimientos y personas mil veces representados, una última pizca de originalidad. Ante grandes tareas, este reflejo renovado una y otra vez no es molesto, así como los griegos consentían en ver tratados siempre los mismos acontecimientos de sus sagas por parte de sus poetas trágicos. La Madonna con el niño, el Juicio Final, un grupo de santos –cada uno de los cuales presenta un carácter conocido desde hace tiempo, pero significativo–, las escenas de la vida de Jesús: estos son asuntos tan profundos y abarcativos, tan por entero irresolubles a través de una representación individual, que pueden presentar innumerables configuraciones; dado que a estas no les corresponde plenamente ninguna imagen sensible, dado que su contenido intelectual rebasa a todo individuo, nadie puede concluir con estas, y cada uno le pasa al siguiente la tarea tan poco agotada como él mismo la había hallado anteriormente. Pero cuanto más evidente es esta, cuanto

menos remite su representación más allá de sí misma, tanto menos puede tolerarse la repetición frecuente. Un pensamiento serio puede repetirse cien veces, un chiste solo debe hacerse una vez. Así, el cuadro de género exige, conforme a su esencia, una cierta originalidad; y la repetición frecuente de su contenido produce un efecto penoso y mezquino.

Así como puede tenerse, entonces, en relación con la auténtica invención de la exposición de arte moderno, la impresión de la pobreza y, por así decir, de una abigarrada monotonía, no obstante, viéndolo desde otra perspectiva, no falta una incitante multiplicidad y una contraposición decidida. El individuo puede no ser original, puede mantenerse en un área de contenidos y formas que ya se conocen; solo el arte moderno dispone de una tal riqueza de modelos, de una tal abundancia de estilos heterogéneos que se genera, empero, la impresión de la más viva alternancia. Y aquí se hace visible la relación entre el arte y el espíritu amplio de miras a la cual aludí arriba, y que evidencia aquí su profundidad en otra dirección. En el lugar de las grandes individualidades, se dice, aparece cada vez más la efectividad de la masa; las tareas de la cultura moderna podrían resolverse menos mediante la fuerza de la personalidad individual que mediante la cooperación de muchos, y serían mucho más productos en colaboración que productos originales de los individuos los que dotarían, en todo lugar, de carácter a la creación de nuestra época. La originalidad ha pasado del individuo al grupo, al cual aquel pertenece y del cual asume, como feudo, la modalidad de su influencia. Tal vez esto vale igualmente para el arte. Si el individuo, por sí mismo, es también pobre de invención, en relación con aquellos que se afanaron antes y que lo hacen ahora, representa un tipo de sensibilidad y de representación peculiar, que se diferencia de otros estilos. Lo que aquel aporta a esto para que se formen un determinado rasgo de carácter artístico y tal tipo de concepción, muchas veces no podrá ser constatado;

y, como en todos los casos en que el individuo pertenece a un grupo, no es posible delimitar nítidamente la medida de lo que recibe respecto de lo existente. Y así es posible que la falta de fuerza individual, fundada puramente en sí misma, no contradiga la riqueza de los más variados estilos, de los planteos de problemas más heterogéneos. Y, sobre todo, la exposición de arte moderno nos ayuda a examinar esta relación del individuo con el todo. Esta nos enseña cómo la pobreza a menudo deplorada, la escasez de invención, la falta de individualidades nítidamente perfiladas se avienen con la multiplicidad de la imagen total, en tanto en el lugar de la originalidad personal aparece la abundancia de aspiraciones, círculos de ideas y modos de expresión, que son asumidos por todo el grupo y transmitidos al individuo.

Así, la exposición de arte se cuenta entre aquellas instituciones y sucesos que son quizá en sí poco agradables y provechosos, pero que ya son ineludibles como signo distintivo del espíritu moderno. Estas no son ni las causas de la superficialidad y la apatía del juicio artístico, como se les ha imputado, ni mucho menos las consecuencias de ciertos estados del espíritu amplio de miras, que pueden deplorarse pero que tienen interconexiones tan profundas que no sería posible extraerlas sin modificar todo el tono de la vida sensitiva moderna. En pocos fenómenos que, como la exposición de arte, son frutos que penden en forma algo lateral de nuestra cultura, se concentran tantos rasgos de carácter: la especialización de los productos, la concentración de múltiples fuerzas en el espacio más reducido, la gran prisa y la excitante persecución de impresiones; la falta de personalidades de rasgos definidos pero, a cambio, una mayor riqueza de ambiciones, tareas, géneros estilísticos, que son asumidos por grupos enteros; todos estos rasgos que la exposición de arte moderno nos muestra puramente como tales y que –sin entrar aún en su contenido– forman una imagen en miniatura de nuestras corrientes espirituales; imagen que,

precisamente gracias a esta gran interconexión, se sustrae para el que mira con profundidad al elogio y a la reprensión que podrían asociarse a su contemplación aislada. Pues esta se cuenta entre los símbolos de nuestra época de transición, sobre la cual solo el futuro podrá decidir si todo el crepúsculo inquieto, incierto, estimulante en el que vivimos es el crepúsculo del día o el de la noche.

(Traducción y notas de Carola Pivetta)

“Prólogo” a *Reforma social o revolución* (1899)

Rosa Luxemburg

El título del presente escrito puede sorprender a primera vista. ¿Reforma social o revolución? ¿Puede la socialdemocracia estar *contra* la reforma social? ¿O puede *oponer* la revolución social –el cambio radical del orden establecido, que constituye su meta final– a la reforma social? Por supuesto que no. Para la socialdemocracia, la lucha práctica cotidiana por reformas sociales, por el mejoramiento de la situación del pueblo trabajador aún sobre el suelo del orden existente, por instituciones democráticas, constituye, antes bien, el único camino para conducir la lucha de clases del proletariado y para trabajar en pos de su meta final, la toma del poder político y la abolición del sistema de trabajo asalariado. Para la socialdemocracia, existe un vínculo indisoluble entre la reforma social y la revolución social, en tanto, para ella, la lucha por la reforma social es *el medio* y el cambio social radical, por el contrario, *la meta*.

Una oposición entre estos dos elementos del movimiento obrero la encontramos por primera vez en la teoría de *Eduard Bernstein*,¹ tal como él la ha expuesto en sus artículos “Problemas

1 Eduard Bernstein (1850-1932): líder socialista alemán. Vivió en Inglaterra entre 1888 y 1901. Asociado inicialmente con Engels, se convirtió luego en propulsor del revisionismo, una desviación del marxismo hacia posiciones evolucionistas y parlamentaristas. Periódicamente miembro de la Dieta del Imperio entre 1902 y 1928.

del socialismo”, en *Tiempo nuevo*,² durante los años 1897 y 1898 y, sobre todo, en su libro *Las premisas del socialismo y las tareas de la socialdemocracia*.³ Toda esta teoría no tiene otra finalidad práctica que aconsejar la eliminación de la transformación social, la meta final de la socialdemocracia, y hacer que la reforma social deje de ser un *medio* para ser una *meta*. El propio Bernstein ha formulado su parecer del modo más acertado y más agudo al escribir: “Esta meta, sea la que fuere, no es nada para mí; el movimiento lo es todo.”⁴

Pero como la meta final socialista es el único elemento decisivo que diferencia al movimiento socialdemócrata de la democracia burguesa y del radicalismo burgués, el único elemento que hace que todo el movimiento obrero deje de ser una ociosa chapuza para la salvación del orden capitalista y se transforme en una lucha de clases *contra* ese orden, una lucha por la abolición de ese orden, entonces, en el sentido bernsteiniano, la pregunta “¿reforma social o revolución?” es a su vez, para la socialdemocracia, la pregunta “¿ser o no ser?”. En la polémica con Bernstein y sus adeptos –y esto debe quedar claro para todo hombre del partido–, no se trata de este o aquel modo de lucha, no se trata de esta o aquella *táctica*, sino de toda la *existencia* del movimiento socialdemócrata.

A partir de una consideración fugaz de la teoría de Bernstein, esto puede parecer una exageración. ¿Acaso Bernstein no habla a cada paso de la socialdemocracia y sus metas?; ¿acaso no repite expresamente, incluso muchas veces, que él también persigue la meta final socialista, solo que de otra forma?; ¿acaso no enfatiza con firmeza que él aprueba casi por completo la actual práctica de la socialdemocracia? Por supuesto que todo esto es verdad. Pero también es verdad

2 *Die Neue Zeit*.

3 *Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie*. Stuttgart, 1899.

4 Bernstein, Eduard, “Der Kampf der Sozialdemokratie und die Revolution der Gesellschaft”. En: *Die Neue Zeit* (Stuttgart) año 16, 1897/1898, vol. 1, p. 556.

que, desde siempre, toda nueva orientación en la evolución de la teoría y en la política se apoya, en sus comienzos, en la antigua, por más que en su núcleo íntimo se encuentre en franco antagonismo con esta última; toda nueva orientación se adapta, en sus comienzos, a las formas que ha encontrado previamente, habla la lengua que se hablaba anteriormente. Solo con el correr del tiempo emerge el nuevo núcleo de la antigua cáscara, y la nueva orientación halla su propia forma, su propia lengua.

Esperar que, en sus inicios, una oposición al socialismo científico se exprese en su esencia íntima con claridad y distinción hasta las últimas consecuencias, que *niegue* los fundamentos teóricos de la socialdemocracia de manera rotunda y abierta, sería menospreciar el poder del socialismo científico. Quien hoy día pretenda pasar por socialista y, a la vez, declarar la guerra a la doctrina de Marx, el más gigantesco producto del espíritu humano en este siglo, debe comenzar con un inconsciente homenaje a esta doctrina; un homenaje en el que, ante todo, se declare partidario de esta doctrina y busque en ella misma puntos de apoyo para combatirla al tiempo que presenta este combate solamente como una continuación de la doctrina. Por este motivo, es necesario pelar la teoría de Bernstein, sin dejarse turbar por esas formas exteriores, y extraer el núcleo que se esconde en ella; y esta es precisamente una necesidad imperiosa para las amplias capas del proletariado industrial en nuestro partido.

No puede pronunciarse ofensa más insolente o injuria más ultrajante contra la clase trabajadora que la afirmación de que los debates teóricos son únicamente una cuestión de “académicos”. Ya Lasalle⁵ dijo en su tiempo: solo cuando se

5 Ferdinand Lassalle (1825-1864): abogado y político alemán, amigo de Karl Marx y defensor de un socialismo pequeñoburgués que posteriormente tuvo gran influencia en la socialdemocracia alemana. En 1863 fundó la Unión General Obrera de Alemania, que en el Congreso de Gotha (1875) se unificó con el Partido Socialdemócrata.

unan la ciencia y los trabajadores, esos polos antagónicos de la sociedad, sofocarán entre sus férreos brazos todos los obstáculos a la cultura.⁶ *Todo el poder del movimiento obrero moderno se basa en el conocimiento teórico.*

Sin embargo, este conocimiento es doblemente importante para los trabajadores en el presente caso, porque se trata precisamente de ellos y de su influencia en el movimiento, porque es su propio pellejo el que está en juego. La corriente oportunista en el partido, formulada por Bernstein en términos teóricos, no es sino un esfuerzo impensado por asegurar la supremacía de los elementos pequeñoburgueses que han ingresado al partido, por reformar de acuerdo con su espíritu la praxis y las metas del partido. La pregunta por la reforma social y la revolución, por la meta final y el movimiento es, desde otra perspectiva, la pregunta por el *carácter proletario o pequeñoburgués del movimiento obrero.*

Por eso es precisamente de interés para la masa proletaria del partido ocuparse, con dedicación y escrupulosidad máximas, del debate teórico actual con el oportunismo. Mientras el conocimiento teórico siga siendo el privilegio de un puñado de “académicos” en el partido, este correrá siempre el riesgo de extraviarse. Solo cuando la gran masa de trabajadores haya tomado en sus manos el arma punzante e inconcusa del socialismo científico, habrán naufragado todas las veleidades pequeñoburguesas, todas las corrientes oportunistas. Entonces también el movimiento se encontrará sobre suelo firme y seguro. “La multitud lo hará.”

(Traducción y notas de Román Setton)

6 Ferdinand Lasalle, *Die Wissenschaft und die Arbeiter*. Zürich, 1897, p. 19.

Referencias biográficas y bibliográficas

Ludwig Börne (originariamente, Juda Löw Baruch; Frankfurt a/M, 1786-París, 1837): estudió medicina y derecho en Berlín, Halle, Heidelberg y Gießen. En 1811, trabajó como actuuario de policía en Frankfurt. Desde 1818, fue editor del periódico *Die Wage*, que en 1821 fue prohibido por Metternich. En 1820, fue encarcelado durante dos semanas. En 1822, viajó a París. Luego, fue periodista en Hamburgo, Berlín y Frankfurt. Desde 1830 se radicó en París. Fue uno de los más importantes ensayistas del siglo XIX alemán. Entre sus obras se destacan *Dramaturgische Blätter* (1835), *Briefe aus Paris* (1831-1844), *Menzel, der Franzosenfresser* (1837). Mantuvo una dura polémica con Heinrich Heine, a cuya exposición y discusión dedicó este uno de sus más importantes ensayos, *Ludwig Börne. Eine Denkschrift* (1839) (Miguel Vedda).

“Über den Charakter des Wilhelm Tell in Schillers Drama”. En: Börne, Ludwig, *Sämtliche Schriften*. Ed. de Inge y Peter Rippmann. 5 vols. Düsseldorf (desde el vol. 4, Darmstadt): Joseph Melzer, 1964ss.; aquí, vol. I, pp. 397-403. El artículo fue compuesto especialmente –en

1828– para ser incluido en la edición de los *Gesammelte Schriften* en la editorial Hoffmann & Campe; se incluyó como 52º artículo de las *Dramaturgische Blätter* [Páginas sobre dramaturgia].

Georg Büchner (Goddelau/Hessen, 1813-Zúrich, 1837): desde 1831, estudió medicina en Estrasburgo y, a partir de 1833, en Gießen. Fue atraído a círculos revolucionarios por su amigo Ludwig Weidig; en 1834 fundó la Sociedad por los Derechos del Hombre y escribió, junto con Weidig, *El mensajero rural de Hesse*; en cuanto fue descubierto este, en 1835, Büchner huyó para no ser encarcelado. En 1835 se recibió de doctor en medicina en la Universidad de Zúrich, y comenzó a proyectar un trabajo de habilitación para la docencia. En 1836 dictó su conferencia de prueba en Zúrich. Murió repentinamente como consecuencia de una infección cerebral. Es uno de los escritores alemanes más importantes del período de la Restauración; escribió los dramas *La muerte de Dantón* (1835), *Leoncio y Lena* (publ. 1842), *Woyzeck* (publ. 1879), y el fragmento narrativo *Lenz* (publ. 1839) (Miguel Vedda).

“Der Hessische Landbote”. Sobre las circunstancias de composición y difusión original, cf. la “nota 1” a la traducción. Para establecer el texto, se han cotejado las siguientes ediciones de la obra de Büchner: *Werke und Briefe*. Múnich: Hanser, 1988; *Der Hessische Landbote - Studienausgabe*. Stuttgart: Reclam, 1996; *Der Hessische Landbote - Kommentiert von H. M. Enzensberger*. Frankfurt a/M: Insel, 1965.

Jacob Christopher Burckhardt (Basilea, 1818-Basilea, 1897): historiador del arte y de la cultura. Realizó estudios en Basilea, Neuenburg, Berlín y Bonn (1836-1843). Dictó clases en Basilea, donde editó, al mismo tiempo, un diario de orientación conservadora. En 1846 se trasladó a Berlín, donde permaneció hasta 1855,

con frecuentes viajes a Italia (particularmente importante fue la estadía de 1853-1854). En 1855 fue designado en la cátedra de Historia del Arte en el Instituto politecnico de Zúrich. Entre 1858 y 1893 se desempeñó como catedrático de Historia e Historia del Arte en Basilea. Mantuvo una estrecha amistad con Arnold Böcklin, Paul Heyse, Gottfried Keller y Heinrich Wölfflin. Identificado con sus orígenes patricios, Burckhardt condenó el desarrollo capitalista desencadenado a partir de la Revolución Francesa; el creciente descontento ante las circunstancias contemporáneas –ante todo, en Suiza– lo condujo a asumir una actitud apolítica. Entre sus obras más importantes se encuentran *Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* [El cicerone, una introducción al goce de las obras de arte de Italia] (1855), *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), *La historia del Renacimiento en Italia* (1867), *Historia de la cultura griega* (1898-1902), *Reflexiones sobre la historia universal* (1905) (Miguel Vedda).

“Über Murillo”. En: Burckhardt, Jacob, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge*. Ed. de Henning Ritter. Colonia: DuMont, 1997, pp. 108-120. El artículo fue publicado por primera vez por Hans Zeeck en *Atlantis*, en agosto de 1937, con el título “Über Murillo. Kunststudien aus dem Louvre” [Sobre Murillo. Estudios de arte del Louvre].

Theodor Fontane (Neuruppin, 1819-Berlín, 1898): es el autor más representativo del realismo moderno alemán. Hasta 1848, alternó su actividad literaria, centrada sobre todo en la balada popular y la lírica política, con la profesión de farmacéutico, siguiendo la tradición familiar. A partir de 1849 decidió vivir de la escritura y concentró su atención en el periodismo y la crítica literaria. Su estadía en Inglaterra como corresponsal (1855-1859) le ofreció material para elaborar relatos de viaje. Pero es en sus novelas –*L' Adultera* (1882), *Errorres y extravíos* (1888), *Effi Briest* (1895), entre otras–, centradas

en la configuración de la dinámica social urbana, donde alcanzó una madurez artística, como transición entre el realismo poético y el naturalismo emergente (Martín Salinas).

“Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller”. En: Fontane, Theodor, *Werke in fünf Bänden*. Ed. e introd. de Hans-Heinrich Reuter. Berlín y Weimar: Aufbau, 1975, vol. I, pp. 345-349. Fue publicado en forma anónima el 26 de diciembre de 1891 en el *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, de Berlín; volvió a ser publicado recién en Fontane, Theodor, *Schriften zur Literatur*. Ed. e introd. de Hans-Heinrich Reuter. Berlín y Weimar: Aufbau, 1960, pp. 117-121. Antes Fontane había escrito un esbozo para un artículo sobre el mismo tema, que incluía además otros aspectos: “La posición social del escritor en Alemania”; este esbozo fue escrito antes de marzo de 1888, y fue publicado por primera vez por Hans-Heinz Reuter en 1961, en *Sinn und Form* 5/6 (1961), pp. 723-725.

Wolfgang von Goethe (Frankfurt a/M, 1749-Weimar, 1832): estudió derecho en Leipzig, donde se licenció en agosto de 1771; desde mayo a septiembre de 1772, fue practicante en el tribunal superior del imperio, en Wetzlar; en junio de 1776, consejero de legación secreto; luego, primer ministro en Weimar y, en 1779, consejero secreto. En 1786 fue ennoblecido por el emperador José II. Entre 1786 y 1788 realizó su primer viaje a Italia. En 1791, fue designado director del teatro de la corte en Weimar. En 1794, comenzó la colaboración con Schiller, que se extendió hasta la muerte de este, en 1805. En 1804, fue presidente de la Sociedad de Ciencias Naturales y de Mineralogía en Jena. Es el más importante escritor alemán; autor, entre otras obras, de *Werther* (1774), *Ifigenia en Tauris* (1787), *Torquato Tasso* (1790), *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796), *Las afinidades electivas* (1809),

Años de viaje de Wilhelm Meister (1821ss.), *Fausto I y II* (publicados respectivamente en 1808 y 1833). Produjo, además, una numerosa y significativa obra ensayística (Miguel Vedda).

“Antik und Modern”. En: Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke. Jubiläumsausgabe*. 6 vols. Vol. VI: *Versepen. Schriften. Maximen und Reflexionen*. Ed. de Friedman Apel, Hendrik Birus et al. Frankfurt a/M: Insel, 1998, pp. 310-316. El ensayo fue escrito entre el 27/5/1818 y el 16/6/1818; fue reelaborado y completado entre el 20 y el 26/9/1818. Apareció publicado por primera vez en *Über Kunst und Altertum* II,I (1818), pp. 145-162.

Johann Joseph Görres (Koblenza, 1776-Múnich, 1848): estudió medicina en Bonn; en 1804 trabajó como profesor de física en Koblenza. En 1806, fue docente interino en Heidelberg; en 1808, en Koblenza. En 1814 comenzó a editar la revista *Rheinischer Merkur*. En 1816 se trasladó nuevamente a Heidelberg; en 1817, a Koblenza. En 1826 fue designado profesor de Historia en la Universidad de Múnich, donde residió hasta su muerte. Entre sus obras cabe mencionar *Resultate meiner Sendung nach Paris* [Resultados de mi envío a París] (1800), *Glauben und Wissen* [Fe y saber] (1805), *Die teutschen Volksbücher* [Los libros populares alemanes] (1807), *Europa und die Revolution* [Europa y la revolución] (1821) (Mariela Ferrari).

“Deutsche Kritik”. En: Hering, Gerhhard (ed.), *Meister der deutschen Kritik I. Von Gottsched zu Hegel (1730-1830)*. Múnich: dtv, 1961, pp. 218-221. El ensayo apareció publicado en 1804 en la revista de Múnich *Aurora. Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland*.

Franz Grillparzer (Viena, 1791-Viena, 1864): entre 1807 y 1811, estudió derecho en Viena. Fue profesor particular de la familia del conde de Seilern; en 1813, practicante en la

biblioteca de la corte, y luego en la administración financiera así como poeta del teatro de la corte. En 1819, viajó a Italia; en 1826, a Alemania. En 1832, fue director del archivo en Viena. En 1836, viajó a Francia e Inglaterra; en 1843, a Grecia. En 1847 fue designado miembro de la Academia de Ciencias de Viena. En 1861, consejero del Imperio; en 1864, ciudadano de honor de Viena. Dramaturgo, narrador, ensayista, escribió, entre otras obras, los dramas *Die Ahnfrau* [La antepasada] (1817), *Weh' dem, der lügt!* [¡Ay del que miente!] (1840), *Libussa* (1872), *Ein Bruderzwist in Habsburg* [Disputa entre hermanos en la casa Habsburgo] (1873), *Die Jüdin von Toledo* [La judía de Toledo] (1873), y la novela corta *El pobre músico* (1877) (Miguel Vedda).

“Rede am Grabe Beethovens”. En: Grillparzer, Franz, *Werke*. 2 vols. Múnich: Hanser, 1950, pp. 701-703. Ludwig van Beethoven falleció el 26 de marzo de 1827. Se cree que ya el día anterior Schindler –el asistente de Beethoven– había pedido a Grillparzer que preparara un discurso para ser leído con motivo de la muerte del músico. Grillparzer escribió el discurso, que fue leído por el actor Heinrich Anschütz en ocasión del entierro de Ludwig van Beethoven en el *Währinger Friedhof* de la ciudad de Viena, el 29 de marzo. La intención de Grillparzer no fue que el texto fuera publicado, y es por eso que, cuando la *Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit* de Saphir y luego la *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* de Viena lo publicaron sin su consentimiento, Grillparzer respondió con una denuncia en la *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* del 9 de junio de 1827.

Herman Grimm (Kassel, 1828-Berlín, 1901): hijo de Wilhelm y sobrino de Jakob Grimm. Instalado en Berlín desde 1841,

mantuvo contactos con Bettine y Achim von Arnim, con cuya hija Gisela se casó en 1859. Durante su época de bachillerato, recibió instrucción particular de Leopold von Ranke; a partir de 1847, estudió filología y derecho en Berlín y Bonn. Se doctoró *in absentia* en Leipzig recién en 1868, y se habilitó para la docencia en 1870 en Berlín. En 1873 fue designado titular de la cátedra de Historia del Arte Moderno, creada especialmente para él. Escribió dramas, novelas cortas y la novela *Unüberwindliche Mächte* [Potencias invencibles] (1867), también *Leben Michelangelos* [Vida de Miguel Ángel] (1860-1863) y *Leben Raphaels* [Vida de Rafael] (1872); pero lo más importante y vigente de su producción se encuentra en su obra ensayística. Editó, entre 1865 y 1867, la revista *Über Künstler und Kunstwerke* (Guadalupe Marando).

“Zur Geschichte des Begriffs Essay”. En: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Selección, introducción y notas de Ludwig Rohner. 4 vols. Neuwied y Berlín: Luchterhand, 1968, vol. I, pp. 29-31. El ensayo apareció en *Aus den letzten fünf Jahren. Fünfzehn Essays*. 4ª serie. Gütersloh: Bertelsmann, 1890, pp. V-VIII.

Karl Gutzkow (Berlín, 1811-Sachsenhausen, cerca de Frankfurt a/M, 1878): en 1829-1830, estudió teología y filosofía en Berlín. En 1831-1832, colaboró en de la *Literaturblatt*, editada por Wolfgang Menzel. En 1835, fue redactor de *Phönix*, en Frankfurt. La censura hizo que fracasara la fundación de la *Deutsche Revue*. En ese mismo año, sus obras fueron prohibidas, en el marco de la censura de la que eran víctimas los miembros de la Joven Alemania. En 1836, fue condenado a un mes de prisión en Mannheim. Luego se desempeñó como periodista, dramaturgo y escritor libre. Entre sus obras más importantes cabe mencionar los esbozos en prosa reunidos en *Briefe eines Narren an eine Närrin* [Cartas de un bufón a una bufona] (1832), las novelas *Wally*,

die Zweiflerin [Wally, la escéptica](1835), *Blasedow und seine Söhne* [Blasedow y sus hijos] (1838) y *Die Ritter vom Geiste* [Los caballeros del espíritu](1850-1851), y los dramas *Richard Savage* (1839) y *Uriel Acosta* (1847)(Miguel Vedda).

“Ansprache an die Berliner”. En: Gutzkow, Karl, *Gesammelte Werke*. 2ª ed., económica. Primera serie. Vol. 10: *Zur Geschichte unserer Zeit*. 2ª ed. Jena: Hermann Costenoble. Verlagsbuchhandlung, s/d [1872-1876], pp. 190-199. El ensayo apareció en marzo o abril de 1838 en la editorial de Julius Springer bajo el título de “Ansprache an das Volk” [Alocución al pueblo], firmado con las siglas “K. G.”. Gutzkow volvió a publicarlo, con el título de “Alocución a los berlineses”, y con algunos cambios menores, en 1875, en el décimo volumen de sus *Gesammelte Werke*.

Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797-París, 1856): desde 1816, se desempeñó como comerciante en Hamburgo en el banco de su tío Salomon Heine. Desde 1819 estudió derecho en Bonn y Gotinga; en 1821, en Berlín. Integró el círculo formado alrededor de Rahel Varnhagen. En 1825, se doctoró en Gotinga. En 1831, se trasladó a París, donde recibió una renta anual del tío; luego, consiguió también una pensión del gobierno francés. Se adhirió a la doctrina emancipatoria del saint-simonismo, a cuyo “padre” Enfantin le dedicó Heine su libro *Acerca de Alemania* (1835). Entre 1843 y 1845 mantuvo estrechas relaciones con Karl Marx. Realizó esporádicos viajes a Alemania. Pasó sus últimos años postrado, a raíz de una afección en la médula. Es el más importante poeta alemán del período de la Restauración; autor, entre otras obras, de *Libro de los cantos* (1827), *Cuadros de viaje* (1827-1831), *La escuela romántica* (1833), *Para una historia de la religión y la filosofía en Alemania* (1834), *Alemania. Un cuento de invierno* (1844), *Romanzero* (1848), *Ludwig Börne* (1840) (Miguel Vedda).

“Verschiedenartige Geschichtsauffassung”. En: Heine, Heinrich, *Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe*. Ed. de Manfred Windfuhr. Hamburgo: Hoffmann & Campe, 1973-1993, vol. 10 (*Shakespeares Mädchen und Frauen und Kleinere literaturkritische Schriften*). Preparado por Jan-Christoph Hauschild), 1993, pp. 301-302. El artículo fue escrito en septiembre de 1833. Adolf Strodtmann publicó el texto póstumamente en 1869 en *Letzte Gedichte und Gedanken von Heinrich Heine*; es posible que el título haya sido escogido por el editor.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Königsberg/Prusia, 1776-Berlín, 1822): estudió derecho en Königsberg. Se desempeñó en 1796 como pasante en esa misma ciudad; en 1798, en Groß-Glogau; en 1800, en el tribunal superior de Prusia, en Berlín. En 1800, fue asesor en Posen; en 1802, consejero de gobierno en Plozk; en 1804, en Varsovia. En 1806, perdió el puesto a raíz de las condiciones bélicas. En 1808, fue director de orquesta y profesor de música en Bamberg. Después de las guerras, fue designado consejero en el tribunal superior de Prusia. Es uno de los más importantes narradores del Romanticismo alemán; autor, entre otras obras, de *Fantasías a la manera de Callot* (1814), *Los elixires del diablo* (1815), *La hermandad de San Serapión* (1819), *Opiniones del gato Murr* (1820) (Miguel Vedda).

“Beethovens Instrumental-Musik”. En: Hoffmann, E. Th. A., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814 (Sämtliche Werke in sechs Bänden)*. Ed. de Hartmut Steinecke, con la colaboración de Gerhard Allroggen y Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1993, pp. 52-61. Incorporado a las *Fantasías a la manera de Callot* (1814), el ensayo había sido publicado independientemente en el número 245 de la *Zeitung für die Elegante Welt*, en 1813.

Wilhelm von Humboldt (Potsdam, 1767-Tegel, 1835): estadista y filósofo alemán. En la evolución de su obra, inicialmente marcada por las discusiones con Schiller y Goethe, confluyen problemas del pasaje de la Ilustración al Romanticismo. En su obra política discute la noción ilustrada de *humanidad* para anticipar la de *hombre*, ciudadano libre capaz de dirigir sus facultades y formación. Este principio se ve plasmado en textos sobre educación y en su teoría de los géneros literarios (*Sobre Herrmann y Dorothea de Goethe*, 1798). Como encargado de Educación, reformó el sistema educativo oficial y fundó la *Friedrich-Wilhelms-Universität* (hoy Universidad Humboldt de Berlín); como diplomático, participó en el Congreso de Viena. En 1820 se retiró de la vida pública para dedicarse al estudio del lenguaje. Sus gramáticas de lenguas americanas como la del náhuatl, y la introducción al análisis del kawi, *Sobre las diferencias de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo intelectual de la humanidad* (1836), son consideradas el inicio de la lingüística moderna (Juan L. Rearte).

“Ankündigung einer Schrift über die Vaskische Sprache und Nation”. En: Humboldt, Wilhelm von, *Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, pp. 113-126. Este ensayo fue publicado al mismo tiempo en la revista *Deutsches Museum*, de Friedrich Schlegel (diciembre de 1812) y en el *Königsberger Archiv für Philosophie, Theologie, Sprachkunde und Geschichte* (3º vol., 1812).

Jean Paul, seudónimo de Johann Paul Friedrich Richter (Wunsiedel, 1763-Bayreuth, 1825): estudió teología en Leipzig entre 1781 y 1783. Entre 1784 y 1786 permaneció en casa de su madre viuda en Hof. Entre 1786 y 1789 se desempeñó como profesor particular. En 1790 fundó, en Schwarzenbach, una escuela primaria, que dirigió hasta 1794. En 1797, se trasladó a Leipzig; luego a Weimar y Hil-

dburghausen y posteriormente a Berlín (1800), Meiningen (1801), Coburg (1803) y Bayreuth (1804). Entre sus obras cabe mencionar *Auswahl aus des Teufels Papieren* [Selección de los papeles del diablo] (1789), *Hesperus* (1795), *Leben des Quintus Fixlein* [Vida de Quintus Fixlein] (1796), *Años de pavo* (1804) y *Levana* (1807) (Miguel Vedda).

“Ästhetische Ansichten”. En: Jean Paul, *Sämtliche Werke*. Ed. de Norbert Miller. Sección II, vol. 3: *Vermischte Schriften II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp. 732-734. La reseña fue publicada en 1808 en la *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*; en 1824 fue incluida en el segundo volumen de *Kleine Bücherschau. Gesammelte Vorreden und Rezensionen nebst einer kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule*.

Gottfried Keller (Zúrich, 1819-Zúrich, 1890): en 1824, murió su padre, por lo que, entre 1825 y 1831, asistió a la escuela de pobres; en 1832, al Instituto Rural de Niños en Stüßihofstätt; en 1833, al Colegio Industrial Cantonal, del que fue expulsado en 1834. Estudió pintura con Peter Steiger; luego, con Rudolf Meyer. Entre 1840 y 1842 estudió pintura en Múnich, ciudad en la que fracasaron sus intentos de trabajar como pintor. En 1842 regresó a Zúrich, donde descubrió su vocación de escritor. Entre 1848 y 1850, estudió historia, literatura y filosofía en Heidelberg; luego, en Berlín (1850-1855) y regresó, finalmente, a su ciudad natal, donde se desempeñó como Secretario Cantonal (1861-1876). Se dedicó en un comienzo a la lírica (1846-1848), pero la abandonó pronto y se volcó a la narrativa: el libro de cuentos *La gente de Seldwyla* (1855 y 1874) y la novela *Enrique el verde* (1854-55 y 1879-80) son sus dos obras más conocidas. El período en Heidelberg fue central en su evolución intelectual. Fue testigo allí de la Revolución de 1848; permaneció, en calidad de estudiante en la Universidad, hasta

1850, amparado por una beca concedida por el Consejo de Educación de Zúrich. Tomó clases con Jacob Henle, Hermann Hettner y Ludwig Feuerbach. Cabe destacar la recepción de este último por parte de Keller, ya que motivó el abandono de sus ideas románticas de juventud y la adopción de una visión del mundo más realista y “épica”. Fue en Heidelberg, en 1849, que Keller escribió “El Romanticismo y el presente”, un ensayo que representa, además de un comentario irónico, una toma de distancia respecto del idealismo temprano del propio autor (Martín Koval).

“Die Romantik und die Gegenwart”. En: Keller, Gottfried, *Sämtliche Werke*. Ed. de Jonas Fränkel. Zúrich y Múnich: Eugen Rentsch, 1926-1949, vol. 22, pp. 311-316. Este artículo, publicado póstumamente, fue compuesto por Keller en 1849, en Heidelberg; es decir, desde una gran cercanía geográfica e histórica a la revolución de Baden y su derrota.

Heinrich von Kleist (Frankfurt a/Oder, 1777-entre Berlín y Potsdam, 1811): emprendió una carrera de oficial; desde 1799, realizó estudios de filosofía, física, matemática y teoría de las finanzas estatales en Frankfurt a/Oder. En 1799, se comprometió con Wilhelmina Zenge (el compromiso fue disuelto en 1802). Comenzó a leer a Kant, lo cual generó en él una crisis que habría de tener efectos sobre su obra. En 1800, luego de abandonar sus estudios, se trasladó a Berlín. Viajó a París en 1801; en 1802, a Berna. En el invierno de 1802-1803, estuvo en Weimar y Oßmannstedt (conoció a Goethe, Schiller y Wieland). En la primavera de 1803, en Leipzig y Dresde. En 1803, efectuó un nuevo viaje a Suiza y –pasando por Milán, Ginebra y Lyon– a París. Intentó participar en la guerra contra Inglaterra bajo bandera francesa; fue enviado desde Boulogne a Alemania. En 1804, regresó a Potsdam y,

en el invierno de 1804-1805, fue designado en la cámara regional de Königsberg. A comienzos de 1807 abandonó el cargo, fue atrapado por los franceses en Berlín, y enviado a Francia. Después de su liberación en julio de 1807, viajó a Dresde, donde se contactó con Adam Müller, Tieck y Körner. En 1809, intentó participar en las batallas en Austria, pero llegó tarde. En 1809, luego de recorrer Bohemia, regresó a Frankfurt y Berlín. Bajo la presión de las circunstancias personales y políticas, en 1811 se suicidó, junto con Henriette Vogel, junto al Wansee. Es autor, entre otras obras, de los dramas *Penthesilea* (1806-1807), *Käthchen von Heilbronn* (1807-1808) y *El príncipe de Homburgo* (1808-1810); y de las novelas cortas *El terremoto en Chile* (1807), *La marquesa de O...* (1808) y *Michael Kohlhaas* (1810) (Miguel Vedda).

“Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben”. En: Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Ed. de Ilse-Marie Barth et al. Vol. 3: *Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Ed. de Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1990, pp. 534-540. La copia –entretanto desaparecida–, de la mano del mismo copista al que también se debe el manuscrito de la tragedia *Pentesilea*, pertenece posiblemente al período que pasó Kleist en Dresde (1807-1808), mientras que las referencias al trabajo de oficina y la presencia de su hermana Ulrike hacen plausible la existencia de una primera versión en Königsberg (1805-1806).

Ferdinand Kürnberger (Viena, 1821-Múnich, 1879): ensayista, crítico, novelista y dramaturgo. Estudió en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Viena. Trabajó como maestro particular y como escritor en distintos periódicos vieneses. Por su participación en la Revolución de 1848, debió huir a Alemania. Estuvo nueve meses preso en Dresde, a raíz de una falsa acusación. Posteriormente regresó a Viena, donde colaboró en

varios diarios de la ciudad. Fue secretario general de la Fundación Schiller. Sus trabajos literarios más significativos aparecieron en suplementos culturales, en donde abordó –desde una posición crítica y humorística– temas políticos, sociales y morales, y elaboró un cuadro de la sociedad y la cultura de la época. Es el más importante exponente del suplemento vienés de las décadas del 1860 y 1870 (Ercilia Carolina Ratto Nielsen).

“Die Feuilletonisten”. En: Kürnberger, Ferdinand, *Gesammelte Werke*. Ed. de Otto Erich Deutsch. Vol. 2: *Literarische Herzenssachen. Reflexionen und Kritiken*. Nueva edición, sustancialmente aumentada. Múnich y Leipzig: Georg Müller, 1911, pp. 430-439. Publicado originalmente en 1856 en la revista *Die Donau*.

Rosa Luxemburg (Zamosc, 1919-Berlín, 1919): política, teórica y ensayista revolucionaria, nacida en Polonia. Ingresó al comunismo en 1890, participó en actividades clandestinas en Polonia y fundó el Partido Socialdemócrata Polaco (luego, Partido Comunista Polaco). Se trasladó a Berlín en 1898, y se convirtió en líder del movimiento revolucionario. Al estallar la Primera Guerra Mundial, fundó, junto con Karl Liebknecht, la Liga Espartaquista, y estuvo en prisión durante la mayor parte de la Guerra. Después de su liberación en 1919, retomó su participación en el movimiento revolucionario, y fue asesinada, junto con Karl Liebknecht, en Berlín. Escribió tratados como *La acumulación del capital* (1913) e importantes ensayos polémicos y propagandísticos, como *Reforma social o revolución* (1899) –cuyo prólogo se incluye en la presente antología– y *Huelga de masas, partido y sindicatos* (1906) (Miguel Vedda).

Sozialreform oder Revolution? (“Vorwort”). En: Luxemburg, Rosa, *Politische Schriften*. Ed. al cuidado de Günter Radczun. Leipzig: Reclam, 1970, pp. 7-10.

Adam Heinrich Müller (Berlín, 1799-Viena, 1829): desde 1826, caballero de Nittersdorff. Estudió ciencias políticas en Gotinga con Arnold Heeren y el enemigo del derecho natural Gustav Hugo. Bajo la influencia de las reflexiones de Edmund Burke en torno a la Revolución Francesa, desarrolló un pensamiento conservador de amplia influencia durante el siglo XIX. Después de ejercer un cargo de funcionario en Berlín (1802-1803), vivió en Prusia del Sur, donde se desempeñó como profesor particular en casa del Consejero Peter Boguslaus von Haza-Radlitz, con quien se trasladó a Dresde en 1805. Allí ofreció sus conocidas *Wintervorlesungen* [Conferencias de invierno] (1806-1809). Editó, junto con Kleist, la revista *Phöbus* (1808-1809). Se trasladó a Berlín, donde dictó sus lecciones sobre Federico el Grande y fue uno de los fundadores de la *Christlich-Deutsche Tischgesellschaft* [Salón cristiano-alemán]. Desde 1811, vivió en el círculo de los románticos tardíos –de religión católica– en Viena, donde sostuvo en 1812, sus conocidas *Vorlesungen über die Beredsamkeit* [Lecciones sobre la oratoria]. Desde 1813, desempeñó diversos cargos estatales y diplomáticos en Austria. En 1826 fue nombrado caballero, y en 1827 fue designado consejero de la corte en Viena (Miguel Vedda).

“Vom Gespräch”. En: Müller, Adam, *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*. Ed. y prologado por Arthur Salz. Múnich: Drei Masken Verlag, 1920, pp. 23-44. Las *Doce conferencias sobre la oratoria y su decadencia en Alemania*, a las que pertenece este ensayo, fueron dictadas en Viena en 1812.

Theodor Mundt (Potsdam, 1808-Berlín, 1861): estudió derecho, filología y filosofía, en Berlín y otras localidades. En 1830 se doctoró en Erlangen. En 1832, coeditó las *Blätter für literarische Unterhaltung*, de Leipzig. En 1835, fue incluido en el

grupo de escritores prohibidos por la resolución de la Dieta Federal al que se aplicó el rótulo de “Joven Alemania”. Fue jefe de redacción de *Literarischer Zodiakus* (1835), *Dioskuren* (1838-1844), *Der Freihafen* (1838-1844) y *Der Pilot* (1840-1843). En 1842, se habilitó para la docencia en Berlín, después de firmar una declaración de fidelidad al gobierno. Desde 1848, se desempeñó como profesor extraordinario de Historia e Historia de la Literatura en Breslau. Desde 1850, fue bibliotecario en la Universidad de Berlín. Entre sus obras se destacan las novelas *Moderne Lebenswirren* [Enredos de la vida moderna](1834) y *Madonna* (1835), el estudio *Die Kunst der deutschen Prosa* [El arte de la prosa alemana](1837) y los ensayos reunidos en *Charaktere und Situationen* [Caracteres y situaciones](1837) y la *Geschichte der Literatur der Gegenwart* [Historia de la literatura del presente](1842) (Miguel Vedda).

“Über einige Novellen von Ludwig Tieck. (Geschrieben 1826 und 1828). 1. *Der Alte vom Berge*”. En: Mundt, Theodor, *Kritische Blätter zur Beurtheilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit*. Leipzig: G. Wolbrecht, 1833, pp. 150-162.

Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (Hannover, 1772-Dresde, 1829): estudió derecho, filosofía y filología en Gotinga y Leipzig. Entre 1798 y 1800, editó, junto con su hermano August Wilhelm, de la célebre revista *Athenäum*. En 1801, se habilitó como docente para enseñar filosofía en Jena. En 1804, se convirtió al catolicismo. En 1808, se trasladó a Viena. En 1809, fue designado secretario de corte del archiduque Karl; entre 1815 y 1819 fue consejero de legación austriaco en la Dieta Federal de Frankfurt am Main. En 1820, editor de la revista católica *Concordia*. Entre 1826 y 1827 dictó cursos de filosofía en Viena; en 1828, se estableció en Dresde. Entre sus más importantes obras se encuentran los ensayos *Sobre el estudio de la poesía griega* (1795-1796), *Über*

die Unverständlichkeit [Acerca de la incomprendibilidad] (1800) y *Über Gotthold Ephraim Lessing. Vom Wesen der Kritik* [Sobre Gotthold Ephraim Lessing. Acerca de la esencia de la crítica] (1804), *Conversación sobre la poesía* (1800), la novela *Lucinde* (1799) y los tratados *Geschichte der Poesie de Griechen* [Historia de la poesía de los griegos] (1798) y *Geschichte der alten und neuen Literatur* [Historia de las literaturas antigua y moderna] (1815) (Miguel Vedda).

“Aufforderung an die Maler der jetzigen Zeit. Aus den Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802-1804. En: Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*. Ed. de Wolfdrietrich Rasch. Múnich: Hanser, 1938, pp. 406-411. Estas páginas constituyen el cierre de la extensa serie de *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802 bis 1804* [Descripciones de cuadros de París y los Países Bajos, entre los años 1802 y 1804], publicadas en la revista *Europa* (1803-1804).

Georg Simmel (Berlín, 1858-Estrasburgo, 1918): filósofo y sociólogo alemán. Estudió con Droysen, Mommsen y Treitschke, con Herman Grimm y Adolf Bastian; finalmente, filosofía con Friedrich Harms, Moritz Lazarus y Eduard Zeller. Se doctoró con una tesis sobre *Das Wesen der Materie nach Kant's Physischer Monadologie* [La esencia de la materia de acuerdo con la monadología física de Kant] (Berlín, 1881). Se habilitó para la docencia con los *Kantische Studien* [Estudios sobre Kant] (1883). Cofundador –junto con Max Weber y Ferdinand Tönnies– de la Sociedad Alemana de Sociología (1901), Simmel es un lúcido observador de las tendencias de la Modernidad hacia la especialización, racionalización y cosificación de la vida, a partir de las cuales diagnostica una crisis cultural, originada por el asimétrico crecimiento de la cultura objetiva respecto de la cultura subjetiva. Entre sus obras más conocidas

se encuentran *Einleitung in die Morawissenschaft* [Introducción a la ciencia de la moral] (2 vols., 1892 y 1893), *Filosofía del dinero* (1900), *Filosofía de la moda* (1905) y la compilación *Cultura filosófica* (1911). En el ensayo que aquí presentamos, desarrolla una reflexión sobre el arte en la época de la división del trabajo, centrándose en una de las formas en que actualmente se manifiesta: la exposición de arte (Carola Pivetta).

“Über Kunstaussstellungen”. En: *Unsere Zeit* [nueva serie] 26 (1890), pp. 474-480.

Johann Ludwig Tieck (Berlín, 1773-Berlín, 1853): narrador, dramaturgo, poeta, crítico y traductor. Bajo la influencia de las lecturas del joven Goethe, Schiller y Shakespeare, hizo estudios literarios en las universidades de Halle y Gotinga. Tradujo al alemán *El Quijote* (1799-1801) de Cervantes y, junto con F. Schlegel, obras de Shakespeare. Inicialmente relacionado con la estética del Romanticismo de Jena, también tuvo una activa participación en el denominado Romanticismo de Heidelberg, sobre todo a partir de su viaje a Italia, donde profundizó sus estudios sobre las tradiciones populares medievales, y de su relación con Clemens y Bettina Brentano. Su narrativa breve tardía presenta una inclinación a reformular los parámetros románticos en dirección a una orientación realista. Entre sus obras se destacan las novelas *William Lovell* (1795-1796), *Peter Lebrecht* (1795-1796) y *Franz Sternbalds Wanderungen* [Viajes de Franz Sternbald] (1798), los dramas *El gato con botas* (1797), *Die verkehrte Welt* [El mundo al revés] (1799) y *Kaiser Oktavianus* [El emperador Octaviano] (1804) y novelas cortas como *El rubio Eckbert* (1797) y *Lo superfluo* (1839) (Miguel Vedda).

“Das Novellenbuch von Eduard von Bülow”. En: Tieck, Ludwig, *Schriften in zwölf Bänden*. Vol. 11: Eigensinn

und Laune. Schriften 1834-1836. Ed. de Hans Balmes, Manfred Frank *et al.* Frankfurt a/M: Deutscher Klassiker, 1988, pp. 1081-1092. El ensayo, que hizo las veces de prólogo de *Das Novellenbuch*, apareció publicado en el segundo volumen de los *Kritische Schriften* (Leipzig: Brockhaus, 1848, pp. 377-388).

Índice

Presentación Miguel Vedda	5
El ensayo alemán en la primera mitad del siglo XIX (1800-1848) Román Setton	21
El ensayo alemán en la segunda mitad del siglo XIX (1849-1900) Marcelo G. Burello	41
Ensayos alemanes del siglo XIX. Antología	
Convocatoria a los pintores de la actualidad. De las descripciones plásticas de París y los Países Bajos, 1802-1804 (1803-1804) Friedrich Schlegel	53
Crítica alemana (1804) Joseph Görres	61

Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar (1807-1808) Heinrich von Kleist	65
Opiniones estéticas (1808) Jean Paul	73
Anuncio de un escrito sobre la lengua y las naciones vascas, además de una indicación sobre su punto de vista y su contenido (1812) Wilhelm von Humboldt	77
La música instrumental de Beethoven (1813) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	91
Sobre la conversación (1816) Adam Müller	103
Antiguo y moderno (1818) Johann Wolfgang von Goethe	119
Ludwig Tieck: El anciano de la montaña (1826) Theodor Mundt	131
Discurso ante la tumba de Beethoven (1827) Franz Grillparzer	145
Sobre el carácter de Guillermo Tell en el drama de Schiller (1828) Ludwig Börne	151
Diversas concepciones de la historia (1833) Heinrich Heine	157

El mensajero rural de Hesse Primer mensaje (1834) Georg Büchner - Friedrich L. Weidig	161
Para una historia de la novela corta (1834) Ludwig Tieck	181
Sobre Murillo (1843) Jacob Burckhardt	195
Alocución a los berlineses (1848) Karl Gutzkow	215
El Romanticismo y el presente (1849) Gottfried Keller	227
Los folletinistas (1856) Ferdinand Kürnberger	235
Para una historia del concepto de ensayo (selección) (1890) Herman Grimm	249
La posición social de los escritores (1891) Theodor Fontane	255
Sobre las exposiciones de arte (1896) Georg Simmel	261
"Prólogo" a <i>Reforma social o revolución</i> (1899) Rosa Luxemburg	273
Referencias biográficas y bibliográficas	277

