# EL ALMA Y LAS FORMAS

## ENSAYOS

*A la memoria de Irma Seidler*

# SOBRE LA ESENCIA Y FORMA DEL ENSAYO

*(Carta a Leo Popper)*

# SOBRE LA ESENCIA Y FORMA DEL ENSAYO

(Carta a Leo Popper)

Amigo mío:

Tengo ante mí los ensayos destinados a este libro, y me pregunto si es lícito editar trabajos así, si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros lo que importa ahora no es lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios «histórico-literarios», sino sólo si hay algo en ellos por lo cual puedan llegar a una forma nueva y propia, y si ese principio es el mismo en todos ellos. ¿Qué es esa unidad, supuesto que exista? No intento siquiera formularla, pues prefiero que no hablemos aquí de mí y mi libro; tenemos ante nosotros una cuestión más importante y general: la de la posibilidad de una unidad semejante. En qué medida poseen forma los escritos realmente grandes que pertenecen a esta categoría, y en qué medida esta forma es independiente; en qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos; en qué medida le comunican la capacidad de una nueva reordenación conceptual de la vida, manteniéndola, al mismo tiempo, lejos de la perfección helada y definitiva de la filosofía. Ésta es la única apología posible de estos escritos, y por tanto también su crítica más profunda; pues con la medida que aquí se establezca se medirán por vez primera, y la determinación de ese objetivo mostrará finalmente hasta qué punto se han quedado lejos de él.

El tema es, pues: la crítica, el ensayo —o llamémosle provisionalmente como prefieras— como obra de arte, como género artístico. Sé que te aburre esta cuestión y que piensas que todos sus argumentos y contraargumentos están desgastados desde hace mucho tiempo. Pues Wilde y Kerr han puesto al alcance de todo el mundo una verdad que ya era conocida por el romanticismo alemán y cuyo sentido último vivieron los griegos y romanos inconscientemente, como cosa obvia: que la crítica es un arte y no una ciencia. A pesar de eso creo —y sólo por eso me atrevo a molestarte con estas observaciones— que todas esas disputas apenas han rozado la esencia de la cuestión real, de la cuestión de qué es el ensayo, cuál es la expresión por él buscada y cuáles son los medios y caminos de esa expresión. Creo que se ha subrayado demasiado unilateralmente lo del «estar bien escrito», que el ensayo puede tener el mismo valor que una poíesis y que, por lo tanto, es injusto hablar de diferencias de valor. Tal vez sea así. Pero ¿qué significa eso? Con considerar la crítica en ese sentido como obra de arte no hemos dicho todavía nada sobre su esencia o naturaleza. «Lo que está bien escrito es una obra de arte»; entonces, un anuncio o una noticia bien escritos ¿son poesía? En este punto veo lo que tanto te molesta en la concepción de la crítica: la anarquía; la negación de la forma con objeto de que un intelecto que se considera soberano pueda realizar libremente sus juegos. Pero cuando hablo aquí del ensayo como obra de arte lo hago en nombre del orden (o sea, casi sólo simbólica e impropiamente); sólo por la sensación de que tiene una forma que lo diferencia con definitiva fuerza de ley de todas las demás formas de arte. Intento aislar el ensayo con toda la precisión posible precisamente diciendo ahora que es una forma de arte.

Por tanto, no hablemos aquí de sus parecidos con las poesías y otras poíesis,* sino de lo que diferencia a uno de otras.

* La voz alemana *'Dichtung'*, poesía, significa genéricamente creación literaria, como *poíesis* en griego. Tras introducirla con esta doble traducción, me limitaré desde ahora a escribir *'poesía'*. *(N. del t.)*



Sea todo parecido sólo el trasfondo sobre el cual destaque tanto más acusadamente la diferencia; mencionaremos también el parecido sólo para que no tengamos presentes más que los verdaderos ensayos, y no también esos escritos útiles, pero injustificadamente llamados ensayos, que no nos pueden dar más que doctrina y datos, «conexiones» entre las cosas. Pues, ¿por qué leemos ensayos? Muchos, ciertamente, por lo que nos instruyen; pero hay también otros que atraen por algo del todo diferente. No es difícil distinguir entre ellos: hoy vemos y valoramos —¿no es verdad?— la «tragédie classique» de un modo muy diferente al de Lessing en su *Dramaturgia*; los griegos de Winckelmann nos parecen curiosos y casi incomprensibles, y pronto tal vez tengamos el mismo sentimiento ante el renacimiento de Burckhardt. Y sin embargo les seguimos leyendo. ¿Por qué? En cambio, hay escritos críticos que pierden todo su valor en cuanto que existe uno nuevo mejor, como ocurre con una hipótesis de la ciencia de la naturaleza o con una nueva construcción de una pieza de maquinaria. Si, en cambio —cosa que espero—, alguien escribe la nueva dramaturgia, una dramaturgia en favor de Corneille y contra Shakespeare, ¿en qué puede eso perjudicar a la de Lessing? ¿Y qué han podido cambiar Burckhardt y Pater, Rhode y Nietzsche en el efecto de los sueños de Winckelmann sobre los griegos?

«Ya, si la crítica fuera una ciencia —escribe Kerr—. Pero lo imponderable es de demasiado peso. La crítica es en el caso más hermoso un arte.» Y si fuera una ciencia —no es tan improbable que llegue a serlo— ¿qué podría eso alterar en nuestro problema? Aquí no estamos hablando de un sucedáneo, sino de algo nuevo por principio, de algo que no queda afectado porque se consigan total o aproximadamente objetivos científicos. En la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos. Aquí se separan los caminos; aquí no hay sustituciones ni transiciones. Aunque en las épocas primitivas, aún indiferenciados, la ciencia y el arte (y la reli-

gión, la ética y la política) se encuentran sin separar en una unidad, en cuanto que la ciencia se separa y se hace independiente pierde su valor todo lo que fue preparatorio. Sólo cuando algo ha disuelto todos sus contenidos en forma y se ha hecho así arte puro deja de poder hacerse superfluo; pero en ese momento su cientificidad de otra época está completamente olvidada y carece de valor.

Hay, pues, una ciencia del arte; pero hay también un modo enteramente diferente de manifestación de temperamentos humanos cuyo modo de expresión es las más de las veces el escribir sobre arte. Digo sólo las más de las veces; pues hay muchos escritos nacidos de sentimientos semejantes que no entran en contacto con la literatura ni con el arte, escritos en los que se plantean las mismas cuestiones vitales que en los que se llaman crítica, sólo que directamente enderezadas a la vida; no necesitan la mediación de la literatura y el arte. De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes ensayistas: los diálogos de Platón y los escritos de los místicos, los ensayos de Montaigne y las imaginarias páginas de diario y narraciones de Kierkegaard.

Una infinita serie de transiciones delicadas apenas perceptibles lleva de aquí a la poesía. Piensa en la última escena del *Herakles* de Eurípides. La tragedia está terminada cuando aparece Teseo y se entera de todo lo ocurrido, la terrible venganza de Hera contra Herakles. Entonces empieza el diálogo de la vida entre el triste Herakles y su amigo; suenan preguntas emparentadas con los diálogos socráticos, pero los dialogantes son más rígidos y menos humanos y sus preguntas más conceptuales, más alejadas de la vivencia inmediata que en los diálogos de Platón. Piensa en la última escena del *Michael Kramer*, en las *Confesiones de un alma hermosa*, en Dante, en el *Everyman*, en Bunyan. ¿He de citarte más ejemplos?

Sin duda dirás: el final del *Herakles* no es dramático, y Bunyan es... De acuerdo, de acuerdo, pero ¿por qué? El *Herakles* no es dramático porque es una consecuencia natural del



estilo dramático que consiste en que todo lo que ocurre en el interior se proyecte en actos, movimientos y gestos de hombres y sea pues captable visible y sensorialmente. Aquí ves cómo la venganza de Hera se acerca a Hércules, ves a éste feliz en la embriaguez de la victoria antes de que aquella venganza lo alcance, ves sus frenéticos gestos en la locura con que la diosa le hiere, y su salvaje desesperación tras la tormenta, cuando ve lo que le ha ocurrido. Pero de todo lo posterior no ves nada. Llega Teseo, pero en vano intentarás determinar, si no es conceptualmente, lo que ahora ocurre: lo que ahora oyes y ves no es ya ningún verdadero medio de expresión del acaecer real: su ocurrir es en su íntima esencia indiferente. Lo único que ves es que Teseo y Herakles abandonan juntos la escena. Antes han resonado preguntas: cómo son realmente los dioses, en qué dioses podemos creer y en cuáles no; qué es la vida y cuál es el mejor modo de soportar virilmente sus sufrimientos. La vivencia concreta que suscitó estas cuestiones desaparece en una lejanía infinita. Y cuando las respuestas vuelven al mundo de los hechos no son ya respuestas a las cuestiones que planteó la vida viva, a la cuestión de qué tienen que hacer estos hombres en esta determinada situación vital y qué tienen que abstenerse de hacer. Estas respuestas contemplan cada hecho con mirada ajena, pues vienen de *la* vida y de *los* dioses, y casi no conocen el dolor de Herakles y su causa, la venganza de Hera. Ya sé que el drama plantea sus cuestiones también a *la* vida y que lo que trae respuesta es también en él *el* destino. Y en su sentido último las preguntas y las respuestas están también aquí enlazadas con una cosa determinada. Pero el verdadero dramaturgo (en la medida en que sea un verdadero poeta, un verdadero representante del principio poético) verá *una* vida tan rica e intensamente que *la* vida se hará casi imperceptible. En cambio, en el caso considerado todo se hace no dramático, pues entra en acción el otro principio; la vida que aquí plantea las preguntas pierde corporeidad en el momento en que suena la primera palabra de la pregunta.

Hay, pues, dos tipos de realidades anímicas: *la* vida es la una, y la *vida* es la otra; ambas son igualmente reales, pero no pueden ser reales al mismo tiempo. En cada vivencia de un hombre están contenidos los dos elementos, aunque con intensidad y profundidad siempre diferentes; también en el recuerdo podemos sentir unas veces lo uno y otras lo otro, pero en un momento determinado sólo podemos sentir en una forma. Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias. Pero la lucha por la prioridad y el predominio se libró casi siempre en la filosofía, y los gritos del combate fueron cada vez diferentes, y por eso desconocidos y al mismo tiempo obvios para la mayoría de los hombres. Me parece que la cuestión se planteó del modo más claro en la Edad Media, cuando los pensadores se dividieron en dos campos, uno de los cuales afirmó que los universales, los conceptos (las ideas de Platón, si lo prefieres) son las únicas realidades verdaderas, mientras el otro no los reconocía más que como palabras, como nombres condensadores de las únicas cosas verdaderas, las cosas singulares.

Esa misma duplicidad divide también los medios de expresión; la contraposición es aquí entre la imagen y la «significación». Uno de los principios es creador de imágenes, el otro es un principio que pone significaciones; para el primero sólo hay cosas, para el segundo sólo hay sus conexiones, sólo conceptos y valores. La poesía en sí no conoce nada que esté más allá de las cosas; para ella cada cosa es seria, única e incomparable. Por eso tampoco conoce el preguntar: no se dirigen preguntas a puras cosas, sino sólo a sus conexiones; pues, como en los cuentos, aquí cada pregunta se convierte en una cosa, parecida a la que le dio origen. El héroe se encuentra en la encrucijada o en medio del combate, pero la encrucijada y el combate no son destinos frente a los cuales quepan preguntas y respuestas, sino que son simple y literalmente combates y encrucijadas. Y el héroe sopla en su cuerno maravilloso y se



produce el milagro esperado, una cosa que ordena de nuevo las cosas. Pero en la crítica realmente profunda no hay vida de las cosas, ni imágenes, sino sólo trasparencia, sólo algo que ninguna imagen sería capaz de expresar con todo su valor. La aspiración de todos los místicos es una «desimaginación de todas las imágenes» y Sócrates habla sarcástica y despectivamente en el *Fedro* de los poetas, que nunca han cantado ni cantarán dignamente la verdadera vida del alma. «Pues el gran ser en el que en otro tiempo vivió la parte inmortal del alma es sin color y sin forma, e intangible, y sólo el timonel del alma, el espíritu, consigue mirarlo.»

Tal vez objetes aquí que mi poeta es una abstracción vacía, y lo mismo mi crítico. Tienes razón, ambos son abstracciones, pero tal vez no vacías del todo. Son abstracciones, pues también Sócrates tiene que hablar con imágenes de su mundo sin figura y más allá de toda figura, y hasta la palabra «desimaginación» del místico alemán es una metáfora. Por otra parte, no hay poesía sin ordenación de las cosas. Matthew Arnold llamó una vez a la poesía «Criticism of Life». La poesía representa las conexiones últimas entre el hombre, el destino y el mundo, y sin duda ha nacido de la correspondiente profunda toma de posición, aunque a menudo no sabe nada de su origen. Y aunque frecuentemente aparta de sí todo planteamiento de preguntas y toda toma de posición, ¿no es acaso el rechazo de toda pregunta un planteamiento propio y su consciente recusación una toma de posición? Digo más: la distinción entre imagen y significación es también una abstracción, pues la significación está siempre envuelta en imágenes y toda imagen está iluminada por el reflejo de una luz de más allá de las imágenes. Toda imagen es de nuestro mundo, y la alegría de esta existencia brilla en su rostro; pero recuerda y nos recuerda algo que en algún momento existió, un cierto lugar, su patria, lo único que en el fondo del alma es importante y significativo. Sí, estos dos cabos del sentir humano son en su desnuda pureza meras abstracciones, pero sólo con ayuda de esas abs-

tracciones podía designar los dos polos de la posibilidad de expresión escrita. Y los que más resueltamente se apartan de las imágenes y más enérgicamente alargan la mano más allá de ellas son los escritos de los críticos, de los platónicos y de los místicos.

Pero con eso he indicado también por qué este tipo de sensibilidad exige una forma de arte para sí, por qué cualquier manifestación suya en las demás formas, en la poesía, nos tiene que turbar. Tú has formulado una vez la gran exigencia que hay que dirigir a todo lo configurado, a todo lo que ha recibido forma, una exigencia que es quizá la única general, pero también inflexible y sin excepciones, a saber: que en la obra todo sea configurado de una misma materia y que cada una de sus partes esté visiblemente ordenada desde un punto. Y como todo escribir aspira a la unidad al mismo tiempo que a la multiplicidad, éste es el problema estilístico de todos los escritores: alcanzar el equilibrio en la multiplicidad de las cosas, la rica articulación en la masa de una sola materia. Lo que en una forma de arte es viable es muerto en las demás. Ésta es una prueba práctica, tangible, de la distinción interna de las formas. ¿Te acuerdas de cómo me explicaste la vitalidad de los seres humanos en ciertas pinturas murales intensamente estilizadas? Me dijiste: estos frescos están pintados entre columnas, y aunque los gestos de sus personajes son rígidos como de títeres y la expresión de los rostros es sólo máscara, sin embargo, todo ello es más vivo que las columnas que enmarcan las imágenes con las que forman una unidad decorativa. Sólo un poco más vivo, pues hay que mantener la unidad; pero más vivo, de todos modos, para que se produzca la ilusión de una vida. Aquí está planteado el problema del equilibrio del modo siguiente: el mundo y el más allá, la imagen y la trasparencia, la idea y la emanación se encuentran respectivamente en un platillo de la balanza que ha de mantenerse en equilibrio. Cuanto más profundamente penetre la pregunta —compara simplemente la tragedia con el cuento—, tanto más lineales se hacen las imágenes, en menos superficies se comprime todo, tanto más pálidos y de sordo brillo se hacen los colores, tanto más simples la riqueza y la multiplicidad del mundo, tanto más de máscara la expresión del rostro de los hombres. Pero hay vivencias para cuya expresión sería demasiado incluso el gesto más sencillo y comedido, y al mismo tiempo sería demasiado poco; hay preguntas cuya voz suena tan baja que para ellas sería grosero ruido el sonido del más silencioso acaecer; hay conexiones del destino que son tan exclusivamente relaciones de los destinos en sí que todo lo humano perturbaría simplemente su abstracta pureza y altura. No se trata de finura y de profundidad; éstas son categorías valorativas y, por lo tanto, sólo tienen validez dentro de la forma; se trata de los principios básicos que separan las formas unas de otras; se trata del material con el que todo está construido, se trata del punto de vista, de la concepción del mundo que da unidad a todo. Para ser breve: si se comparara las distintas formas de la poesía con la luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta.



Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero y de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como pregunta; pues la respuesta no aporta tampoco aquí ninguna solución, como la de la ciencia o, en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como en toda clase de poesía, símbolo y destino, y tragedia. Cuando el hombre vive una cosa así, todo lo externo de él espera en rígida inmovilidad la decisión que aportará la lucha de las fuerzas invisibles, inaccesibles a los sentidos. Todo gesto con el que el hombre pudiera expresar algo de ello falsearía su

vivencia si no subrayara irónicamente su propia insuficiencia y se aboliera así en seguida a sí mismo. Nada externo puede dar expresión a un hombre que vive una cosa así. ¿Cómo podría darle forma una poesía? Todo escribir pone el mundo en el símbolo de una relación del destino; el problema del destino determina siempre el problema de la forma. Esta unidad, esta coexistencia es tan intensa que un elemento no aparece nunca sin el otro, y la separación sólo es, también aquí, posible en la abstracción. La distinción, pues, que pretendo practicar aquí parece ser prácticamente sólo una diferencia de acentuación: la poesía recibe del destino su perfil, su forma; la forma aparece en ella siempre y sólo como destino; en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino. Y esta diferencia significa lo siguiente: el destino destaca cosas del mundo de las cosas, subraya las importantes y elimina las inesenciales; las formas, en cambio, delimitan una materia que de no ser por ellas sería como el aire, se disolvería en el todo. El destino viene pues de allí de donde viene todo lo demás, como cosa entre las cosas, mientras que la forma —vista como algo terminado, o sea, desde fuera— determina los límites de lo que le es esencialmente ajeno. El destino que ordena las cosas es carne de su carne y sangre de su sangre; por eso no hay destino en los escritos de los ensayistas. Pues el destino, despojado de su unicidad y de su casualidad, es tan aéreamente inmaterial como todo otro material sin cuerpo de estos escritos; es pues tan incapaz de darles una forma como ellos mismos de prescindir de toda inclinación y posibilidad naturales de adensarse en forma.

Por eso estos escritos hablan de las formas. El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente. La forma es su gran vivencia; es como realidad inmediata lo que tiene naturaleza de imagen, lo realmente vivo de sus escritos. La fuerza de esta vivencia da vida propia a esa forma nacida de una consideración simbólica de los símbolos de la vida. Se convierte esa forma en una concepción del mundo, en un punto de vista, en una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de trasformar la vida misma y crearla de nuevo. El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma. Es el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma. Este momento es tan místico como el momento crucial de la tragedia, cuando se encuentran el héroe y el destino, o el de la narración, cuando se encuentran el azar y la necesidad cósmica, o el de la lírica, cuando se encuentran el alma y el trasfondo y crecen juntos en una unidad nueva que no es separable ni en el pasado ni en el futuro. En los escritos del crítico la forma es la realidad, es la voz con la cual dirige sus preguntas a la vida: ésta es la realidad, el motivo más profundo de que los materiales típicos naturales del crítico sean la literatura y el arte. Pues aquí el objetivo final de la poesía se puede trasformar en un punto de partida y un comienzo; pues aquí la forma parece, incluso en su abstracta conceptualidad, algo segura y tangiblemente real. Pero ésa es sólo la materia típica del ensayo, no la única. Pues el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, sólo la realidad anímica viva contenida en ella. Mas esta realidad se puede encontrar en toda manifestación inmediata, sensible, de la vida, se puede tomar de ella y proyectar en ella; gracias a este esquema de las vivencias es posible vivenciar la vida misma y darle forma. Y sólo porque la literatura, el arte y la filosofía tienden abierta y rectilíneamente a las formas, mientras que éstas son en la vida misma sólo la exigencia ideal de un cierto tipo de hombres y de vivencias, hace falta una menor intensidad de capacidad vivencial crítica frente a algo configurado, a algo que ha recibido forma, que frente a algo vivido; por eso parece, para una pri-

mera y superficial consideración, que la realidad de la visión de la forma sea menos problemática en un caso que en el otro. Pero eso parece así sólo para la primera y superficial consideración, pues la forma de la vida no es más abstracta que la forma de un poema. También en ella la forma se hace sensible sólo por abstracción y su verdad no es tampoco más intensa que la fuerza con que ha sido vivenciada. Sería superficial distinguir poesías según que su materia proceda de la vida o de otro medio; pues la fuerza creadora de forma de la poesía rompe y destruye de todos modos todo lo viejo, lo que ya una vez fue configurado, y en sus manos todo se convierte en materia prima informe. No menos superficial me resulta practicar aquí una distinción. Pues los dos tipos de consideración son sólo tomas de posición frente a las cosas, y cada uno de ellos es aplicable en todas partes, aunque es verdad que hay para ambos cosas que se someten con una obviedad querida por la naturaleza al punto de vista dado, y otras que sólo pueden ser obligadas a ello mediante violentos forcejeos y las más profundas vivencias.

Como en toda conexión realmente esencial se encuentran también aquí el efecto natural de la materia y la utilidad inmediata: las vivencias para cuya expresión nacen los escritos del ensayista no se hacen conscientes en la mayoría de los hombres más que en la contemplación de las imágenes o en la lectura de los poemas; y ni siquiera entonces se puede pensar que tengan una fuerza capaz de mover la vida misma. Por eso la mayoría de los hombres ha de creer que los escritos de los ensayistas lo son sólo para explicar libros e imágenes, para facilitar su comprensión. Esta conexión es profunda y necesaria, y precisamente lo inseparable y orgánico de esta mezcla de ser casual y ser necesario es el origen del humor y de la ironía que encontraremos en los escritos de todo ensayista verdaderamente grande. Ese peculiar humor, tan intenso que no es casi decente hablar de él, pues el que no lo percibe inmediatamente en cada momento no puede beneficiarse de ninguna



alusión directa. Me refiero aquí a la ironía que consiste en que el crítico está hablando siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre también en un tono como si se tratara sólo de imágenes y de libros, sólo de los inesenciales y bonitos ornamentos de la vida grande; y ni siquiera en esto de lo más íntimo de la interioridad, sino sólo de una hermosa e inútil superficie. Así parece como si todo ensayo se encontrara en la mayor lejanía posible de la vida, y la separación parece tanto mayor cuanto más ardiente y dolorosamente es sensible la proximidad real de la esencia real de ambos. Es posible que el gran Sieur de Montaigne estuviera sintiendo algo parecido cuando dio a sus escritos la denominación maravillosamente hermosa y acertada de «Essays». Pues la simple modestia de esa palabra es una cortesía orgullosa. El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se sume en esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica. En Platón la conceptualidad está rodeada por la ironía de las pequeñas realidades de la vida. Erixímaco cura a Aristófanes de su hipo haciéndole estornudar, antes de que éste pueda empezar su profundo himno a Eros. Hippothales observa con inquieta atención a Sócrates cuando éste pregunta a Lisias, querido de aquél. Y con infantil *Schadenfreude*, alegría por el mal ajeno, pide el pequeño Lisias a Sócrates que martirice a su amigo Menexeno con sus preguntas tal como le ha martirizado a él mismo. Unos groseros preceptores rompen los hilos de ese diálogo de profundidad suavemente abigarrada y se llevan los muchachos a casa. Pero Sócrates es el que está más divertido: «Sócrates y los dos muchachos quieren ser amigos, y ni siquiera han sido capaces de decir qué es amigo.» Pero hasta en los enormes aparatos científicos de ciertos nuevos ensayistas (piensa, por ejemplo, en Weininger) veo

una ironía parecida, y sólo una distinta manifestación de la misma en un modo de escribir tan sutilmente reservado como el de Dilthey. En todo escrito de todo gran ensayista podríamos encontrar la misma ironía, aunque cierto que en formas siempre diferentes. Los místicos de la Edad Media son los únicos que escriben sin ironía interior, pero no tendré que explicarte por qué.

La crítica, pues, el ensayo, habla la mayoría de las veces de imágenes, de libros y de ideas. ¿Cuál es su relación con lo representado? Se repite siempre que el crítico ha de decir la verdad sobre las cosas, mientras que el poeta no está vinculado frente a su materia a ninguna verdad. No vamos a formular aquí la pregunta de Pilato, ni a investigar si el poeta no está vinculado también a una verdad interna, ni si la verdad de cualquier crítica puede ser más intensa y más verdad que esa otra. Yo veo también aquí una diferencia, aunque sólo en sus abstractos polos es del todo pura, tajante y sin transición. Ya la enuncié al hablar de Kassner: el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre «la verdad» sobre ellas, hallar expresión para su esencia. La diferencia se puede acaso formular con la mayor brevedad del modo siguiente: la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); para el ensayo el arte (y la vida) sirve como modelo. Tal vez baste eso para definir la diferencia: la paradoja del ensayo es casi la misma del retrato. ¿Ves el motivo? Ante un paisaje, no es verdad, no preguntas nunca: ¿es ese monte o ese río efectivamente tal como está pintado?; pero ante cada retrato surge espontáneamente siempre la cuestión del parecido. Estudia, pues, un poco este problema del parecido, ante cuyo planteamiento insensato y superficial los verdaderos artistas han de desesperarse. Te encuentras ante un retrato de Velázquez y dices «¡Qué parecido!» y sientes que realmente has dicho algo sobre el cuadro. No tienes la menor idea de a quién representa y tal vez no puedas llegar a tenerla; pero aunque lo pudieras, no te interesa prácticamente. Pese a lo cual sientes que es parecido. En otros retratos lo único eficaz son los colores y las líneas y no tienes el mismo sentimiento. Los retratos de verdad importantes nos dan, pues, además de todas las otras sensaciones artísticas, la vida de un hombre que ha existido de verdad, y nos imponen el sentimiento de que su vida ha sido como nos la muestran las líneas y los colores del cuadro. Llamamos parecido a esta sugestión de vida simplemente porque vemos a los pintores librar ante los hombres duras luchas por ese ideal de expresión, y la apariencia y el término que designe esa lucha no puede ser sino el de lucha por el parecido; aunque no hubiera nadie en el mundo al que el cuadro pudiera parecerse. Pues aunque conozcamos al hombre cuya imagen es «parecida» o «no parecida», ¿no es una abstracción decir de cualquier momento o expresión arbitraria que se trata de su esencia? Y aunque conociéramos miles así, ¿qué sabemos de la parte inconmensurablemente mayor de su vida en la que no los vemos, y qué de las luces interiores de los conocidos, y qué de los reflejos que ofrecen a otros? Así más o menos me imagino la «verdad» del ensayo. También aquí hay una lucha por la verdad, por la corporeización de la vida que alguien ha visto en un hombre, en una época, en una forma; pero depende sólo de la intensidad del trabajo y de la visión el que lo escrito nos dé una sugestión de esa vida. Pues ésta es la gran diferencia: la poesía nos da la ilusión de vida de aquello que representa; nunca es imaginable una persona o cosa con las cuales medir lo configurado por la poesía. El personaje del ensayo ha vivido en algún momento; hay que dar forma a su vida; pero esta vida está tan dentro de la obra como todo en la poesía. El ensayo crea por sí mismo todos esos presupuestos de la fuerza de convicción y de la validez de lo que ha visto. No es, pues, posible que dos ensayos se contradigan: cada uno

de ellos crea un mundo diferente, y aunque, por conseguir una generalidad superior, vaya más allá de eso, permanece siempre, por su tono, su color y su acentuación, en el mundo que ha creado; sólo lo abandona en sentido impropio. Tampoco es verdad que en este caso haya un criterio externo de la vivacidad y de la verdad, que podamos medir con el Goethe «real» la verdad del Goethe de Grimm, de Dilthey o de Schlegel. Eso no es verdad, pues muchos Goethes —distintos entre ellos y profundamente distintos del nuestro— han despertado ya en nosotros la creencia segura de la vida, y hemos reconocido decepcionados nuestros propios rostros en otros cuyo débil aliento no les permitió inspirarles fuerza de vida autónoma. Es verdad que el ensayo aspira a la verdad; pero al igual que Saúl, que salió a buscar las asnas de su padre y encontró un reino, así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida.

¡La ilusión de la verdad! No olvides lo difícil y lentamente que abandonó la poesía ese ideal —no hace tanto tiempo de ello—, y es muy discutible que su desaparición haya sido realmente sólo útil. Es muy discutible que el hombre, que puede lícitamente querer lo que ha de alcanzar, pueda lícitamente también avanzar hacia su objetivo por caminos simplemente rectilíneos. Piensa en la épica caballeresca de la Edad Media, en las tragedias griegas, en Giotto, y te darás cuenta de lo que quiero decir. No se trata aquí de la verdad corriente, de la verdad del naturalismo, a la que mejor sería llamar cotidianidad y trivialidad, sino de la verdad del mito, cuya fuerza mantiene en vida arcaicos cuentos y leyendas durante milenios. Los verdaderos poetas de los mitos buscaron simplemente el sentido verdadero de sus temas, cuya realidad pragmática no podían ni querían tocar. Consideraron esos mitos como jeroglíficos sagrados y misteriosos, y sintieron que su misión era leerlos. Pero ¿no ves que cada mundo puede tener una mitología propia? Ya Friedrich Schlegel dijo que los dioses nacionales de los alemanes no son Hermann y Wotan, sino la ciencia y el arte. Desde luego que eso no es verdad de la vida entera de los alemanes, pero describe muy acertadamente una parte de la vida de todo pueblo y de toda época, la parte, precisamente, de la que estamos hablando ahora sin cesar. También esta vida tiene sus edades doradas y sus paraísos perdidos; aquí encontramos ricas vidas llenas de maravillosas aventuras y no faltan enigmáticas penas por oscuros pecados; aparecen héroes solares y libran sus duros combates con los poderes de las tinieblas; también aquí las cautas palabras de los sabios hechiceros y los atractivos cantos de las hermosas sirenas conducen a todos los débiles a la perdición; aquí también hay pecado original y redención. Todas las luchas de la vida están presentes aquí, sólo que todo es de un material diferente del de la otra vida.



Pedimos que los poetas y los críticos nos den símbolos de la vida y que impriman la forma de nuestras preguntas a los mitos y las leyendas que todavía viven. ¿No es una fina y conmovedora ironía el que cuando un gran crítico sueña y proyecta nuestra nostalgia en imágenes de la Florencia temprana o en torsos griegos y crea así con ello para nosotros algo que sin su creación habríamos buscado en vano por todas partes, no es una ironía el que se ponga a hablar de nuevos resultados de la investigación científica, de nuevos métodos y nuevos hechos? Los hechos están siempre ahí, y todo está contenido en ellos, pero cada época necesita otros griegos, otra Edad Media y otro Renacimiento. Cada época se procurará los suyos, y sólo los sucesores inmediatos creerán que los sueños de sus padres han sido mentiras que hay que combatir con las nuevas «verdades» propias. Pero la historia de los efectos de la poesía procede también de ese modo, y tampoco en la crítica tocan gran cosa los hoy vivos la supervivencia de los sueños de los abuelos, ni la de los de los más antiguos. Así pueden vivir pacíficamente unas junto a otras las más varias «concepciones» del Renacimiento, del mismo modo que la Fedra, el Sigfrido o el

Tristán de un nuevo poeta dejan siempre intactos los de sus predecesores. Desde luego que hay y tiene que haber una ciencia del arte. Y precisamente los más grandes representantes del ensayo son los que menos pueden renunciar a ella: lo que ellos crean tiene que seguir siendo ciencia aunque su visión de la vida haya rebasado el ámbito de la ciencia. El libre vuelo de esa visión está a menudo atado por los hechos inmutables de la seca materia, y a menudo pierde todo valor científico, porque siendo una visión se ha puesto antes que los hechos y los maneja libre y arbitrariamente. La forma del ensayo sigue sin terminar el camino de la independización que su hermana la poesía ha recorrido hace ya mucho tiempo, el camino del desarrollo hasta la autonomía desde una primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte. Pero el comienzo de ese camino fue imponente, tan grande que la evolución posterior nunca le ha alcanzado del todo, sino que, a lo sumo, se le ha acercado unas pocas veces. Me refiero, naturalmente, a Platón, el más grande ensayista que jamás ha vivido y escrito, el que lo ha arrancado todo a la vida que le circundaba inmediatamente y no ha necesitado así de ningún vehículo mediador; el que pudo enlazar sus preguntas —las más profundas que jamás se han formulado— a la vida viva. El máximo maestro de esta forma ha sido también el más afortunado de todos los creadores: el hombre cuya naturaleza y cuyo destino eran esencia y destino de su forma vivía en su inmediata proximidad. Es posible que con los apuntes más secos, no sólo mediante su maravillosa configuración o dación de forma, se habría podido conseguir esa misma paradigmaticidad: tan intensa es aquí la concordancia de esta vida y esta forma. Pero Platón encontró a Sócrates y pudo dar forma a su mito, utilizar su destino como vehículo de sus preguntas a la vida sobre el destino. La vida de Sócrates es la típica para la forma del ensayo, tan típica como difícilmente lo será otra vida para otro tipo de poesía, con la única excepción de la tragedia de Edipo. Sócrates vivió siempre en las cuestiones últimas; cualquier otra



realidad viva era tan poco viva para él como sus preguntas para los hombres corrientes. Vivió con la energía vital más inmediata los conceptos en los que insertaba toda la vida, y el resto era para él sólo parábola de aquella única realidad, sólo valioso como medio de expresión de aquellas vivencias. Resuena en esa vida, llena de las pugnas más violentas, la más profunda y oculta nostalgia; pero la nostalgia es *la* nostalgia simplemente y la forma en que aparece es el intento de conceptuar la esencia de la nostalgia, y aferrarla conceptualmente; las pugnas, por su parte, son sólo combates de palabras, librados para delimitar más precisamente unos pocos conceptos. A pesar de lo cual la nostalgia llena la vida y aquellas disputas de palabras son siempre literalmente luchas a vida o muerte. Pero no es la nostalgia la que parece llenar la vida; lo esencial de la vida y esas luchas a vida o muerte no pueden expresarlo ni la vida ni la muerte. Si eso fuera posible, la muerte de Sócrates sería un martirio o una tragedia, sería representable épica o dramáticamente, y Platón sabía muy bien por qué quemó la tragedia que había escrito en su juventud. Pues la vida trágica no es coronada sino por el final, el final es lo que da a todo significación, sentido y forma, mientras que aquí el final es siempre arbitrario e irónico, en cada diálogo y en toda la vida de Sócrates. Se formula una pregunta y se profundiza tanto que se convierte en la pregunta de todas las preguntas, pero luego queda todo abierto: de fuera, de la realidad, que no está en ninguna relación con la pregunta ni con lo que como posibilidad de respuesta aportará una nueva pregunta, llega algo que lo interrumpe todo. Esta interrupción no es un final, no llega de la interioridad, pero es al mismo tiempo el final más profundo, pues habría sido imposible finalizar desde dentro. Para Sócrates, cada acaecimiento es sólo una ocasión de ver más claramente algunos conceptos, su defensa ante los jueces es sólo la reducción al absurdo de unos lógicos flojos. ¿Y su muerte? La muerte no cuenta aquí; no se puede captar con conceptos, e interrumpe el gran diálogo, la única verdadera

realidad, tan brutal y externamente como aquellos groseros preceptores interrumpieron la conversación con Lisias. Una interrupción así no se puede considerar más que humorísticamente, tiene demasiado poca relación con aquello que interrumpe. Pero es un profundo símbolo de la vida —y por eso aun más profundamente humorístico— que lo esencial sea interrumpido siempre por cosas así.

Los griegos sintieron cada una de sus formas presentes como una realidad, como algo vivo, no como abstracción. Por eso ya Alcibíades vio claramente (muchos siglos más tarde Nietzsche lo acentuaría agudamente) que Sócrates era una nueva clase de hombre, profundamente distinto, en su naturaleza difícilmente captable, de todos los griegos que habían vivido antes que él. Pero Sócrates ha dicho también, en ese mismo diálogo, el eterno ideal de los hombres de su tipo, ideal que ni los de sentimiento humano intacto ni los profundamente poéticos entenderán nunca: que el mismo hombre debería escribir las tragedias y las comedias, que lo trágico y lo cómico dependen completamente del punto de vista elegido. Con eso ha expresado el crítico su sentimiento vital más profundo: la prioridad del punto de vista, del concepto, respecto del sentimiento. Sócrates ha expresado la idea más profundamente antigriega.

Ya ves: hasta Platón fue un «crítico», aunque la crítica fuera para él —como todo lo demás— sólo pretexto y medio de expresión irónico. Para los críticos de tiempos posteriores esto se convirtió en contenido de sus escritos, sólo hablaron de poesía y de arte, y no encontraron ningún Sócrates cuyo destino les sirviera de trampolín hacia lo último. Pero Sócrates había condenado ya a esos críticos. «Pues me parece —dice a Protágoras— que hacer de un poema el objeto de la conversación se parece demasiado a los banquetes de los hombres incultos y vulgares... Conversaciones como la presente, cuando están presentes hombres como la mayoría de nosotros cree ser, no necesitan voces ajenas ni poetas...»



Dicho sea para nuestro contento: el ensayo moderno no habla de poetas y de libros; pero esta salvación le hace todavía más problemático. Está demasiado alto y desprecia y anuda demasiadas cosas para poder ser la exposición o la explicación de una obra; cada ensayo escribe junto a su título, con palabras invisibles: «con ocasión de...». Se ha hecho demasiado rico e independiente para ponerse incondicionalmente al servicio de algo, pero es demasiado intelectual y poliforme para cobrar forma por sí mismo. ¿No se ha hecho más problemático y no se ha alejado de la vida más que si hablara fielmente de libros?

Cuando algo se ha hecho problemático —y este modo de pensar del ensayo y su exposición no lo ha devenido, sino que lo ha sido siempre— la salvación no puede venir más que de la radicalización extrema de la misma problematicidad, de un radical marchar hasta el final de toda problemática. El ensayo moderno ha perdido el trasfondo vital que dio su fuerza a Platón y a los místicos, y tampoco cuenta ya con la fe ingenua en el valor del libro y de lo que haya que decir a su respecto. Lo problemático de la situación se ha exacerbado hasta ser casi una frivolidad inevitable en el pensamiento y en la expresión, y en la mayoría de los críticos se ha convertido también en un temple vital. Pero así se puso de manifiesto que era necesaria una salvación, y, por lo tanto, que ésta era posible, y así se hizo real. Ahora el ensayista tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio. El ensayista habla sobre una imagen, cuadro o libro, pero lo abandona en seguida. ¿Por qué? Creo que porque la idea de esa imagen y de ese libro se le hace superpotente, porque por ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza sólo como comienzo, como trampolín. *La* poesía es anterior y mayor, es más, y más importante que todas las poesías: ésta es la vieja determinación vital de los críticos de la literatura, pero sólo en nuestros tiempos ha podido hacerse consciente. El crítico ha sido enviado al mundo para hacer, hablando, que esa aprioridad respecto de lo grande y lo pequeño aparezca cla-

ramente, y para proclamarla, para juzgar, con los criterios así contemplados y conseguidos, de los valores de cada manifestación singular. La idea está presente antes que todas sus manifestaciones, es un valor anímico, un motor del mundo y un configurador de la vida: por eso una crítica así hablará siempre de la vida más viva. La idea es el criterio de todo ente: por eso sólo escribirá la crítica profunda y verdadera el crítico que «con ocasión» de algo creado revele su idea: sólo lo grande y verdadero puede vivir cerca de la idea. Una vez pronunciada esa palabra mágica se derrumba todo lo podrido, lo pequeño e inacabado, pierde su sabiduría usurpada, su ser falsamente autoatribuido. No hace falta «criticarlo»: basta con la atmósfera de la idea para juzgarlo.

Pero en este punto precisamente se hace problemática hasta en sus raíces más profundas la posibilidad de existencia del ensayista: sólo mediante la fuerza juzgadora de la idea contemplada se salva de lo relativo e inesencial, pero ¿quién le da esa autoridad judiciaria? Sería casi justo decir que se la toma él mismo, que crea de sí mismo sus valores juzgadores. Pero nada está tan abismáticamente separado de lo justo como lo casi justo, esta bizca categoría de un conocimiento pobre y autosatisfecho. Pues sin duda se crean en el ensayista mismo sus criterios de juicio, pero no es él el que los despierta a la vida y la acción: se los inspira el gran determinador de valores de la estética, ese que está siempre por llegar, que nunca ha llegado, el único autorizado a juzgar. El ensayista es un Schopenhauer que escribe los *Parerga* a la espera de su (o de otro) *Mundo como voluntad y representación*; es un Bautista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar. Y si éste no llega, ¿no queda el ensayista sin justificación? Y si aquél aparece, ¿no se hace entonces el ensayista superfluo? ¿No se hace del todo problemático con este intento de justificación? Es el tipo puro del precursor, y parece muy discutible que un precursor pueda pretender valor y vigencia sólo por sí mismo,



con independencia del sentido de su anuncio. Le es muy fácil mantenerse frente a los que niegan su consumación en el sistema grande y salvador: toda verdadera nostalgia supera siempre como en juego a aquellos que se quedan perezosamente en lo groseramente dado de los hechos y de las vivencias; la existencia de la nostalgia basta para decidir esa victoria. Pues ella desenmascara todo lo aparentemente positivo e inmediato, revela que es pequeña nostalgia y conclusión barata, indica la medida y el orden a que también aspiran inconscientemente aquellos que niegan cobarde y vanidosamente su ser sólo porque lo imaginan inalcanzable. El ensayista puede contraponer tranquila y orgullosamente su creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la exactitud científica y de la frescura impresionista; pero su más pura consecución, su creación más fuerte resulta sin fuerza alguna cuando llega la estética grande. Entonces cada una de sus configuraciones es sólo una aplicación del criterio finalmente inapelable; él mismo no es entonces más que cosa provisional y ocasional, sus resultados no se pueden ya justificar por sí mismos ante la posibilidad de un sistema. Aquí el ensayo parece de verdad y totalmente sólo precursor y no se le puede encontrar ningún valor sustantivo. Pero esa nostalgia de valor y forma, de medida, orden y fin, no tiene simplemente un final que se pueda alcanzar aboliendo la nostalgia misma y haciendo de ella una tautología orgullosa. Todo verdadero final es un final de verdad: el final de un camino; y camino y final, aunque no son una unidad ni están coordinados como iguales, tienen de todos modos una coexistencia; el final es inimaginable e irrealizable sin el recorrido siempre renovado del camino; no es un estar, sino un llegar, no descanso, sino escalada. Y así el ensayo parece justificado como un medio necesario para el fin último, como el penúltimo estadio de esta jerarquía. Pero eso es sólo el valor de su resultado; el hecho de su existencia tiene otro valor más autónomo. Pues aquella nostalgia se cumpliría en el sistema hallado de los valores, y con eso quedaría abolida, pero ella misma no es nada

que espere satisfacción, sino un hecho anímico de valor y existencia propios: una toma de posición originaria y profunda respecto del todo de la vida, una categoría última y no abolible de las posibilidades de vivencia. No necesita, pues, sólo de una satisfacción que la aboliría, sino también conseguir una configuración que libere y salve en eterno valor su esencialidad más propia y ya indivisible. El ensayo aporta esa configuración, esa dación de forma. Piensa en el ejemplo de los *Parerga*. El que estén antes o después del sistema no es una diferencia meramente cronológica: esa diferencia histórico-cronológica es sólo un símbolo de la separación de sus especies. Los *Parerga* antes del sistema crean de lo suyo propio sus presupuestos, crean el mundo entero partiendo de la nostalgia del sistema, para configurar —aparentemente— un ejemplo, una alusión; contienen inmanente e indeciblemente el sistema y su intrincación con la vida viva. Estarán, pues, siempre antes del sistema; aunque el sistema estuviera ya realizado, ninguno de los ensayos sería una aplicación, sino siempre una creación nueva, un hacerse vivo en la vivencia real. Esta «aplicación» crea a la vez lo que juzga y lo juzgado, abarca y rodea un mundo entero para levantar a lo eterno algo que existió una vez y precisamente en su unicidad. El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar.

Sólo ahora podemos escribir las palabras iniciales: el ensayo es un género artístico, la configuración propia y sin resto de una vida propia, completa. Ahora ya puede resultar no contradictorio, no ambiguo, no fruto de una perplejidad el llamarle obra de arte y destacar constantemente lo que le diferencia del arte: el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero sólo con el gesto; lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos.

Sólo de esta posibilidad del ensayo quería hablarte aquí, de la esencia y de la forma de esos «poemas intelectuales», como



llamó el viejo Schlegel a los ensayos de Hemsterhuys. Éste no es el lugar adecuado para exponer ni juzgar la cuestión de si la meditación del ensayista sobre sí mismo, en curso ya desde hace mucho tiempo, ha traído o traerá una consumación. Aquí se trataba sólo de la posibilidad, de si el camino que este libro intenta recorrer es realmente un camino; no de quién lo ha recorrido ya o de cómo lo ha hecho. Y menos que de nada de hasta qué punto lo ha recorrido este libro: su crítica está contenida con toda crudeza y sin resto en la visión de la que ha nacido.

Florencia, octubre de 1910

# PLATONISMO, POESÍA Y LAS FORMAS

*(Rudolf Kassner)*

«Pues siempre y en todas partes me he encontrado con hombres que tocaban extraordinariamente bien un instrumento, que a su modo incluso componían y que luego, en la vida, fuera, no sabían nada de su música. ¿No es esto notable?» No hay ningún escrito de Rudolf Kassner en el que no resuene esa pregunta, abiertamente u oculta entre las voces de acompañamiento. Hasta su reseña más breve quiere dar respuesta a esa pregunta, y en cada persona que analiza (que suelen ser poetas, críticos y pintores) le interesa sólo y acentúa sólo lo que conduce a ese problema. Lo que conduce a la cuestión de cómo fue uno en la vida, de cómo se comportan recíprocamente el arte y la vida, de cómo cada uno de ellos trasforma al otro, de cómo de ambos crece un organismo superior o de por qué deja de crecer. ¿Hay estilo en la vida de un hombre? Si lo hay, ¿cómo y en qué se manifiesta? ¿Hay en la vida una melodía que suene duradera, intensamente, que dure hasta el final, que lo haga todo necesario, que lo salve todo, en la que todo lo divergente aspire al final a unidad? ¿En qué medida la gran obra de una vida le elevará a uno, y dónde se revelará en el arte si uno es un hombre grande, fundido de un solo metal?

¿Qué hombres aparecen así en las obras críticas de Kassner? Ya el que se pueda plantear esta pregunta determina —negativamente— la posición de Kassner entre los críticos contemporáneos. Kassner es el único crítico activo entre los que viven

hoy; el único que se busca él mismo sus altares, que elige él mismo lo que quiere sacrificar en ellos, para conjurar sólo los espíritus de hombres que puedan dar respuesta a sus preguntas; es una placa fotosensible para las posibilidades de impresión que le lanza el azar. Kassner es un crítico positivo soberano. Positivo en la elección de sus personas: nunca ha escrito nada polémico, ni siquiera críticas de tono polémico. Lo malo, lo no-artístico, no existe, sencillamente, para él; no lo ve, y mucho menos va a combatirlo. Positivo en su exposición de los hombres: lo malogrado no le interesa, y las fronteras sólo en la medida en que están indisolublemente ligadas con la esencia del hombre al que limitan, sólo en la medida en que son el polo negativo de su valor supremo, en la medida en que representan el trasfondo de la gran acción simbólica de la vida. Todo lo demás desaparece de los hombres cuando él los mira. Consigue con fuerza tan sugestiva no ver cosas que su mirada arranca a los hombres su cobertura, y a partir de aquel momento nosotros mismos sentimos esa cobertura como mera paja, y como importante sólo lo que Kassner considera el núcleo. Una de las fuerzas principales de Kassner consiste en lo mucho que no ve. Las categorías de la vida cotidiana y de la historiografía trivialmente esquemática no existen, sencillamente, para él. Cuando habla, por ejemplo, de Diderot, no ve nada del enciclopedista tal como lo presenta la historia de la literatura, no ve en él el fundador del drama burgués, ni al anunciador de muchas nuevas concepciones, no distingue entre el teísmo, el deísmo y el ateísmo de Diderot, y ante su mirada desaparece incluso la nebulosidad germánica tantas veces subrayada hasta por los psicólogos. Una vez que ha barrido de ese modo ante nuestros ojos toda banalidad, nos construye un Diderot nuevo, un Diderot siempre intranquilo, en eterna búsqueda, el primer impresionista e individualista, un hombre para el cual toda concepción y todo método es sólo medio de llegar a sí mismo o de comprender a otros, o aunque sea sólo de entrar en contacto con ellos; un hombre que sobrestima el



mundo entero porque ése es para él el único medio de elevarse a sí mismo; el Diderot lleno de contradicciones, que a menudo no hace más que charlatanear, hacer frases, pero que en algunos grandes momentos extraordinarios —y sólo en ellos— encuentra un estilo que sobrevive en el ritmo de nuestras nostalgias.

Queremos, pues, hablar de los hombres de Kassner. Dos tipos de hombres aparecen en los escritos de Kassner, los dos tipos principales de todos los hombres que viven en el arte: el artista creador y el crítico o —por utilizar el léxico de Kassner— el poeta y el platónico. Tajantemente los separa, con decisión conservadora, casi dogmática. Es un enemigo de la moderna complacencia en el sentimiento difuso, de la difuminación de límites, de los estilos mixtos que hacen permisible el que «hombres con fantasía a los que los versos no se les dan con facilidad escriban poemas en prosa». Pues para cada tipo anímico hay un tipo diferente de expresión adecuado: el poeta escribe en verso, el platónico en prosa y —aquí está lo importante— «la poesía tiene leyes, la prosa no».

El poeta escribe en verso, el platónico en prosa. El uno vive en la estructura legal de la seguridad rigurosa, el otro en los mil torbellinos y peligros de la libertad; el uno en el brillante y hechicero ser-perfecto-en-sí, el otro en las olas eternas de la relatividad; el uno: en su mano sostiene a veces las cosas, y las contempla de paso, pero las más de las veces vuela por encima de ellas con alas poderosas; el otro: siempre está cerca de las cosas, y eternamente lejos de ellas; parece como si pudiera poseerlas y, sin embargo, siempre tiene que estar sintiendo nostalgia de ellas. Tal vez sean los dos igualmente apátridas y se encuentren igualmente fuera de la vida, pero el mundo del poeta (aunque nunca alcance el mundo de la vida) es un mundo absoluto en el que se puede vivir; el mundo del platónico no tiene ninguna sustancialidad. El poeta dice sí o no, el platónico duda y cree sobre lo mismo en el mismo instante. El destino del poeta puede ser trágico; el platónico no

puede siquiera convertirse en héroe de tragedia, «es —dice Kassner— un Hamlet al que ni siquiera le han asesinado el padre».

Se trata de contraposiciones polares. Casi se complementan los opuestos. Pero mientras que el problema vital del poeta consiste en no notar al platónico, para éste la vivencia decisiva es llegar a claridad con el poeta, hallar palabras para determinarle. El poeta auténtico carece de ideas, quiero decir que cuando tiene ideas éstas son sólo material, posibilidades rítmicas, sólo voces de coro, como todo lo demás; no conceptúan nada ni obligan a nada; el poeta no consigue aprender nada, siempre está listo y redondo. La forma del poeta es el verso, el canto, y todo se le disuelve en música. «En el platónico hay algo vivo para lo cual nunca encuentra una rima», siempre tendrá nostalgia de algo que no debe alcanzar. También para él la idea es sólo materia prima, sólo un camino por el cual puede llegar a algún lugar, pero el camino en sí significa para él lo máximo, significa el hecho ya no descomponible de su vida: el camino se desarrolla incesantemente y, sin embargo, no llega nunca a una meta. Lo que el platónico quería decir es siempre más —o menos— de lo que le ha sido dado decir, y sólo el mudo acompañamiento de las cosas silenciadas hace de sus escritos música. Nunca puede decir por sí mismo todo, nunca puede entregarse enteramente a una cosa, nunca están completamente llenas sus formas, o bien han dejado ya de contenerlo todo en sí; su forma es el análisis, la prosa. El poeta habla siempre de sí, con indiferencia de lo que cante; el platónico no se atreve nunca a pensar en voz alta sobre sí mismo; sólo a través de las obras de los demás puede vivir su propia vida; se acerca a su mismidad a través de la comprensión de los demás.

El poeta realmente típico (según Kassner quizá sólo se puedan contar como tales, sin restricción, Píndaro, Shelley y Whitman) no es nunca problemático; el verdadero platónico lo es siempre; lo cual equivale a lo mismo en hombres que estén decididos a vivir su vida consecuentemente hasta su extremo



límite. Significa lo mismo en sentido profundo. Expresión y camino, verso y prosa no se convierten en problema vital más que cuando los dos tipos se mezclan en un hombre, y esto tiene que ocurrir inevitablemente a medida que se evoluciona. Así, por aducir algunos de los ejemplos de Kassner, la tragedia griega se hace platónica con Eurípides, el discípulo de Sócrates, en comparación con Esquilo; así se transforma en Wolfram von Eschenbach el epos caballeresco francés; y el desarrollo inverso lleva desde Platón en dirección del cristianismo.

¿En qué consiste el problema? ¿Y dónde está la solución? En los tipos puros coinciden el trabajo y la vida, o, dicho más exactamente: lo único que tiene vigencia arrancando de su vida, lo único que hay que tomar en cuenta es lo que se puede referir a esa unión. La vida no es nada, la obra lo es todo, la vida es puro azar y la obra es la necesidad misma. «Cuando Shelley compone —escribe Kassner— pierde a los hombres», y la obra de un Pater, de un Ruskin, de un Taine sorbió a sus vidas todas las posibilidades acaso contrapuestas que contenían. Se produce un problema cuando la eterna incertidumbre del platónico amenaza con proyectar una sombra sobre el blanco brillo de los versos, cuando la gravedad de su percepción de la distancia pretende atraer el ligero flotar de los versos, cuando hay que temer que la sagrada ligereza del poeta pueda falsear las profundas oscilaciones del platónico, arrebatarles su honradez. En el caso de estos hombres se trata de hallar una forma en cuya amplitud tengan cabida las tendencias divergentes, cuya riqueza pueda imponerles la unidad, una forma a la que precisamente diera fuerza en su plenitud el hecho de no romper aquellas tendencias. Para estos hombres una de las direcciones significa la meta, y la otra el peligro, la una la brújula, la otra la selva, la una la obra, la otra la vida. Una lucha a vida o muerte hierve entre ambas por la victoria; por una victoria que unifique los dos campos en lucha, que cree excelencias de la debilidad de las fuerzas vencidas, de sus miserias; una lucha muy peligrosa porque, llegado el caso, uno de los

extremos se puede compensar con el otro, y la resolución de las disonancias puede producir vacía mediocridad.

Sólo la forma puede dar la resolución verdadera. Sólo en la forma (su definición más breve es «lo único posible»), sólo en la forma se hace música y necesidad de toda antítesis, de toda tendencia. Y como el camino de todo hombre problemático conduce a la forma, a aquella unidad que puede atar el máximo de fuerzas divergentes, a la salida de este camino está el hombre capaz de dar forma, el artista, en cuya forma se igualan el poeta y el platónico.

¡Salgamos de lo casual! Esa es la meta, por ella se esforzaron Werther y Friedrich Schlegel y el Adolphe de Benjamin Constant (precursor de Kierkegaard, según Kassner), y todos ellos fueron hermosos e interesantes, tallados en auténtica madera, en el primer acto de su vida, cuando aún bastaba con ser interesante, peculiar y agudo; pero en cuanto intentaron alcanzar la vida general, la vida ejemplar (que son simplemente otras palabras para nombrar la forma), cayeron o se trivializaron, fueron suicidas o degeneraron íntimamente. Kierkegaard, en cambio, llegó a una vida rigurosa en la fe, que descansaba en un fundamento platónico, y para llegar a eso tuvo que vencer en sí mismo al esteta, al poeta; tuvo que vivir hasta el final todas las cualidades de éste, para poder luego fundirlas. Para él fue la vida lo que para el poeta es la poesía, y el poeta oculto en él fue como el son atractivo de las sirenas de la vida. Robert Browning ha recorrido el camino contrapuesto. Su naturaleza sin sosiego no halló nunca un punto fijo en la vida; no hubo expresión que se atreviera a considerar definitiva, ni escrito en el que pudiera encontrar sitio lo que él vivía y sentía; hasta que al final halló la música para su platonismo en un peculiar drama abstracto-lírico y abstracto-impresionista (o en fragmentos dramáticos, monólogos y situaciones), la lírica del instante infrecuente y grande por el cual se hizo simbólico y necesario lo puramente casual de su vida. Así también unifica lo artístico de Baudelaire al hombre que es poco, casi nada, y no pertenece



ni corresponde a nada con el poeta que es todo y eterno y tampoco pertenece a nada. Así penetra el arte en la vida de Rossetti, y exigencias al principio puramente artísticas, estilísticas, se convierten en sentimientos vitales. Así crece la vida de Keats por el hecho de pensar hasta el final y completamente su propio ser poeta, y de renunciar por él a la vida en el ascetismo de un santo; por encima de su propia poesía los dos elementos unificados (la vida aquí como trasfondo de los versos) aportan una nueva unidad de rango superior.

El camino de todo hombre problemático va de los azares a la necesidad; llegar allí donde todo se hace necesario porque todo expresa la esencia del hombre; nada más que eso, pero del todo, sin resto; allí donde todo se hace simbólico, donde todo, como en la música, no es más que lo que significa, y no significa más que lo que es.

La forma del poeta flotaba por encima de su vida, y a la del platónico se le escapaba necesariamente siempre la vida; la forma del artista ha absorbido todas las sombras, y al beber así la oscuridad ha exacerbado su brillo hasta una intensidad mayor. Sólo en la forma del artista se puede crear un equilibrio entre el pesado avanzar oscilante del platónico y el vuelo de flecha sin peso del poeta; en la forma del artista nace de la poesía el objeto siempre oculto de la eterna nostalgia del platónico: la seguridad, el dogma; y el platonismo introduce en los divinos cantos monódicos del poeta el abigarramiento de la vida.

Tal vez la vida como realidad exista sólo para aquel cuyos sentimientos son disonantes en esos dos sentidos. Tal vez sea la vida sólo una palabra que signifique para el platónico su posibilidad de ser poeta, y para el poeta el platonismo que yace oculto en su alma; y tal vez sólo pueda vivir aquel en el cual esos dos elementos se mezclan de tal modo que de su unión puede nacer la forma.

Kassner es uno de los escritores más platónicos de la literatura universal. La nostalgia de la certeza, de las medidas, del dogma vive en él con increíble fuerza, aunque también increí-

blemente escondida, envuelta en salvajes ironías, encubierta por rígidas posiciones. Son sublimes su duda y su vacilación, que arrebatan de sus manos todo criterio y le impiden contemplar a los hombres insertos en la decorativa armonía de la gran síntesis, pero no en la cruda iluminación del aislamiento. Kassner ve las síntesis sólo con los ojos cerrados, por así decirlo; cuando mira las cosas ve tantos y tan delicados detalles, tantas cosas irrepetibles que toda condensación tiene que parecer falsa, falsificación consciente. A pesar de ello obedece a su nostalgia, cierra los ojos para ver las cosas juntas en los valores; pero su honradez le obliga en seguida a mirarlas de nuevo, y entonces quedan otra vez separadas, aisladas, sin atmósfera. El estilo de Kassner está determinado por la oscilación entre esos dos polos. Son hermosos los momentos de contemplación, cuando las síntesis barruntadas se llenan de contenidos reales y los hechos permanecen aún un instante en los valores, sin ser todavía suficientemente fuertes para romper las conexiones soñadas. También son hermosos los momentos de ojos cerrados, cuando las cosas, vistas con maravilloso detalle, entran en la danza infinita de un friso de leyenda: todavía viven, pero ya sólo como símbolos, como decoraciones. Kassner es el entusiasta de la gran línea, pero al mismo tiempo y para siempre, por concienzudo, es un impresionista. Esa duplicidad engendra las incandescentes intensidades de su estilo y al mismo tiempo sus nieblas impenetrables.

Hemos dicho que el mundo del platónico no tiene sustancialidad. El mundo creado por el poeta es siempre real, aunque esté tejido de sueños, porque su materia es más unitaria y más viva. La creación del crítico procede como la evocación a vida aparente de un héroe ya inmerso en el Hades por otro héroe homérico, con la sangre de un cordero sacrificial. Los habitantes de dos mundos están aquí uno frente a otro, un hombre y una sombra, y el hombre quiere saber sólo *una* cosa de la sombra, y la sombra vuelve a la tierra sólo para dar *una* respuesta; y cada uno existe para el otro sólo mientras dura el



resón sucesivo de la pregunta y la respuesta. El platónico no crea nunca un hombre; ese hombre había nacido ya a la vida en algún lugar sin su intervención, independientemente de su voluntad y de su fuerza; sólo puede conjurar las formas y exigir respuesta a una pregunta (sólo en esto es el crítico enteramente soberano), cuya importancia no había sospechado tal vez nunca el preguntado.

El platónico es descomponedor de almas, no creador de hombres. Hofmannsthal divide a los hombres en uno de sus diálogos en dos clases (lo dice Balzac): la una cristaliza en la capacidad de vivir en el drama, la otra en la épica, de modo que es posible imaginarse hombres que podrían vivir en el uno, pero no en la otra. Tal vez se pudiera seguir ese tipo de distinción a través de todas las formas de arte y establecer una escala de la capacidad de vivir según las varias formas artísticas literarias. Es seguro entonces que si el drama se encontrara en uno de los extremos de la serie, el ensayo (por designar con una palabra todos los escritos del platónico) tendría que encontrarse en el otro final. Esta división no es asunto escolar, sino que tiene profundas raíces humanas. En el mismo diálogo dice Balzac el fundamento: que él no cree en la existencia de caracteres, mientras que Shakespeare creía en ellos; no le interesaban los hombres, sino sólo los destinos. Y en uno de los últimos diálogos de Kassner uno de los interlocutores niega carácter al otro porque su memoria es exageradamente buena, no soporta que se repita nada, siente como errónea toda repetición, como tonta, superflua e inútil. Y, sin embargo, no hay valoración ni posibilidad de vivir sin repetición. Añadamos algo más para iluminar también el fundamento técnico de la cuestión. A propósito del *Gallo Rojo* de Hauptmann dice Kerr que resulta ineficaz el modo como el zapatero Fielitz, un viejo canalla, se expone en interés de la escuadra; y eso que el rasgo está visto espléndidamente. Y es ineficaz porque Hauptmann no lo menciona más que una vez y de paso, no lo repite, y aunque pueda ser muy natural que en el curso de la acción la cosa se

cite sólo una vez, el resultado es la impresión de un pegote. Pues un carácter dramático es inimaginable sin cualidades duraderas; en la perspectiva del drama no vemos siquiera al hombre que carece de cualidades duraderas; en el momento siguiente hemos olvidado ya sus instantaneidades. Pero la repetición de un rasgo no es más que el equivalente técnico de la fe profunda en la constancia de la cualidad y del carácter. El platónico —lo hemos dicho ya con otras palabras— no cree en repeticiones, en esas exigencias capitales anímicas y al mismo tiempo técnicas de la creación de caracteres.

Por eso viven aparentemente los hombres de sus ensayos y no los de sus experimentos narrativos. En la obra de Kassner veo los Browning, veo su Hebbel, su Kierkegaard, su Shelley y su Diderot, pero de Adalbert von Gleichen y de Joachim Fortunatus no veo nada. Recuerdo bastantes cosas que esos personajes han pensado y visto, pero ellos mismos no están unidos en mí con representaciones sensibles, visibles y audibles. No los veo. Veo a los Browning vivos ante mí, aunque tal vez sean sólo sus sombras; tal vez las palabras de Kassner no puedan sugerir más que una cosa, que las sombras conjuradas de los libros se ponen la armadura que usaron en vida, conservan los gestos de su vida, su *tempo* y su ritmo; tal vez sea sólo conjuración de espíritus eso que por un momento pareció creación de seres humanos.

Una cosa es segura: era necesario que Browning hubiera ya vivido para que Kassner intentara despertarle a nueva vida. Para Goethe no era necesario que Egmont o Tasso hubieran existido realmente; ni para Swinburne, aunque no fue ningún potente configurador de personajes, era necesario que hubiera existido María Estuardo; pero cuando el platónico Pater representa a Watteau en el diario de una joven, Watteau vive intensamente ante nosotros, mientras que la muchacha que redacta el diario se diluye en la niebla. Por eso no es verdad que dos tipos de artistas análogamente dotados para la creación elijan, por la influencia de un motivo externo, como forma de



expresión el uno el ensayo y el otro —pongamos por caso— el drama. Cada uno de ellos, si es un verdadero artista, hallará su forma de arte según el grado de su propia capacidad de vivir (o quizá mejor: de crear hombres). Por eso cuando quiere hablar de sí mismo el platónico tiene que hacerlo a través de los destinos de otros, y precisamente de aquellos en los que lo dado, lo ya configurado de la vida, lo eternamente inmutable es lo suficientemente rico para llegar a las más profundas intimidades de su propia alma; pues la mirada del platónico, que todo lo analiza, no puede ver hasta cierto punto hombres de carne y hueso más que aferrándose a esas intensas realidades. A veces me parece como si la sinceridad del crítico auténtico —que se esfuerza por no proceder arbitrariamente con su modelo, sino por dibujarlo tal como efectivamente existió— naciera del profundo conocimiento de sus propias limitaciones. Él, que no es capaz de construir más que transiciones, se acerca tanto más a la creación cuanto más indiscutible es la realidad que le vincula firmemente.

Repitamos: el poeta y el platónico son opuestos polares. Todo platónico dice sus palabras más importantes cuando escribe sobre el poeta. Y tal vez haya unas leyes místicas que determinan a qué crítico corresponderá tal o cual poeta, sobre el cual podrá hablar como queda dicho. Tal vez el grado de mezcla de poesía y platonismo determine para ambos quién en este sentido será siempre antípoda psicológico del otro; tal vez sea siempre constante la suma de platonismo y poesía en un sentido místico-matemático, a saber, en el sentido de que uno pueda amar y valorar tanto más profundamente al poeta puro, exento de todo platonismo, cuanto más puramente sea él mismo un platónico. Tal vez por eso de todos los escritos de Kassner el estudio sobre Shelley me parece el más sutilmente lírico, sobre Shelley, que no significó gran cosa ni siquiera para un platónico tan de pura cepa como Emerson. Kassner escribe sus palabras más sonoras, más vibrantes, más capaces de dar en el blanco, hablando de Shelley, y tal vez porque está

tan abismáticamente lejos de él en todo, tal vez por eso habla también de sí mismo cuando describe el estilo de Shelley. «Son —escribe sobre las imágenes de Shelley— como tejidas de luz, aire y agua, los colores son los del arco iris, su tono el del eco, su duración, si puedo decirlo así, la de la ola que avanza y retira su espuma.» No es posible caracterizar mejor y más hermosamente el estilo de Shelley; pero tampoco el de Kassner. Pues ése es también su estilo; sólo que en el de Shelley no hay sombras, y en el de Kassner no hay más que el oscuro relampagueo de las sombras.

1908

# LA FORMA SE ROMPE AL CHOCAR CON LA VIDA

*(Sören Kierkegaard y Regina Olsen)*

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy sing, nor ever can these trees be bare;
Bold lover, never, never canst du kiss,
Though winning near the goal — yet do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

KEATS, *Ode on a Grecian Orn*

## 1

El valor vital de un gesto. Dicho de otro modo: el valor de la forma en la vida, el valor de las formas, que crea vida y la exalta. El gesto es sólo el movimiento que expresa claramente lo inequívoco, y la forma es el único camino de lo absoluto en la vida; el gesto es lo único que es consumado en sí mismo, una realidad y más que mera posibilidad. Sólo el gesto expresa la vida. Pero ¿se puede expresar una vida? ¿No es ésta la tragedia de todo arte vital, que quiere construir con aire un castillo de cristal, que quiere forjar en realidades las aéreas posibilidades del alma, que quiere construir entre los hombres el puente de sus formas mediante el encuentro y la separación de las almas? ¿Puede haber gestos? ¿Tiene sentido el concepto de forma desde la perspectiva de la vida?

Kierkegaard ha dicho una vez que la realidad no tiene ninguna relación con las posibilidades, y a pesar de eso ha construido toda su vida sobre un gesto. Todo escrito, toda lucha, toda aventura de Kierkegaard es de un modo u otro trasfondo de ese gesto, ocurrió tal vez sólo para que ese gesto destacara con más pureza de las desordenadas multiplicidades de la vida. ¿Por qué lo hizo? ¿Cómo pudo hacerlo? Él precisamente, que ha visto con más agudeza que cualquier otro la multiplicidad y la múltiple mutabilidad de todo motivo; él, que tan claramente vio cómo cada cosa pasa a otra como a su contrario, y cómo, si verdaderamente miramos, se abren abismos insalvables entre las transiciones apenas distinguibles. ¿Por qué lo hizo? Tal vez porque el gesto es una necesidad vital de fuerza primigenia; tal vez porque el hombre que quiere ser «sincero» (una de las palabras más frecuentes de Kierkegaard) ha de conseguir de la vida inequivocidad, ha de aferrar tan fuertemente a ese Proteo en eterno cambio de forma que no pueda ya moverse una vez que le haya revelado la sentencia. El gesto es tal vez —por servirme de la dialéctica de Kierkegaard— la paradoja, el punto en el que se cruzan realidad y posibilidad, la materia y el aire, lo finito y lo ilimitado, la forma y la vida. O, más precisamente y más cerca del léxico de Kierkegaard: el gesto es el trampolín con el cual el alma pasa de lo uno a lo otro, el salto con el que abandona los hechos siempre relativos de la realidad para alcanzar la eterna certeza de las formas. El gesto es, dicho con una palabra, el salto único con el que lo absoluto se trasforma en posible en la vida. El gesto es la gran paradoja de la vida, pues sólo en su rígida eternidad tiene lugar todo instante fugaz de la vida y se convierte en verdadera realidad.

El que no se limita a jugar con la vida necesita el gesto para que su vida se haga más real que este juego que puede girar hacia tantos lados...

Pero ¿de verdad hay un gesto frente a la vida? ¿No es autoengaño —aunque heroicamente hermoso— creer que la esencia del gesto esté dada en una acción, en un dirigirse hacia algo o apartarse de algo: rígido como la piedra y, sin embargo, capaz de encerrarlo todo en sí con fuerza intrasformable?



## 2

En septiembre de 1840 ocurrió que Sören Aaby Kierkegaard, «magister artium», se prometió con Regina Olsen, la hija de dieciocho años del consejero de estado Olsen. Apenas un año más tarde anulaba el compromiso. Estuvo en Berlín, y a su vuelta a Copenhague vivió como un curioso extravagante; su peculiar conducta le convirtió en constante personaje de los chistes, y sus escritos —publicados con pseudónimo— encontraron algunos admiradores, porque eran agudos, pero fueron odiados por la gran mayoría a causa de su contenido «inmoral» y «frívolo». Sus posteriores escritos le procuraron ya enemigos declarados, a saber, toda la iglesia protestante dominante; y murió en medio de la dura lucha que libró contra ella por la tesis de que la actual comunidad eclesiástica no es cristiana, sino que hace incluso imposible que nadie pueda ser cristiano.

Ya varios años antes Regina Olsen había tomado por marido a uno de sus anteriores admiradores.

## 3

¿Qué ha ocurrido aquí? Las explicaciones son innumerables y todo escrito nuevo que aparece, cada hoja de diario de Kierkegaard ha facilitado las explicaciones y le ha dificultado a uno al mismo tiempo entender lo ocurrido y sentir qué es lo que ha significado en la vida de Sören Kierkegaard y en la de Regina Olsen.

Kassner, que habla de Kierkegaard con palabras inolvida-

bles e insuperables, rechaza toda explicación. «Kierkegaard —escribe— ha poetizado su relación con Regina Olsen, y cuando un Kierkegaard poetiza su vida no lo hace para ocultar la verdad, sino para poder decirla.»

No hay ninguna explicación, porque lo que hay es más que una explicación: es un gesto. Kierkegaard ha dicho: soy melancólico; ha dicho: yo era una eternidad demasiado viejo para ella; ha dicho: mi pecado ha consistido en arrastrarla conmigo a la gran corriente; ha dicho: si mi vida no fuera una gran penitencia, si ahora no pusiera la vita ante acta, entonces...

Y así dejó a Regina Olsen y dijo que no la amaba, que nunca la había amado realmente, que él era un hombre para cuyo juguetón espíritu cada momento había de aportar nuevos seres humanos y nuevas relaciones. Una gran parte de sus escritos proclama en alta voz esas palabras, y, por subrayar un elemento, su modo de hablar y de vivir tuvo por objeto reforzar la correspondiente creencia en Regina.

... Y Regina se casó con uno de sus anteriores admiradores, y aquel día Sören Kierkegaard escribió en su diario: «Hoy he visto una muchacha hermosa; no me interesa. Ningún marido puede ser tan fiel a sú mujer como yo lo soy a ella.»

## 4

El gesto: hacer inequívoco lo inexplicable, lo que ocurrió por muchos motivos y se ramificó ampliamente en sus consecuencias. Alejarse de tal modo que sólo sufrimiento pueda nacer de ello, sólo tragedia —si es que el encuentro de los dos había de ser trágico—, tal vez sólo una catástrofe, con tal de que no haya ninguna vacilación, que nada se deslice de la realidad a posibilidades. Si Regina Olsen tenía que perder lo que parecía significarle la vida, entonces eso tenía que perder toda importancia en su vida; si aquel a quien amaba Regina Olsen



tenía que abandonarla, entonces ese que la abandonaba tenía que ser un canalla y un seductor, para que ella siguiera teniendo abiertos todos los caminos hacia la vida. Y como Sören Kierkegaard tenía que abandonar por penitencia la vida, su penitencia tenía que ser aún mayor aplicándose caballerescamente la máscara de pecador, la cual encubre su verdadero pecado.

Sören Kierkegaard necesitaba que Regina Olsen se casara. «Ha entendido bien —escribe— la consecuencia de que tiene que casarse.» Lo necesitaba para que en aquella relación no quedara nada incierto, nada vacilante, ninguna posibilidad, sino sólo el seductor y la muchacha abandonada. Pero la muchacha se consuela y vuelve a encontrar su lugar en la vida. Bajo la máscara del seductor está el asceta que por ascesis se quedó voluntariamente fijo en ese gesto.

El cambio de la muchacha representa la continuación rectilínea de su comienzo. Tras la máscara rígidamente sonriente del seductor se encuentra con la misma rigidez el rostro real del asceta. El gesto es puro y lo expresa todo. «Kierkegaard ha poetizado su vida.»

## 5

La única diferencia esencial entre vida y vida consiste en que una sea absoluta o meramente relativa; en que los opuestos excluyentes estén separados por líneas claras y para siempre o no lo estén. Ésta es la diferencia entre que los problemas vitales se planteen en la forma «o lo uno o lo otro» o que la expresión real cuando los caminos parecen separarse sea «tanto el uno cuanto el otro». Kierkegaard dice siempre: quiero ser sincero; y esa sinceridad no podía significar menos que el deber —en el sentido más puro de la palabra— de vivir su vida según principios poéticos; el deber de la decisión y el deber de recorrer hasta el final todo camino y toda encrucijada.

Pero cuando el hombre mira a su alrededor no ve caminos

y encrucijadas, nunca encuentra contrarios tajantemente separados unos de otros; todo fluye y se funde y se transforma en lo otro. Sólo cuando apartamos los ojos de algo y volvemos a mirarlo al cabo de mucho tiempo lo uno se ha convertido en lo otro; tal vez ni siquiera entonces. Pero el sentido más profundo de la filosofía de Kierkegaard es éste: poner puntos fijos bajo las transiciones constantemente oscilantes de la vida y diferencias de cualidad absolutas en el fundido caos de los matices. Y poner tan inequívoca y profundamente diferentes las cosas halladas diferentes que lo que las ha separado no pueda ser nunca más desdibujado por ninguna posibilidad de transición. Así significa la sinceridad de Kierkegaard la siguiente paradoja: lo que no ha crecido a una nueva unidad en la que quedan definitivamente abolidas todas las anteriores diferencias queda eternamente separado. Hay que elegir una de las cosas diferentes, no hay que encontrar «caminos intermedios» ni «unidades superiores» que puedan disolver las contraposiciones «sólo aparentes». Por eso no hay en ninguna parte un sistema, pues un sistema no se puede vivir, pues un sistema es siempre un castillo gigantesco, pero su creador tiene que retirarse a un modesto rincón. La vida no tiene nunca lugar en un sistema lógico de ideas, y desde este punto de vista el punto de partida del sistema es siempre arbitrario, y lo que construye es sólo cerrado en sí, y sólo relativo desde la perspectiva de la vida, sólo una posibilidad. No hay ningún sistema para la vida. En la vida existe sólo lo singular, lo concreto. Existir significa ser diferente. Y lo absoluto, lo sin transiciones, lo inequívoco es sólo lo concreto, el fenómeno singular. La verdad es sólo subjetiva; tal vez; pero lo que es seguro es que la subjetividad es la verdad; la cosa singular es el único ente; el individuo es el hombre real.

Así hay en la vida unos pocos, grandes y típicos ámbitos de posibilidad, los estadios, en el lenguaje de Kierkegaard: el estadio estético, el ético y el religioso. Y cada uno está separado de los demás abruptamente y sin transiciones, y la vinculación entre ellos es el milagro, el salto, la repentina metamorfosis de toda la esencia de un hombre.



## 6

En eso, pues, consiste la sinceridad de Kierkegaard: en verlo todo tajantemente separado, el sistema de la vida, un hombre de otro, un estadio de otro. Ver lo absoluto en la vida, no superficiales compromisos.

Pero ¿no es un compromiso el ver la vida sin compromisos? ¿No es esa fijación de lo absoluto una huida ante la obligación de mirarlo todo? ¿No es el estadio también una «unidad superior», no es la negación de un sistema vital también un sistema, y no es el salto, simplemente, una transición repentina? ¿No hay una separación estricta por detrás de todo acuerdo y un compromiso por detrás de la más salvaje negación del compromiso? ¿Es posible ser sincero con la vida y estilizar en poéticos sus acaeceres?

## 7

La sinceridad interna de este gesto de separación no puede consistir sino en que todo haya ocurrido por Regina Olsen. Y las cartas y las hojas del diario están llenas de la afirmación de que Regina habría tenido que hundirse si hubieran seguido juntos. Pues el oscuro silencio de su terrible melancolía no habría podido ser roto tampoco por la fácil risa de Regina, esta risa habría acabado por enmudecer y su voladora ligereza se habría precipitado con cansado peso sobre la dura tierra. Nadie habría recibido utilidad alguna de ese sacrificio. Por eso era su deber salvar la vida de Regina Olsen, por mucho que le costara desde el punto de vista de la felicidad humana, de la existencia humana.

Pero hay que preguntarse si sólo ha salvado la vida de Re-

gina Olsen. Hay que preguntarse si lo que en su opinión hizo necesaria su separación no fue una parte considerada necesaria de su propia vida. ¿No abandonó una lucha tal vez victoriosa contra su gran melancolía porque la amaba más que todo lo demás y no habría podido vivir sin ella? «Mi amargura is my castle», escribió una vez; y en otro lugar (se trata sólo de pocos ejemplos de una larga serie): «en mi gran melancolía he amado de todos modos la vida, porque he amado mi melancolía». Y sobre Regina y él mismo: «Ella habría quedado arruinada y a mí me habría falseado probablemente, pues yo habría tenido que alzarme falsa y constantemente hasta ella. Yo era demasiado pesado para ella, ella demasiado ligera para mí, y esas dos cosas pueden conducir muy fácilmente a falsearse.»

Hay hombres para los cuales —para que puedan llegar a ser grandes— todo lo que recuerda simplemente la felicidad y la luz del sol tiene que estar eternamente prohibido. Karoline escribe una vez sobre Friedrich Schlegel: «Pues hay quien florece en la opresión, y entre ellos hay que contar a Friedrich; si una vez disfrutara la plena gloria del vencedor, eso destruiría su mejor peculiaridad.» Y Robert Browning ha escrito la tragedia de Friedrich Schlegel en la triste historia de Chiappino, que fue fuerte y noble, delicado y de profundo sentimiento mientras estuvo en la sombra y su vida significó sólo desgracia y nostalgia sin fruto; pero al que su infortunio elevó más de lo que jamás habían esperado sus sueños, las insensatas quejas sobre su posposición. Entonces quedó vacío y sus cínicas palabras encubren difícilmente el dolor por la consciencia de su vaciedad, que le llegó con la «felicidad» (Browning ha llamado a ese hundimiento la tragedia de un alma).

Quizás haya sabido eso Kierkegaard, quizás haya sentido que es así. Es posible que su enérgico y eficaz instinto de creador, desencadenado por sus dolores inmediatamente después de la separación, haya exigido para sí desde el primer momento esta única solución posible. Quizás algo en él sabía que la felicidad —dado que fuera alcanzable— le habría paralizado



y esterilizado para siempre. Tal vez temiera que la felicidad no fuera inalcanzable, que la ligereza de Regina pudiera salvar al final su melancolía y que los dos fueran felices. Pero ¿qué habría sido de él si la vida le hubiera arrebatado la melancolía?

## 8

Kierkegaard es el Sócrates sentimental. «Amar es lo único de lo que entiendo», ha dicho. Sócrates sólo quería conocer, entender al hombre amante, y por eso para él no era problema lo que en la vida de Kierkegaard constituye el problema capital. «Amar es lo único de lo que entiendo —ha dicho—, sólo dadle un objeto a mi amor, un objeto. Pero ahora estoy ahí, como un arquero que tuviera la cuerda tensa hasta el máximo y al que exigieran que disparara contra un blanco situado a cinco pasos de él. No puedo hacerlo, dice el arquero, alejad el blanco a dos o trescientos metros.»

La oración de Keats a la naturaleza dice:

> A theme! a theme! great nature give a theme;
> Let me begin my dream.

¡Amar! ¿A quién puedo amar de tal modo que el objeto del amor no se interponga en el camino del amor? ¿Quién es lo suficientemente fuerte, quién puede abarcar tan integralmente todo en sí mismo que su amor se haga absoluto y más fuerte que todo? ¿Quién está tan por encima de todo que el que le ama no tenga nada que exigirle, no tenga nunca razón frente a él, que el amor con el que es amado sea absoluto?

Amar: intentar no tener nunca razón. Así describe Kierkegaard el amor. Pues la eterna relatividad de todas las relaciones humanas, su oscilación y, por lo tanto, su mezquindad se basan en que una vez tiene razón éste, otra vez aquél, una vez es éste mejor, más hermoso, más noble, otra vez aquél. No

hay firmeza y univocidad más que cuando los amantes son diferentes en su cualidad, cuando el uno está tan por encima del otro que la cuestión de justicia e injusticia (en el sentido más amplio) no puede plantearse ni siquiera como cuestión.

Éste es el ideal de amor del ascetismo caballeresco de la Edad Media, pero más romántico en este caso que en cualquier otro. Pues la agudeza psicológica de Kierkegaard le priva de la fe tan ingenua —para un Kierkegaard— de que la mujer amada a la que los trovadores renunciaban para poder amarla a su manera, o la imagen soñada de una tal mujer, jamás ni en ningún lugar real, pueda diferenciarse tanto de la realidad que su amor se convierta así en absoluto. Creo que en esto se encuentra la raíz de la religiosidad de Kierkegaard. Dios es el que puede ser amado así, y sólo Dios. Una vez escribe Kierkegaard que Dios es nuestra exigencia, a la cual nos aferramos en la huida de nuestras miserias para poder soportar la vida. Sí, pero el Dios de Kierkegaard reina tan por encima de todo lo humano, está separado de todo lo humano por una profundidad tan profunda... ¿cómo podría ayudar al hombre a soportar la vida? Creo que precisamente por eso. Kierkegaard necesitaba lo absoluto de la vida, necesitaba su firmeza, que no tolera ya ninguna disputa; su amor necesitaba la posibilidad de derramarse sin reservas sobre el todo. Necesitaba un amor detrás del cual no hubiera problemas, en el que no estuviera por encima unas veces uno y otras veces otro, en el que no tuviera razón ora el uno, ora el otro. Pero mi amor sólo es seguro e indudable cuando nunca tengo razón, y sólo Dios puede dar esa tranquilidad. «Amas a un ser humano —escribe— y deseas no tener nunca razón ante él, pero te ha sido infiel, y por mucho que te pese has tenido razón contra él, y sinrazón en amarle tan profundamente.» El alma se dirige a Dios porque no puede subsistir sin amor, y Dios da al amante todo lo que su corazón desea. «Jamás deben apartarme de él dudas torturadoras, nunca debe aterrarme la idea de que yo pueda tener razón ante él, ante Dios no la tengo nunca.»



## 9

Kierkegaard fue trovador y platónico, y ambas cosas romántica y sentimentalmente. En lo más profundo de su alma arden llamas de sacrificio por el ideal de una mujer, pero en la hoguera de esa misma mujer arden esos mismos fuegos. Cuando el hombre se enfrentó por primera vez con el mundo le pertenecía todo lo que estaba en torno suyo, pero siempre desapareció de su vista cada cosa singular, y cada paso le condujo lejos de cada cosa singular. Habría muerto de hambre tragicómicamente en medio de toda la riqueza del mundo si no hubiera sido por la mujer, que desde el primer momento supo coger las cosas, conoció su utilidad y su importancia inmediata. Así salvó la mujer al hombre para la vida —en el sentido de la parábola de Kierkegaard— pero sólo para aferrarle en la vida, para encadenarle a la finitud de la vida. La mujer real, la madre, es la contraposición más profunda a toda nostalgia de infinitud. Sócrates se casó con Xantippa y fue feliz con ella sólo porque entendía el matrimonio como obstáculo en el camino hacia los ideales, y le alegraba la victoria sobre las dificultades. Más o menos como dice el Dios de Susón: «Tú encontraste en todas las cosas siempre algo de resistencia, y ésta es la señal de mis elegidos, que quiero tenerlos para mí.»

Kierkegaard no trabó la lucha, tal vez retrocedió ante ella, tal vez no la necesitaba ya. ¿Quién sabe? Pues el mundo de la comunidad humana, el mundo ético, cuya forma típica es el matrimonio, está en el centro entre los dos mundos más profundamente emparentados con el alma de Kierkegaard: el mundo de la poesía pura y el mundo de la fe pura. Y aunque el fundamento de la vida ética, el «deber», parece firme y seguro en comparación con las «posibilidades» de la vida del poeta, sus eternas valoraciones son, sin embargo, eternas vacilaciones al lado de los sentimientos absolutos de lo religioso. Pero la materia de esos sentimientos consta de aire tanto como la mate-

ria de la posibilidad poética. ¿Dónde está la frontera entre unos y otros?

Pero tal vez no importe esto ahora. Regina Olsen no fue para Kierkegaard más que un escalón del camino que lleva al templo de hielo del sólo-amor-de-Dios. Y el que hubiera pecado contra ella no hizo sino profundizar su relación con Dios, y el que la amara con paciencia, el que la llevara en su sufrimiento le ayudó a intensificar sus éxtasis y a consolidar la unicidad de la orientación de su camino. Todo lo que habría habido entre ellos si realmente se hubieran pertenecido el uno al otro dio impulso a ese vuelo. «Te agradezco que no me hayas entendido nunca —escribe en una carta dirigida a ella y nunca enviada—, pues gracias a eso lo he aprendido todo. Te agradezco que hayas sido tan apasionadamente injusta conmigo, pues eso ha decidido mi vida.»

Sólo un escalón podía ser para Kierkegaard mismo la abandonada Regina, a la que trasformó en sueños en un ideal inalcanzable; pero con toda seguridad ese escalón llevó a la culminación de Kierkegaard. Como en los loores de los trovadores provenzales, la gran infidelidad es la base de la gran fidelidad: la mujer tenía que pertenecer a otro para ser el ideal, para ser amada con verdadero amor. Pero la fidelidad de Kierkegaard era aún más profunda que la de los trovadores, y, por lo tanto, todavía más infiel: hasta la mujer más profundamente amada era sólo un medio, un camino hacia el gran amor, hacia el único amor absoluto, hacia el amor de Dios.

## 10

Cualesquiera que fueran las razones de cómo obró Kierkegaard y el modo como lo hizo, ocurrió, de todos modos, sólo para salvar a Regina Olsen para la vida. Por multívoco que fuera internamente el gesto del abandono, a los ojos de Regina Olsen tuvo que ser inequívoco. Kierkegaard lo sintió: para Regina no hay más que un peligro, la incertidumbre. Y como para Regina no podía ser raíz de ninguna vida el que él la amara, Kierkegaard quería conseguir a toda costa (sacrificando su buena fama) que ella no sintiera más que odio por él. Quería que Regina le considerara un canalla, que toda la familia le odiara como a un vulgar seductor; pues si Regina le odiaba, estaba salvada.



Pero la ruptura llegó demasiado pronto, aunque ayudaran a prepararla largas y violentas escenas; Regina tuvo que ver de repente en Kierkegaard un hombre diferente del que había visto hasta entonces, tuvo que cambiar el valor de cada palabra y cada silencio de cada minuto vivido juntos, para poder percibir lo nuevo en coherencia con lo de antes, para poder percibir a Kierkegaard como unitario, como totalidad, como hombre. Bajo esa nueva luz tenía que ver cualquier cosa que él hiciera después. Y Kierkegaard ha hecho todo lo posible por facilitárselo, por dirigir en una dirección determinada la corriente de las nuevas imágenes. En la dirección a la que él aspiraba, la única que consideraba capaz de llevar a Regina hasta la meta: la dirección del odio contra él.

Ése es el trasfondo y el brillo que reciben de la vida los escritos eróticos de Kierkegaard, sobre todo el *Diario de un seductor*. Los sentimientos dominantes son una sensualidad sin cuerpo y una pesada y programática falta de conciencia. La vida erótica, hermosa, que culmina en el goce del estado de ánimo, puesta como concepción del mundo, y sólo como concepción del mundo. Como algo que Kierkegaard había sentido en sí sólo como posibilidad y a lo que toda su fina reflexión y todo su sutil análisis no habían podido dar corporeidad. El seductor en forma abstracta, que no necesita más que la posibilidad de una seducción, una situación que él provoca y disfruta, sin necesitar realmente a las mujeres como objeto de goce. La idea platónica del seductor, que tan profundamente es sólo seductor que ni siquiera lo es realmente; que está ya tan lejos de todos los seres humanos y en espíritu tan por en-

cima de ellos que lo que quiere de ellos ya no les alcanza o, si les alcanza, repercute en su vida como acontecimiento elemental incomprensible. El seductor absoluto, cuya aparición provoca en toda mujer el imperioso sentimiento de eterna extrañeza, pero que al mismo tiempo —y Kierkegaard no pudo observar este aspecto— se encuentra en los límites de lo cómico precisamente por esa lejanía infinita, al menos para toda mujer que no haya sucumbido por su aparición en el horizonte de su vida.

Ya lo hemos dicho: el seductor es el gesto de Kierkegaard para Regina Olsen. Pero la posibilidad de ser un seductor estaba también en Kierkegaard, y el gesto repercute siempre en el alma que lo ha dirigido. No hay en la vida comedias vacías: ésta es tal vez la multivocidad más triste de las relaciones humanas. Sólo se puede hacer la representación de lo que existe, y no es posible representar algo sin que concrezca con la vida, pese a haberla separado temblorosa y cuidadosamente de la representación.

Naturalmente que Regina sólo podía ver el gesto, y bajo su efecto —esto era al menos lo que quería Kierkegaard y por lo que se lo jugaba todo— tenía que cambiar por los contrarios los valores de toda su vida. Pero lo vivido en realidad corpórea no puede ser sino, a lo sumo, envenenado por la consciencia de que fue una comedia; no es posible cambiar de valor enteramente y sin dejar duda las realidades; sólo se cambian las opiniones sobre ellas, los valores. Y lo que Regina había vivido con Kierkegaard era vida, realidad viva, que sólo podía verse afectada por vacilación y hacerse insalvablemente insegura en el recuerdo por la imperiosa trasvaloración de los motivos. Pues si bien la realidad la obligaba a ver a Kierkegaard de otro modo, ese ver sólo era realidad sensible para el presente; la realidad del pasado hablaba de otro modo y no toleraba que se la acallara con las débiles palabras del nuevo conocimiento.

Poco después de la ruptura misma Kierkegaard escribe a su único amigo de confianza, Bösen, que si Regina supiera con



cuánta ansiosa preocupación lo había predispuesto él todo y lo había llevado hasta el final, una vez sentido que tenían que romper, ella reconocería su amor en esa cura. Sabemos poco de la vida de Regina, pero sabemos perfectamente que ella lo ha sabido. Cuando tras la muerte de Kierkegaard leyó sus póstumos escribió al médico Lund, pariente de Kierkegaard: «Estos escritos sitúan nuestra relación bajo una luz nueva, una luz a la cual yo la había visto a veces, pero mi modestia me había impedido llegar a creérmelo. Aunque mi inconmovible fe en él me traía siempre de nuevo la misma idea.»

También Kierkegaard sintió algo de esa inseguridad. Sintió que para Regina su gesto no pasaba de ser posibilidad, como los de Regina para él, y que no era posible construir entre ellos dura realidad. Pues si algún camino había para averiguar lo realmente verdadero, ése era el camino hacia Regina, y bastaba emprenderlo, aunque fuera con la mayor cautela, para destruir para siempre todo lo conseguido hasta el momento. Kierkegaard tenía que permanecer en la misma inmóvil rigidez externa, interiormente incierta, pues tal vez allá fuera había cristalizado todo y el gesto de aproximación podía herir vida viva. Tal vez. Pues diez años después de la disolución del compromiso no se atrevía a coincidir con ella; pues tal vez todo aquel matrimonio no era más que una máscara en la vida de ella, y seguía amándole como antes, y un encuentro podía aplastarlo todo.

## 11

Pero ni siquiera es posible mantener la rígida certeza del gesto —en la medida en que eso es alguna vez real certeza—. Tampoco se puede, con sólo quererlo, encubrir duraderamente en juguetonería ligera una melancolía tan profunda como la de Kierkegaard, y jamás es posible ocultar definitivamente bajo la apariencia de infidelidad un amor tan ardoroso. Es cierto que el gesto repercute en el alma, pero ésta también

obra sobre el gesto que pretende ocultarla, el alma se trasluce a través del gesto, y ninguno de los dos, ni el gesto ni el alma, pueden permanecer toda una vida en dura pureza, separado cada uno del otro. Lo único que la pureza del gesto preservada externamente —de un modo u otro— puede conseguir es que cada uno de los dos implicados interprete necesariamente mal todo fallo de esa inequivocidad en el otro. Así cobran importancia vital movimientos casuales, palabras distraídas que no quieren decir nada; y el reflejo suscitado en el otro por el gesto es lo suficientemente fuerte como para imponer de nuevo a cada movimiento el lugar autónomamente elegido. Cuando se separaron, Regina Olsen preguntó a Kierkegaard, entre llorosos ruegos y preguntas, si de vez en cuando pensaría en ella, y esta pregunta se convirtió en el motivo de la vida entera de Kierkegaard. Y cuando ella se prometió le saludó esperando una señal de aprobación, y provocó con ello muy diversos pensamientos en el sorprendido Kierkegaard. Y cuando Kierkegaard no pudo soportar el peso de la máscara y creyó que había llegado el momento de la explicación recíproca, Regina, de acuerdo con su marido, le devolvió sin abrir la carta, con el gesto de la certeza, para que ya para siempre todo quedara en ella en incertidumbre, lo que fue siempre un problema para ella; y para que tras la muerte de Kierkegaard sintiera con profunda tristeza la incertidumbre producida por la falta de aquellas palabras que todo lo habrían aclarado. Se encuentren o no se encuentren los dos, siempre impera la misma inadecuación: el precipitarse fuera del gesto y el volver corriendo a él, provocando en el otro la mala comprensión de ambas cosas.

## 12

Donde empieza la psicología termina la monumentalidad, y la inequivocidad no es sino modesta expresión de la aspiración a monumentalidad. Donde empieza la psicología deja de haber



actos y sólo hay motivos de actos; y lo que necesita fundamento, lo que soporta una fundamentación, pierde toda firmeza e inequivocidad. Aunque bajo los restos ruinosos haya podido quedar algo, el torrente de las motivaciones lo arrastra incesantemente. Pues no hay en el mundo nada más vacilante que los fundamentos o motivos y lo fundamentado; cuando algo ha sido producido por un motivo, queda siempre que en vez de ello habría podido ocurrir lo contrario por otros motivos, y con sólo que las circunstancias hubieran cambiado un poco, hasta con los mismos motivos. E incluso si los motivos siguen siendo los mismos —pero nunca siguen siéndolo—, no pueden nunca ser constantes: lo que en el momento de la gran pasión lo arrebataba todo se hace diminutamente pequeño cuando se han aplacado las tempestades, y lo que antes era una nada casi invisible se hace gigantesco en el conocimiento posterior.

La vida en medio de motivos es una alternancia constante de los reinos de Liliput y Brobdingnag, y entre todos los reinos el más sin suelo en su interioridad, el que más se disipa como aire es el reino de los motivos anímicos, el reino de la psicología. Una vez que ha empezado en la vida el reino de la psicología se ha terminado con toda sinceridad inequívoca y con toda monumentalidad. Cuando la psicología domina en la vida, deja de haber gestos que abarquen en sí la vida y sus situaciones. Pues el gesto no es inequívoco más que mientras la psicología no pasa de convencional.

Aquí se separan con claridad trágicamente definitiva la poesía y la vida. La psicología de la poesía es siempre unívoca, inequívoca, porque es siempre una psicología ad hoc, pues, aunque parezca ramificarse en varias direcciones, la multiplicidad de sus capas es siempre inequívoca y no puede configurar el equilibrio de la unidad última sino más complicadamente. En la vida no hay univocidad, porque en ella no hay ninguna psicología ad hoc, y no desempeñan una función sólo los motivos aceptados por amor de la unidad, y no siempre termina su tonada lo que empezó a sonar. En la vida la psicología no

puede ser convencional; en la poesía lo es siempre, por fina y complicada que pueda ser su convención. En la vida sólo la completa y grosera limitación puede sentir plena univocidad, y en la poesia sólo lo completamente fracasado puede ser multívoco en ese sentido.

Por eso entre todos los tipos de vida la vida del poeta es la más profundamente apoética, la más profundamente pobre en perfil y en gesto (Keats ha sido el primero en verlo). Pues en el poeta se hace consciente lo que constituye la vida como tal; el poeta real no conoce limitación alguna frente a la vida y no se hace ninguna ilusión sobre la suya propia. Por eso la vida es sólo materia prima para el poeta; sólo sus manos espontáneamente violentas pueden amasar univocidad, inequivocidad, del caos, símbolos de los fenómenos sin cuerpo, sólo ellas pueden dar formas —límites y significaciones— a lo múltiplemente ramificado y fluido. Por eso para el poeta no es nunca su propia vida la que se puede tomar en cuenta como objeto de configuración.

El heroísmo de Kierkegaard consistió en eso: quiso crear formas con la vida. Su sinceridad: vio encrucijadas y recorrió hasta el final el camino por el cual se había decidido. Su tragedia: quiso vivir lo que no se puede vivir. «En vano lucho —escribe—, pierdo el suelo bajo los pies. No sale de mi vida más que una existencia de poeta.» La existencia de poeta es nula y sin valor porque nunca es absoluta, nunca en sí y para sí, porque nunca consiste más que en la relación con algo, y esta relación no significa nada y sin embargo agota aquella existencia. Por lo menos en el instante; pero la vida consta sólo de tales instantes.

Contra esa necesidad la vida del nunca limitado Kierkegaard libra una lucha soberanamente limitada. Podría decirse que la vida le dio con astuto cálculo todo lo que le podía dar, todo lo que él le había pedido. Desde luego que cada regalo de la vida fue un engaño; no le podía dar nunca lo real; Kierkegaard fue atraído cada vez más profundamente por ella, con cada apariencia de victoria y conquista —como Napoleón por los ejércitos rusos—, adentrándose en el desierto que todo lo devora.



Eso es lo que ha conquistado su heroísmo, igual en la vida que en la muerte. Supo vivir de tal modo que cada uno de sus movimientos vitales se redondeó para ser un gesto visto con certeza estatuaria y conducido hasta el final, y murió de tal modo que la muerte llegó en el momento oportuno, cuando la deseaba y como la deseaba. Pero hemos visto lo seguro que era desde cerca su gesto más resuelto, y aunque la muerte le alcanzó en la cúspide de su lucha más real y más profunda y tal como él quería, de modo que muriendo pudiera ser testigo de sangre en favor de su lucha, en realidad no pudo serlo realmente. Pues su muerte, a pesar de todo, apunta a varias posibilidades; pues todo en la vida apunta a varias posibilidades, y sólo las realidades posteriores excluyen unas pocas de las posibilidades (no todas las que no sean la realidad), sólo para abrir camino a millones de posibilidades nuevas.

Kierkegaard luchaba contra el cristianismo de su época cuando le alcanzó la muerte en medio de la pugna más violenta, cuando aparte de la lucha no tenía ya nada más que buscar en la vida y apenas habría podido intensificar la lucha misma. (También otras casualidades hicieron que su muerte estuviera cargada de destino: Kierkegaard se alimentó siempre de su capital —como las gentes de la temprana Edad Media, consideraba usura todo interés— y precisamente cuando murió se acabó su dinero.) Cuando cayó por la calle y le llevaron al hospital dijo que quería morir, porque la causa que él representaba necesitaba su muerte.

Y murió. Pero todas las cuestiones quedaron abiertas con su muerte: ¿adónde habría llevado el camino que su tumba interrumpió repentinamente? ¿Adónde iba él cuando tuvo que encontrar la muerte? La necesidad interna de la muerte no es más que una posibilidad de explicación en la serie de las infinitas que hay, y si la muerte no acudió por una llamada interior, si no llegó por orden, no se puede considerar final el final

de su vida, y en el espíritu hay que buscar el ulterior serpenteo de aquel camino. Y entonces también la muerte de Kierkegaard cobra mil posibilidades de significación, es casual y no una real articulación sumisa del destino. Y entonces este gesto, el más puro e inequívoco de la vida de Kierkegaard —vano esfuerzo— no es tampoco un gesto.

# A PROPÓSITO DE LA FILOSOFÍA ROMÁNTICA DE LA VIDA

*(Novalis)*

# A PROPÓSITO DE LA FILOSOFÍA ROMÁNTICA DE LA VIDA

(Novalis)

La vida de un hombre verdaderamente canónico tiene que ser toda ella simbólica.

NOVALIS, *Blütenstaub*

El trasfondo es el final del siglo XVIII, el siglo del racionalismo, de la burguesía combatiente, victoriosa y consciente de su victoria. En París soñaban doctrinarios soñadores, con cruel y sangrienta consecuencia, todas las posibilidades del racionalismo hasta el final, mientras que en las universidades alemanas un libro tras otro minaba y destruía la orgullosa esperanza del racionalismo de que no haya nada inalcanzable para el entendimiento. Napoleón y la reacción intelectual estaban ya angustiosamente próximos; tras una nueva anarquía, que casi se descomponía ya, de nuevo el viejo orden.

Jena al final del siglo XVIII. Un episodio en la vida de pocos hombres que para el gran mundo fueron sólo de importancia episódica. Por todas partes resuena la tierra de batallas, del hundimiento de mundos enteros, pero en una pequeña ciudad alemana se reúnen unos pocos jóvenes con la intención de crear de ese caos una nueva cultura armoniosa y que lo abarque todo. Se lanzan a ello con esa incomprensible y temeraria ingenuidad sólo dada a hombres patológicamente conscientes, y aun a éstos sólo en un asunto de su vida, y sólo por pocos instan-

tes. Fue una danza sobre un volcán en erupción, fue un sueño radiantemente increíble; al cabo de muchos años el recuerdo de ello debía vivir en el alma de un espectador como algo turbadoramente paradójico. Pues pese a toda la riqueza de lo soñado y difundido por ellos «había algo de infame en el conjunto». Se trataba de levantar una torre de Babel espiritual; el aire sería su único cimiento; tenía que hundirse, pero en sus constructores se hundió todo con su ruina.

## 1

Friedrich Schlegel escribió una vez que las principales tendencias de la época eran la revolución francesa, la doctrina de la ciencia de Fichte y el *Wilhelm Meister* de Goethe; esa enumeración contiene toda la grandeza y toda la tragedia de los movimientos culturales alemanes. Para Alemania no había más que un camino hacia la cultura: el interno, el de la revolución del espíritu; nadie podía pensar seriamente en una revolución real. Los hombres destinados a la acción tenían que enmudecer o consumirse, o convertirse en meros utópicos y jugar con audaces posibilidades del pensamiento; hombres que al otro lado del Rhin habrían sido héroes trágicos no podían aquí vivir su destino más que en las poesías. Esa afirmación de Schlegel es, pues, si se tienen en cuenta el momento y las circunstancias, sorprendentemente justa y objetiva; es sorprendente que sitúe tan alto la revolución, pues para la Alemania intelectual Fichte y Goethe eran tendencias grandes y reales de la verdadera vida, mientras que la revolución podía significar muy poca cosa concreta. Como no se podía pensar en un progresar externo, toda energía se dirigió hacia adentro, y pronto «el país de los poetas y de los pensadores» superó a todos los demás en profundidad, finura y fuerza de la interioridad. Con eso, empero, se hizo también cada vez mayor el abismo que separa las cimas de los fundamentos; era en vano que los llega-



dos arriba sintieran vértigo ante la profundidad de las gargantas y que la delgadez del aire de los Alpes les dejara sin aliento: el descenso era ya imposible; pues todos los que estaban abajo vivían en siglos pasados hacía mucho tiempo; y no menos imposible era subirlos para conseguir anchura y sostén arriba. Sólo hacia arriba conducía un camino: el camino a la mortal soledad.

Todo parecía desquiciado. Todo punto culminante penetraba en un espacio sin aire. Ya el efecto del racionalismo había sido peligroso y disolvente, porque destronó —teóricamente al menos— todos los valores existentes; y sólo tuvo valor para resistir una reacción sentimental, en el fondo no menos atomista y anárquica. Pero una vez que las orgullosas armas de ambos contendientes quedaron despedazadas a manos de Kant, pareció no quedar ya nada que pudiera imponer orden en la creciente masa de nuevos conocimientos y en la turbia profundidad.

Sólo Goethe lo consiguió. En aquel mar de individualismos caprichosos y desenfrenados, su culto del yo, tiránicamente consciente, es una isla en espléndido florecimiento. En torno suyo degeneró el individualismo, se convirtió en anarquía de los instintos, en mezquindad perdida en detalles y estados de ánimo, en mísera renuncia; sólo él consiguió hallar un orden para sí. Tenía la fuerza necesaria para esperar tranquilamente hasta que su fortuna le aportara el cumplimiento, pero también la necesaria para apartar todo lo peligroso con fría ecuanimidad. Sabía luchar de tal modo que nunca se pusiera en juego lo esencial suyo ni tuviera que entregar nunca en la paz o el compromiso nada de ello. Sus conquistas eran tales que bajo su mirada los desiertos recién descubiertos se convertían en jardines y que cuando renunciaba lo perdido realzaba aun la fuerza y la armonía de lo poseído.

Pero todas las fuerzas desencadenadas en la época se agitaban también en él y sus relámpagos domaban en su interior titanes tal vez más furiosos que los revueltos en las profundidades del Tártaro por su propio desenfreno. Se encontró con

todos los peligros, pero los aplastó a todos; atravesó todo el sufrimiento de la soledad, pero se adaptó a estar siempre solo. Toda resonancia fue para él una sorprendente ganancia, un azar feliz y capaz de dar felicidad, pero toda su vida fue una grande, cruel y gloriosa necesidad, y toda privación tenía que aportar aquí tanto enriquecimiento como cualquier ganancia.

No hay duda de que una de las maneras más profundas de hablar del romanticismo temprano consistiría en contar detalladamente lo que significó Goethe para cada uno de estos autores en cada momento de su vida. Se contemplaría entonces una jubilosa embriaguez de victoria y silenciosas tragedias, impulsos poderosos, audaces aventuras y extravíos, y se oirían dos gritos de batalla fundidos en un único griterío guerrero: a él y más allá de él.

## 2

Jena a finales del siglo XVIII. Unos cuantos caminos de abrupta pendiente se encuentran aquí por poco tiempo, y unos hombres que siempre vivieron solitariamente sienten con embriagadora alegría que hay pensamientos cuya marcha tiene el mismo ritmo y sentimientos que parecen insertarse en los mismos sistemas. Eran los hombres más diferentes que se puede imaginar, y parece una leyenda que pudieran amarse, que pudieran creer, aunque fuera por poco tiempo, en la posibilidad de una ascensión común.

Es verdad que en el fondo todo ello no fue más que un gran salón literario, aunque disperso por toda Alemania, la fundación de un nuevo grupo literario sobre base social. Estaban allí juntas las personalidades más independientes e irreductibles de Alemania. Cada uno de ellos escaló a lo largo de un camino largo y difícil el punto desde el cual pudo ver finalmente la luz del sol y se desplegó ante él una amplia vista; cada uno de ellos sufrió todos los tormentos del ser expuesto en el desierto, ansioso de cultura y de compañía, y los trágicos



éxtasis de dolor de un individualismo tenso hasta lo último. Sentían que el camino que habían recorrido, y que había recorrido antes que ellos cada joven generación de la Alemania de nuevo despierta, conducía a la nada; y casi al mismo tiempo vieron todos la posibilidad de llegar de la nada a un algo, de liberarse de la anarquía de la vida de literato que les habían impuesto las circunstancias, y de precipitarse hacia objetivos fecundos, creadores de cultura.

No mucho antes que ellos alcanzó definitivamente Goethe esa meta. Y tal vez fue su llegada para aquella generación la ayuda decisiva que la salvó de aquella excitación constante, sin objeto, devoradora y destructora de energías, que desde hacía medio siglo arruinaba a los más grandes hombres de Alemania. Hoy llamaríamos probablemente cultura a aquello a lo que aspiraban, pero ellos, como lo tenían por vez primera como meta salvadora y posible ante sus ojos, tenían mil formas poéticas para describirlo y veían mil caminos para acercarse a ello. Sabían que cada uno de sus caminos tenía que llevar a ello; sentían que había que asimilar todo lo pensable, vivir todo lo que se puede vivir, para que la «Iglesia invisible», construir la cual era su misión, fuera todo riqueza y lo abarcara todo. Pareció como si fuera a nacer una nueva religión, una religión panteísta, monista, divinizadora de la evolución, procedente de las nuevas verdades y los nuevos descubrimientos de las nuevas ciencias de la naturaleza. Friedrich Schlegel creía que en la fuerza del idealismo, que todo lo penetraba y que se había podido manifestar en las ciencias de la naturaleza antes de hacerse, como filosofía, consciente y profunda unidad de la época, yacía oculta una fuerza engendradora de mitologías, y que bastaba con despertarla a la vida para conseguir un trasfondo común tan sólido para toda poesía, arte y manifestación vital como el que habían poseído los griegos. Esa mitología, ciertamente, no era sólo una exigencia ideal de los esfuerzos más altos en busca de estilo, sino también la base de la nueva religión. Pues estos hombres llamaron también religión a esa

meta que buscaban, y su sentimiento indagador le subordinaba realmente, con exclusivismo enteramente religioso, todas aquellas otras cosas que también se suelen considerar fines. Difícilmente habría expresado nadie entonces con palabras claras qué era aquella meta última, y tampoco hoy es fácil comprimir su sentido en una fórmula. Pero la cuestión misma, desde luego, les era planteada con toda claridad y univocidad por la vida. Parecía entonces surgir un mundo nuevo que producía hombres con nuevas posibilidades de vida, pero la vida vieja, todavía persistente, era de tal naturaleza y la nueva emprendía tales caminos que no se podía hallar en ella lugar para sus mejores hijos. La existencia, la pertenencia a la vida, la colocación y la toma de posición del gran hombre en el presente se ha hecho cada vez más peligrosa y dudosa. En todas partes y en toda manifestación vital la cuestión era ésta: ¿cómo se puede y se tiene que vivir hoy? Se buscaba una ética de la genialidad («el genio es el estado natural del hombre», dice Novalis) e incluso, por encima de eso, una religión; pues la ética misma no podía ser más que un medio para alcanzar aquella meta lejana, aquella armonía definitiva. Y las viejas religiones, la Edad Media, también el helenismo de Goethe, el catolicismo, eran sólo símbolos provisionales de esta nueva nostalgia que en su tempestuosa voluntad de unidad levantaba todo sentimiento a la esfera de la religión: todo lo pequeño y todo lo grande, la amistad y la filosofía, la poesía y la vida.

Se reunieron alrededor de los apóstoles de la nueva religión en sus salones de Berlín y de Jena y comentaron con apasionadas paradojas el programa de la nueva conquista del mundo; y entonces fundaron una revista, muy aguda y extravagante, muy profunda y completamente esotérica, cada una de cuyas líneas traicionaba la imposibilidad de una eficacia. ¿Y si a pesar de todo la hubiera tenido...?

«Había algo de infame en el conjunto...»



Goethe y el romanticismo. Creo que con lo dicho hasta ahora está ya claro en qué están vinculados, y quizá todavía más claro dónde se separan sus caminos. Como es natural, los románticos vieron y sintieron ambas cosas; era para ellos una orgullosa felicidad todo acercamiento, y la mayoría de ellos no se atrevió sino temerosamente a indicar de un modo disimulado lo que les separaba de él. *Wilhelm Meister* fue la vivencia decisiva de todos ellos, pero sólo Karoline permaneció siempre fiel al camino vital goethiano y sólo Novalis tuvo el valor de hablar con palabras tajantes de la necesidad de separarse de él. Él vio del modo más claro la superioridad de Goethe respecto de él mismo y de sus compañeros: que en Goethe era acción todo lo que en ellos no pasaba de método y tendencia; que ellos no podían producir más consideraciones problemáticas sobre la superación de su propia problemática, mientras que Goethe había superado la suya; que ellos intentaban crear un mundo nuevo donde el gran hombre, su poeta, tenía una patria; pero Goethe halló la suya en la vida presente.

Pero con la misma claridad veía Novalis lo que Goethe había tenido que sacrificar para hallar esa patria, y todo su ser se indignaba contra la pretensión de reconocer esa solución como la única posible. También ante él flotaba como meta de la vida la armonía última del *Wilhelm Meister*, y con la misma claridad que Goethe veía lo peligrosos que habían sido los comienzos y los caminos de aquella peregrinación. A pesar de todo pensaba que Goethe había alcanzado la meta empobrecido, más pobre de lo que lo exigía la consecución.

En este punto se separa el camino del romanticismo del camino de Goethe. Ambos buscan un equilibrio de las mismas fuerzas divergentes, pero el romanticismo exige un equilibrio en el cual la armonía no debilite la intensidad de ninguna fuerza. Su individualismo es más duro y testarudo, más cons-

ciente y sin compromisos que el de Goethe; pero el romanticismo quiere alcanzar la armonía última ampliando ese individualismo hasta los límites extremos.

La poesía es la ética y la moral su poesía; Novalis dice en una ocasión que la moral es poesía desde sus raíces, y Friedrich Schlegel piensa que toda auténtica y originaria originalidad es ya por sí misma moralmente valiosa. Pero su individualismo no tiene que conducir a un aislamiento. Novalis dice: «Nuestro pensamiento es diálogo y nuestra sensibilidad simpatía.» Y los aforismos y fragmentos del *Athenäum* —la expresión más característica y líricamente verdadera del programa romántico— no son producto cada vez de un hombre solo; de muchos de ellos no es siquiera posible identificar al autor. Pues les importaba aquí subrayar la igualdad de tendencias y caminos, de modo que a veces las ideas de los más diferentes se sintetizaban en una nueva sentencia, sólo para conseguir el efecto de unidad y evitar que destacara demasiado acusadamente una personalidad singular.

Querían crear una cultura, hacer del arte materia de aprendizaje y organizar la genialidad. Querían que, como en las viejas, grandes épocas, cada obra nacida se convirtiera en posesión ya imposible de perder, que el ulterior desarrollo no estuviera sometido a casualidades. Vieron claramente que para eso el único fundamento posible era un arte nacido del espíritu de la materia y de la técnica. Por eso había que entregarse ahora al arte de la combinación de las palabras como los antiguos orfebres habían sabido de las posibilidades del metal. Pero para ellos no podía ser meta última ni la producción de una obra de arte perfecta. Si algo tenía valor real, lo tenía sólo como elemento de formación. «Devenir Dios, ser hombre, formarse son expresiones que significan lo mismo», dice Friedrich Schlegel, y Novalis lo complementa así: «La poesía es el modo de acción peculiar del espíritu humano.» No es ningún «l'art pour l'art», sino panpoetismo.

Es el arcaico sueño de una edad de oro. Pero su edad de oro



no es la fortaleza, perdida para siempre, de tiempos pasados que sólo asoma a veces su sombra en los sueños hermosos; es la meta alcanzar la cual es deber de todo el mundo. Ésta es la «flor azul» que han de buscar siempre y por todas partes caballeros soñadores, ésa es la Edad Media que veneran entusiásticamente, ése es el cristianismo que confiesan: no hay nada inalcanzable para el hombre; ha de llegar una época que no conozca ya ninguna imposibilidad. «Se acusa a los poetas de exagerar», dice Novalis. «Pero a mí me parece que los poetas no exageran, ni con mucho, suficientemente... No saben qué fuerzas les están sometidas, qué mundos tienen que obedecerles.» Por eso le decepcionó el *Wilhelm Meister*, por eso dijo que en su conjunto era antipoético, «un *Candide* dirigido contra la poesía».

Con eso dictaba una sentencia de muerte contra él, pues aquí la poesía se convirtió verdadera y totalmente en centro de todo el mundo. La concepción del mundo del romanticismo es el más auténtico panpoetismo: todo es poesía, y la poesía es al «Uno y Todo». Nunca y para nadie ha sido la palabra «poeta» tan multisignificativa, tan santa y omnicomprensiva como para el romanticismo. Aunque también para otros hombres y poetas de tiempos posteriores la poesía ha sido el único altar digno de un sacrificio, de todos modos, sólo el culto romántico abarca toda la vida, sólo él no es ninguna renuncia a la vida, ningún apartamiento de su riqueza; sólo aquí pareció darse la única posibilidad de alcanzar la meta sin renunciar a nada. Esta meta es el hombre que verdaderamente puede vivir; hablaban del «Yo», con palabras de Fichte. En este sentido eran egoístas: fanáticos y servidores de su propio desarrollo, para los cuales todo era amable y valioso sólo en la medida en que promoviera su crecimiento. «No somos Yo —escribe Novalis—, pero podemos y debemos llegar a ser Yo, somos gérmenes del devenir-Yo.» Y el poeta es el único hombre que corresponde a las normas; sólo él tiene realmente la gran posibilidad de devenir Yo. ¿Por qué?

Las épocas de intensa nostalgia de cultura no pueden hallar su centro más que en el arte; este deseo será tanto más enérgico cuanto menos cultura se dé y cuanto más intensa sea el ansia de ella. Pero esta cuestión es aquí predominio de la capacidad vivencial pasiva. Su filosofía de la vida era, aunque nunca con plena consciencia, un discurrir de la capacidad vivencial pasiva. Su arte vital era una genial adaptación a todos los acontecimientos de la vida, un aprovechamiento intensivo, un levantar a necesidad todo lo que les aportara el destino. Una poetización del destino, no su configuración ni su superación. El camino hacia adentro que seguían no podía conducir más que a una fusión orgánica de todas las incidencias, a una hermosa armonía de imágenes de cosas, pero no a un dominio de éstas.

Pero ese camino hacia adentro era la única posibilidad abierta para su nostalgia de la gran síntesis de unidad y universalidad. Buscaban un orden, pero un orden que lo contuviera todo, por el cual no fuera necesaria ninguna renuncia; intentaban abarcar el mundo entero de tal modo que del sonido simultáneo de todas las disonancias surgiera de todos modos una sinfonía. La unificación de esa unidad y de esa universalidad no es realizable más que en la poesía; por eso ésta se convirtió para el romanticismo en centro del mundo. Sólo en ella era una posibilidad natural la de superar todas las contraposiciones y hacerlas sonar por última vez en una armonía superior; sólo en ella era posible asignar a cada cosa su lugar adecuado mediante una acentuación más fuerte o más débil. Pues para la poesía todo se convierte en símbolo, pero porque todo para ella es sólo símbolo; todo tiene en ella una significación, pero nada puede pretender realmente un valor. El arte de la vida del romanticismo es una poesía hecha acción; los imperativos de la vida proceden aquí de las leyes más íntimas y profundas del arte poético.

Cuando todo es comprendido correctamente y vivido con profundidad no hay contradicciones auténticas. Los románticos buscaban su propio Yo, cualesquiera que fueran los caminos que parecieran emprender, y el ritmo de la búsqueda creó proximidades y parentescos, pero no una igualdad de las orientaciones. Sólo las palabras causan coincidencia y diversidad, y ni siquiera las mismas opiniones son en el mejor de los casos más que caminos hacia los valores reales; expresiones, generalmente imperfectas y provisionales, de impresiones insuficientemente maduras para recibir una forma. Lo único que hace falta para que desaparezcan todas las disonancias irresueltas es sentido del ritmo y tacto para la convivencia (y los dos conceptos significan lo mismo). Goethe tuvo que intervenir porque, de no hacerlo, los Schlegel habrían impreso en el mismo número del *Athenäum* el «Heinz Wilderporst» de Schelling y el «Christentum» de Novalis. Las convicciones no podían separar a nadie de nadie; su valor vital era demasiado pequeño para ello. Todo arranque, cualquiera que fuera su meta, era aceptado con ironía; contemplado simbólicamente, era reconocido, si lo merecía, como religión.



El egoísmo de los románticos tiene una coloración intensamente social. Esperaban que precisamente el despliegue más enérgico de la personalidad acercaría realmente a los hombres en última instancia; ellos mismos buscaban en eso la salvación de la soledad y del caos. Estaban profundamente convencidos de que precisamente su modo de escribir, de un individualismo sin compromisos, produciría la recta y necesaria comunidad de autores y lectores y aquella popularidad que era la meta intensamente subrayada de todos ellos. Veían claramente que sólo la falta de semejante comunidad era la causa de que los espléndidos despliegues de energía de su época no maduraran en actos de cultura. Querían desarrollar una comunidad así partiendo de su pequeño y cerrado círculo, y lo consiguieron, dentro de ese círculo y por pocos años. Procedían de las tendencias más diversas y seguían las tendencias más diversas, pero mientras parecieran seguir el mismo gran camino querían considerar aquella divergencia como mera exterioridad y no tener

por importante sino lo común; y este elemento común no tenía que ser más que el modesto precursor de futuras armonías más auténticas. Pero bastó con que unas pocas valoraciones se desplazaran entre algunos de ellos para que la «Hansa» se disolviera y para que la armonía de la comunidad de estado de ánimo se convirtiera en la turbadora disonancia de sonidos en sucesión inmediata.

El precio del arte romántico de la vida fue un apartamiento aparentemente consciente de la vida misma; pero ese apartamiento no era consciente más que en la superficie, en el terreno de lo psicológico: su esencia y sus relaciones más profundas fueron desconocidas para los mismos románticos y, por lo tanto, sin salvación y sin fuerza salvadora. La efectiva realidad de la vida desapareció de su vista y fue sustituida por otra, por la poética, la puramente anímica. Crearon un mundo homogéneo, unitario en sí mismo y orgánico, y lo identificaron con el real. Así su mundo, que flotaba como los ángeles entre la tierra y el cielo, cobró una luminosidad completamente incorpórea; pero con eso perdieron la tremenda tensión que existe entre la poesía y la vida, la tensión que procura a ambas las fuerzas reales y creadoras de valores. Los románticos no superaron siquiera aquella tensión; se la olvidaron sencillamente en la tierra en su vuelo heroico-frívolo hacia el cielo; apenas tenían ya conocimiento de su existencia. Sólo así pudieron realizar su ambición de abarcarlo todo, pero con ello no llegaron a ningún conocimiento de su limitación. Los límites no fueron, así, para ellos ni tragedia —como lo son para aquellos que viven la vida hasta el final— ni caminos hacia una obra verdadera y auténtica, cuya grandeza y robustez consiste precisamente en mantener separado lo heterogéneo y en crear una nueva articulación del mundo unitaria en sí y definitivamente separada de la realidad. Los límites fueron para ellos una catástrofe, el despertar de un hermoso sueño febril, un final triste y trágico sin impulso y sin enriquecimiento. Como identificaron el mundo soñado y creado por ellos mismos con el mundo real, no pudieron llegar nunca a una clara distinción; así consiguieron creer que es posible una acción sin renuncia y un poetizar en la realidad. Pero todo hacer, toda acción y toda creación limitan; una acción no se realiza nunca sin renuncia y su autor no poseerá nunca omnilateralidad. La trágica ceguera de los románticos consistió en que ni pudieron ni quisieron ver claramente esa necesidad. Por eso se quedan casi imperceptiblemente sin suelo bajo los pies, por eso sus monumentales y robustas construcciones se fueron trasformando paulatinamente en castillos en el aire, para acabar por disiparse en una niebla vacía. También el sueño de la comunidad se disipó como una niebla, y al cabo de pocos años casi no entendía ninguno el lenguaje de los demás; con ello se disipó también el sueño más profundo, la esperanza en una inminente cultura. Pero en ese momento habían gustado ya la embriaguez de la comunidad, ahora ya no podían intentar un ascenso por senderos solitarios. Muchos se convirtieron en epígonos de su propia juventud; algunos, cansados de la desconsoladora búsqueda de la nueva religión y del descorazonador espectáculo de la creciente anarquía, que sólo podía exacerbar su nostalgia de orden, se salvaron resignadamente en los puertos de las antiguas religiones. Así se trasformaron en orantes conversos aquellos que en otro tiempo se pusieran en marcha para trasformar y volver a crear todo un mundo.



«Había algo de infame en el conjunto.»

## 4

Hasta el momento Novalis ha sido mencionado muy pocas veces, pero siempre hemos estado hablando de él. Nadie ha subrayado la validez exclusiva de los fines últimos más tenazmente que este blando adolescente consagrado a la muerte. A nadie amenazaron más intensamente que a él todos los peligros de la construcción romántica de la vida; y, sin embargo,

de todos estos grandes teóricos del arte vital él es el único al que fue concedida una vida armoniosamente articulada. Todos los demás fueron presas del vértigo de su propio y eterno abismo que veían siempre ante sus pies en los días de más claro brillo, y todos se precipitaron en él; sólo Novalis consiguió arrancar fuerzas exaltadoras de la vida al peligro siempre inmanente. Y el peligro en que él estuvo fue más brutal, más físico que el de los demás, y sin embargo consiguió obtener de él la máxima energía vital. O quizás precisamente por eso.

Pues su peligro era la muerte. Su muerte y la de los seres más próximos a su alma. Su programa vital no podía consistir sino en rimar adecuadamente esas muertes en la poesía que tenía que ser su vida, insertar armoniosamente su vida entre esas muertes como datos intangibles. Vivir de tal modo que la muerte aparezca sólo convocada y no interrumpa nunca nada cuya ley interna y cuya hermosura propia no exijan la fragmentariedad eterna; sobrevivir a la muerte de la amada, profundamente amada, pero de tal modo que no se acalle nunca del todo la melodía del dolor, que con aquella muerte empiece una nueva era, que la propia segura muerte del poeta esté en profunda relación interna con la de la amada y que, a pesar de ello, la breve vida inserta entre las dos muertes sea rica y llena de vivencias.

En Novalis se exacerban del modo más intenso las tendencias del romanticismo, negando siempre con consciente resolución la tragedia como forma de la vida (sólo como forma de la vida, naturalmente, no como forma de la poesía); su aspiración más alta fue en todas partes una eliminación de la tragedia, una resolución no trágica de situaciones trágicas. La vida de Novalis es también en esto la más romántica: el destino le ha colocado siempre en situaciones en las que cualquier otro no habría podido cosechar más que dolor trágico o éxtasis trágico; pero todo lo que tocaban sus manos se convertía en oro, nada pudo llegar cerca de él sin aportarle un enriquecimiento. Su mirada se encontró siempre con los dolores más graves y



tuvo que precipitarse siempre en las profundidades de la más dolorosa desesperación; pero él sonreía y era feliz.

El joven Friedrich Schlegel apuntó su primera conversación con él; los dos tenían veinte años. Novalis expresaba su opinión con fogosidad indomada: «Que no hay nada perverso en el mundo y que todo se vuelve a acercar a la edad de oro.» Muchos años más tarde, al final de su vida, el protagonista de su única novela encuentra una formulación definitiva de ese sentimiento: «que destino y ánimo son nombres de un solo concepto».

Más de una vez le hirió la aplastante crueldad del destino. Pero él le dio todo y salió más rico que antes. Después de una juventud turbulenta le pareció que una muchachita iba a ser la satisfacción de toda su nostalgia; ella murió y a él no le quedó más que la creencia de que también él moriría pronto. No pensaba en el suicidio, ni tampoco que la amargura le consumiría; tenía la inconmovible creencia de que podía entregarse tranquilo y alegre a la vida que le era acordada y que a pesar de eso no viviría mucho. Quiere morir, y esa voluntad es lo suficientemente fuerte para llamar a la muerte y traerla.

Pero vino la vida, y quiso impedírselo. Le mostró poemas por escribir, radiantes y de largo vuelo; luminosos caminos que conducían más allá del gran Goethe. Desarrolló ante él las innumerables maravillas de las nuevas ciencias, sus perspectivas que apuntan al infinito, sus posibilidades llamadas a crear nuevos mundos. Le introdujo en el mundo de las acciones, y Novalis pudo comprobar que para él no había nada seco y estéril, que en su proximidad todo se convertía en armonía y hasta el funcionariado en un canto de victoria. Pero lo que él quería era la muerte.

La vida se la impidió. Ni siquiera le concedió esa fidelidad, lo único que pidió al destino. La vida le concedió en cambio una nueva felicidad, un nuevo amor, el de un ser superior a aquella única; pero él no quería aceptarlo de ninguna manera. Sólo quería ser fiel; aunque al final no pudo seguir resistiendo.

Volvió a entrar en la vida, él que deseaba la muerte; el eterno proclamador de la fe en que no hay nada imposible para el hombre y que sólo quería realmente una cosa, alcanzó en la vida lo contrario de su voluntad. A pesar de ello no se rompió nada en él cuando quedó despedazado todo el edificio de su vida: alegre y decidido se acercó a su felicidad, como antes había estado dispuesto a morir.

Pero cuando finalmente extendió los brazos hacia la vida, cuando superó finalmente la adoración de la muerte, apareció el salvador antes en vano deseado y le hirió como golpe disonante lo que poco antes habría sido la jubilosa coronación de su vida: la muerte. ¡Pero cómo podía morir aún! Sus amigos no podían creer que la muerte hubiera estado realmente tan cerca, y luego estaban firmemente convencidos de que él no se había dado cuenta de su cercanía. Pero Novalis compuso para su tiempo de muerte un nuevo programa vital; evitó cuidadosamente todo lo que no es posible hacer, enfermo, con plena intensidad y consumadamente, y vivió sólo para aquello que aun podía ser promovido por su enfermedad. Una vez escribió: «las enfermedades son sin duda un objeto muy importante de la humanidad... Pero conocemos aún muy imperfectamente el arte de aprovecharlas». Y cuando, unos meses antes de su muerte, informa de su vida a su amigo Tieck, escribe: «... de modo que ha sido una época triste. Generalmente yo he sido alegre». Friedrich Schlegel, que estuvo junto a su lecho de muerte, habla de su «alegría indescriptible».

## 5

Novalis es el único verdadero poeta del romanticismo; sólo en él se ha hecho canto el alma entera del romanticismo, y exclusivamente ella. Los demás, cuando realmente fueron poetas, fueron simplemente poetas románticos; el romanticismo les dio, simplemente, nuevos motivos, alteró la dirección de su



desarrollo o lo enriqueció, pero ellos eran ya poetas antes de reconocer en sí esos nuevos sentimientos, y lo siguieron siendo cuando ya se habían apartado de todo romanticismo. La vida y la obra de Novalis —es inútil resistirse: este lugar común es la única fórmula adecuada— forman una unidad inseparable, y como tal unidad son un símbolo de todo el romanticismo; parece como si la poesía del romanticismo, expuesta a la vida y extraviada en ella, se salvara por la vida de Novalis, volviera a ser por ella poesía depurada y auténtica. No hay ningún conato del romanticismo que no haya quedado como conato en Novalis, y la voluntad de unidad romántica, siempre y necesariamente fragmentaria, no ha quedado en ninguno tan en mero fragmento como en este que tuvo que morir precisamente cuando empezaba a crear. Y, sin embargo, Novalis es el único cuya vida no ha dejado meramente un montón de escombros de hermosura pintoresca, del cual es posible sacar piezas espléndidas ante las que hay que preguntarse con asombro cómo podría ser el edificio partes del cual iban a ser tal vez. Los caminos de Novalis llevaron todos a la meta, sus preguntas recibieron todas respuesta. Cada fantasma y cada fata morgana del romanticismo recibió con él cuerpo firme; sólo él era capaz de evitar que sus fuegos fatuos le atrajeran a pantanos sin fondo, pues sus ojos eran capaces de ver cada fuego fatuo como una estrella, y tenía alas para volar tras ellas. Novalis se encontró con el destino más cruel, y sólo él pudo crecer en esa lucha. De entre todos aquellos hombres que buscaban dominio de la vida, él es el único que tiene un arte vital práctico.

Pero en realidad tampoco él recibió respuesta a su pregunta: preguntó a la vida, y la muerte le trajo la respuesta. Tal vez sea más y más grande cantar la muerte que cantar la vida; pero los románticos no se habían puesto en marcha para buscar esa canción.

La tragedia del romanticismo consiste en que sólo la vida de Novalis pudo hacerse poesía; su victoria es una sentencia de muerte contra toda la escuela. Pues todo aquello con que

querían conquistar la vida bastó sólo para una muerte hermosa; su filosofía de la vida era sólo una filosofía de la muerte, y su arte de la vida un arte de morir. Pues un abarcar el mundo como aquel al que ellos aspiraban les convertía en esclavos de cada destino, y Novalis nos parece tal vez tan grande y tan completo porque fue esclavo de un dominador invencible.

1907

# EL ESPÍRITU BURGUÉS Y «L'ART POUR L'ART»

*(Theodor Storm)*

## 1

Espíritu burgués y «l'art pour l'art»: ¿cuánto abarca esta paradoja? Cierto que en otro tiempo no lo fue. ¿Pues cómo habría podido alguien nacido como burgués dar en la idea de que también se puede vivir de otra manera? Y que el arte se cierra en sí mismo y no obedece más que a sus propias leyes no era ninguna consecuencia de una violenta separación de la vida, sino que el arte se da por sí mismo, del mismo modo que todo trabajo honradamente hecho existe por sí mismo. Porque el interés de la colectividad, por la cual se produce todo, exige que el trabajo se haga como si no tuviera ninguna finalidad fuera de sí mismo y como si sólo existiera por la perfección cerrada en sí misma.

Hoy se mira retrospectivamente con nostalgia a esa época, con la nostalgia histérica del hombre complicado, condenada desde el primer momento a la insatisfacción. Con impotente nostalgia se piensa en que ha habido una época en que para acercarse a la perfección, aunque fuera de lejos, no hacía falta el esfuerzo de un genio, porque la perfección era lo evidente y ni siquiera se pensaba en la posibilidad de lo contrario; una época en la que la perfección de la obra de arte era una forma de vida y las distintas obras no estaban separadas más que por diferencias graduales. Esta nostalgia es el rousseaunianismo

de la consciencia del artista; una nostalgia romántica de una inalcanzable flor azul vista en sueños y respirada en visiones formales. La nostalgia de la mayor contraposición de nosotros mismos; la nostalgia de que con los dolores del parto de una autoelevación conseguida con la última energía de un sistema nervioso enfermo nazca la grande y sagrada sencillez, la obvia y sagrada perfección. Y la configuración burguesa de la vida, el rebajamiento de la conducta a la medida de lo estrictamente burgués, no es más que un medio de acercamiento a aquella perfección. Es una ascesis, una renuncia a todo el brillo de la vida, para que todo el brillo pueda ser salvado en otro lugar, de otro modo, en la obra misma. En este caso el corte burgués de la vida es trabajos forzados, servidumbre odiada; una constricción contra la que se resisten todos los instintos vitales y a la que sólo pueden ser sometidos con la energía más cruel. Tal vez para que la fuerza extática de esa lucha dé de sí la exacerbación extrema que hace falta para el trabajo. Una tal conformación de la vida absorbe la vida misma, porque ésta sería precisamente su contrario: brillo y libertad de toda atadura, una embriagada, orgiástica danza triunfal del alma en el jardín en constante cambio de los estados de ánimo. Este carácter burgués es entonces el látigo que empuja al trabajo duradero al negador de la vida. Esta configuración burguesa de la vida no es más que una máscara detrás de la cual se esconde el dolor salvaje y estéril de una vida fallada, destruida, el dolor vital del romántico que ha llegado demasiado tarde.

Esta existencia burguesa no es más que una máscara y una negatividad, como toda máscara; es sólo el contrario de algo y cobra sentido sólo por la energía del No que enuncia. Esta existencia burguesa significa sólo una negación de todo lo hermoso, de todo lo que parece deseable, de todo aquello de que tienen sed los instintos vitales. Esta existencia burguesa no posee en sí misma ningún valor. Pues a una vida vivida en ese marco y en esa forma sólo le prestan valor las obras nacidas



de ella. Pero ¿es esta naturaleza burguesa realmente idéntica con la naturaleza de la burguesía?

La vida se hace burguesa ante todo por la profesión burguesa; y ¿hay realmente una profesión en aquella vida? A primera vista se aprecia la imposibilidad. Resulta que la regulación y el orden burgueses de una vida así son sólo máscaras por detrás de las cuales se oculta la más propia y anárquica ocupación con el propio Yo, y que esta vida no se adapta a la forma de manifestación del que es precisamente su enemigo mortal —con ironía romántica y consciente estilización de la vida— más que en sus exterioridades más externas.

Espíritu burgués y «l'art pour l'art». ¿Pueden enfrentarse en un mismo hombre estos dos extremos que se excluyen? ¿Pueden ser las dos cosas seria y sinceramente vividas y, sin embargo, unificarse en una vida humana? La vida es burguesa ante todo por la profesión burguesa, por algo que considerado en sí mismo no tiene tampoco tanta importancia, por una profesión cuyo éxito más intenso no es capaz de producir ninguna fiebre exaltadora de la personalidad y cuya decadencia o cuyo agotamiento no observan apenas sino dos o tres hombres. Y el ánimo auténtica y profundamente burgués exige cargar todo eso sobre sí con la mayor entrega, sumirse en los puntos decisivos, que pueden ser mezquinos y sin importancia y tal vez no dan ningún alimento al alma. Para el verdadero burgués su profesión burguesa no es una ocupación, sino forma de vida, algo que, por así decirlo, determina, con independencia del contenido, el *tempo*, el ritmo, el contorno, en una palabra, el estilo de la vida. La profesión burguesa es según esto algo que, a consecuencia de la misteriosa interacción de las formas de vida y de las vivencias típicas, penetra profundamente en toda creación.

La profesión burguesa como forma de la vida significa ante todo el primado de la ética en la vida; que la vida esté dominada por lo que se repite sistemáticamente, regularmente, por lo que siempre retorna de acuerdo con el deber, por lo que se

tiene que hacer sin tener en cuenta el placer o el displacer. Dicho de otro modo: el dominio del orden sobre el estado de ánimo, de lo duradero sobre lo momentáneo, del trabajo tranquilo sobre la genialidad alimentada de sensaciones. Y la consecuencia más profunda es tal vez que la entrega triunfa sobre la soledad egocéntrica; no es la entrega a un ideal proyectado desde nosotros y que rebase ampliamente nuestro máximo, sino la entrega a algo que es independiente de nosotros y ajeno a nosotros, pero que precisamente por eso es simple y tangiblemente real. Esta entrega termina con el aislamiento. Tal vez el mayor valor vital de la ética consista en ser un terreno en el cual se dan determinadas comunidades, un terreno en el que deja de darse la eterna soledad. El hombre ético no es comienzo y final a la vez de todas las cosas; sus estados de ánimo no son el criterio con que medir la importancia de todo acaecer del mundo. La ética impone a todo hombre el sentimiento de comunidad, si ya no por otras causas, al menos sin duda por el conocimiento de la utilidad inmediata y calculable del trabajo realizado, por pequeño que éste sea. El autoconocimiento de la pura genialidad en su acción no puede ser sino irracional. Su acción es siempre sobrestimada y subestimada a la vez, precisamente porque no puede ser medida con ningún criterio, ni interno ni externo.

En una vida en la que exclusivamente la fecundidad fundada en el talento puede dar al hombre peso hacia afuera y solidez en su interior, el centro de gravedad de la vida se desplaza total y naturalmente en la dirección del talento. La vida existe para el trabajo, y el trabajo es siempre algo inseguro, algo por lo cual el sentimiento vital puede ser ciertamente remontado hasta alturas extáticas, y exacerbado también temporalmente, con histérica tensión de las energías, hasta el extremo, pero algo que permite subir a alturas por la subida a las cuales hay que pagar con las peores depresiones de los nervios y del ánimo. La obra es la meta y el sentido de la vida. A consecuencia de la más intensa interiorización el centro de la vida se



desplaza hacia afuera, hasta el hirviente mar de las incertidumbres y de las posibilidades completamente incalculables. El trabajo prosaico, en cambio, da suelo firme y seguridad; como forma de vida aporta un desplazamiento de la relación entre la vida y el trabajo, desplazamiento desde el punto de vista de la vida. Ese desplazamiento tiene como consecuencia el que el valor humano del hombre, su peso externo e interior, se coloque en un terreno firme, que el valor conquiste duración, porque el centro de gravedad se desplaza a terreno ético, a valores éticos, a valores en los cuales está dada al menos la posibilidad de una vigencia duradera. Y este trabajo no absorbe nunca al hombre entero, ni puede en absoluto hacerlo; el ritmo vital producido por un trabajo así es necesariamente tal que la vida es la melodía y todo lo demás sólo acompañamiento. Cuando Storm visitó a Mörike en Stuttgart su conversación tocó esta cuestión, la cuestión del trabajo y la vida: «... tendría que ser sólo lo justo —dijo Mörike sobre la creación poética— para dejar una huella de sí, pero lo principal es la vida, que no se puede olvidar por ello». Lo dijo casi —informa Storm, de cuyos apuntes tomo esas palabras— «como si quisiera poner con eso en guardia a los colegas más jóvenes».

Mörike era clérigo, y luego se dedicó a su cargo; Storm era juez; y Keller se calificó siempre con cierto orgullo de «escribano estatal». Y cuando en la correspondencia entre el señor consejero territorial de Husum y el señor escribano estatal de Zürich salió el tema de la situación nerviosa de su común amigo Heyse, la siguiente carta partió de Suiza para el Schleswig: «El estado de Paul Heyse es para mí enigmático; aproximadamente en un año ha hecho un volumen de hermosísimos versos y, sin embargo, parece que está siempre enfermo. Tal vez los nervios atacados acarreen semejante y suicida aumento de la capacidad. En este caso, mis nervios son buenos, pero soy una cabeza inhábil. Bromas aparte, creo que ésta es la venganza del hecho de que Heyse trabaja poéticamente desde hace casi treinta años, sin haber disfrutado ni un

solo año de alguna variación por un cargo, una actividad docente o algún otro modo profano de trabajo. Un hombre como él, que realmente tiene qué consumir, tiene que ser él mismo consumido de ese modo... Pero no se le puede decir nada: es demasiado tarde.» La respuesta que llega de Husum es muy parecida: «Por lo que hace a nuestro Heyse, acierta usted plenamente; sólo un gigante de salud puede aguantar como trabajo de su vida un trabajo que exige constantemente fantasía y sensibilidad; quién sabe si de otro modo Schiller no habría vivido más...» La cosa suena como si sólo consideraciones higiénicas hicieran necesario el trabajo profano. «Trabajo doméstico», dice Storm, para el cual ese trabajo era tan imprescindible que no pudo privarse completamente de él ni en su vejez, cuando se jubiló con el alegre pensamiento de poder vivir ahora sólo para la poesía. Por eso daba clases de francés a sus hijas y se ocupaba de su pequeña hacienda; tal vez lo hiciera para que su vida conservara el viejo curso sano y regulado. Puede, sin duda, parecer que se trate sólo de una cuestión de higiene, pero, como siempre, también aquí el planteamiento de la cuestión abarca todas las respuestas: para Keller y Storm parece ser una cuestión meramente de higiene aquella de la cual surgió para otros la irresoluble y trascendente tragedia de la relación entre el arte y la vida. Sólo la comprensión de la insuperabilidad hace que algo sea trágico. Una tragedia en sentido verdadero y profundo no se puede producir más que cuando los que se encuentran en pugna irreconciliable surgen del mismo suelo y están emparentados en su esencia más íntima. Hay tragedia donde deja de tener sentido distinguir entre lo dulce y lo amargo, entre la salud y la enfermedad, entre el peligro y la salvación, entre la muerte y la vida, cuando lo que destruye la vida se ha convertido en necesidad tan imprescindible como lo indudablemente mejor y más útil. La vida de Storm es sana, aproblemática; con amplios rodeos se aparta de la posibilidad de cualquier tragedia. Para su vida todo eso sólo se puede considerar como las enfermedades, contra las



cuales es posible y necesario defenderse —no encuentro nada más exacto para caracterizar esta situación— como contra las molestias de estómago y el resfriado. Para él es enfermedad todo aquello que la sana fuerza del cuerpo acaba por expulsar, si es que no se pudo evitar previamente. Hay en esta conducta voluntad y fuerza, un ritmo seguro y duro, una energía con filo. En cierta ocasión escribe a Emil Kuh que ya cuando era estudiante supo y sintió que, le sucediera lo que le sucediera —o fuera lo que fuera lo que él permitiera que le sucediera—, nada podía poner en peligro el núcleo de su vida; siempre sintió «que puedo llevar las cosas al extremo sin temer perderme», o, como dice en un poema:

> Y si alguna vez tiembla el corazón,
> Pulsa y déjalo sonar.
> Sabemos bien que un corazón recto
> No puede perecer.

Nunca hubo nada problemático en esa vida. La acosaron los mayores dolores, dispuestos a pulverizarla, pero siempre hubo algo firme que les resistió. Storm no era problemático, y por eso el destino no podía acosarle más que desde fuera: si era un destino humano, podría ser dominado; y si era más que eso, había que detenerse ante él y dejarle pasar, inclinando resignadamente la cabeza con un retenido gesto de concesión. «Entierra lo que más quieres —escribe en un poema tras la muerte de su mujer—, que a pesar de eso hay que seguir viviendo, y en el ímpetu del día, afirmando tu yo, te encontrarás pronto de nuevo.» Era íntimamente religioso, con esa interioridad que siente con feliz resignación la conexión de todo el acaecer; era religioso sin creer en nada determinado, sin enredarse —su tiempo es la época de las grandes crisis religiosas— en los sacrificios y las luchas de la irreligiosidad. Era sensible, sensitivo; las menores ocasiones externas le conmovían profundamente; pero su sensibilidad no pudo nunca influir en las líneas rectas de su conducta. Todo su mundo emo-

cional estaba entrecruzado del modo más íntimo con su tierra, pero tampoco se quebró cuando el sometimiento de aquélla le forzó a él también a alejarse. Toda su naturaleza ansiaba felicidad y la exigía como atmósfera, y cuando tras muchos años de feliz convivencia pierde a su mujer no se rompe tampoco, por grande y profundo que sea su dolor, y consigue volver a encontrar la felicidad y el calor que necesita. «De todos modos no soy hombre fácil de romper —escribe a Mörike tras la muerte de su mujer—, no voy a abandonar ninguno de los intereses intelectuales que me han acompañado hasta ahora y que pertenecen a la conservación de mi vida, pues tengo ante mí —como dice un poema— trabajo, trabajo, trabajo. Y el trabajo se tiene que hacer, hasta donde lleguen mis fuerzas.»

No es fácil estimar cuál de los dos principios vitales apoya al otro: el orden burgués simple y regulado de la conducta es apoyo de la seguridad igualmente firme y tranquila con la que esa vida actúa sobre el alma, o a la inversa. Lo único seguro es que las dos cosas están íntimamente unidas. Sin vacilar ni un momento escogió Storm la carrera jurídica, que no podía ofrecer nada a su interioridad, y no hay un solo momento en su vida en que haya lamentado su elección, por no hablar ya de arrepentirse realmente.

Pero no hemos llegado aún al *punctum saltans*, al punto en el cual esa manera de conducir la vida entra en relación con el arte. Pues el hecho es que sólo el trabajo de la vida presta significación a ésta; sólo tiene sentido e importancia preservar la fuerza y la plenitud de la vida si aquello a lo que la vida no es sacrificada podía equilibrar los mayores sacrificios. Pues sólo estamos realmente ante una paradoja cuando uno de los rostro de la cabeza de Jano que es la totalidad de la vida es realmente la conducta burguesa, mientras el otro rostro son las duras luchas del trabajo artístico más riguroso. Y este mundo, el mundo de Storm y de aquellos cuyo arte era el que más le decía y que, por su parte, más amaban sus obras, es el mundo de los estetas alemanes. Entre las muchas agrupaciones de



estetas del último siglo, ésta es la auténtica variación realmente germánica, «l'art pour l'art» alemán.

Son cosa conocida esos tormentos casi flaubertianos de los cuales nacieron tras dolores de parto a veces decenales las obras de Gottfried Keller. Es sabido lo gravemente que pesaron sobre Mörike las dificultades y las disonancias del primer estilo del pintor Nolten, y cómo sacrificó los mejores años de su vida al trabajo de Sísifo de la nueva configuración; aún más conocido es el caso de Konrad Ferdinand Meyer. Storm, «el silencioso orfebre y filigranista en plata» —como le llamó Keller—, ha traído al mundo sus obras acaso con menos tormento, pero esencialmente es como los demás citados un artesano riguroso que no conoce concesión alguna. Posiblemente esa cruda y dura aplicación del artesano esté todavía más desarrollada en él. Sus manos sienten instintivamente qué material pueden trabajar y qué forma tienen que darle; nunca intenta rebasar los límites de la forma que le prescriben las circunstancias y las posibilidades de su alma; pero dentro de esos límites se impone la mayor perfección. El gran épico Keller, indeciblemente consciente, estuvo siempre jugando con planes y proyectos de dramas; Storm no se dejó tentar siquiera por el terreno de la novela.

La laboriosidad del artesano: tal es el rasgo esencial de este esteticismo, y en esto está inseparable y profundamente enlazado con la conducta que observan hasta el final con la primitiva decencia burguesa del artesano. La simple linealidad de ambas cosas, del ejercicio del arte y de la conducta, les separa de la perfección obrera de otros estetas; pues aunque la aplicación del artesano haya sido también el ideal de Flaubert, su artesanía no podía ser más que sentimental —en el sentido schilleriano de la palabra—, nostalgia de la sencillez perdida para siempre. La artesanía de Storm, Mörike, Keller, del autor de baladas Fontane, de Klaus Groth y de otros fue en el mismo sentido ingenua. La meta de los poetas de la nostalgia es la aproximación, mediante una extrema tensión de las

energías, a un ideal de perfección; la de estos otros poetas es la consciencia del trabajo honrado y aplicado; la consciencia de que han hecho todo lo que estaba en su poder por producir lo perfecto. En el primer caso lo que se acentúa en la concordancia de vida y trabajo es el trabajo, en el segundo caso es la vida. Allí la vida es sólo un medio para conseguir el ideal del arte; aquí la perfección del trabajo es sólo un símbolo, sólo el camino más seguro y más hermoso para aprovechar todas las posibilidades de la vida; el símbolo de que se ha alcanzado el ideal de vida burgués, la consciencia del trabajo bien hecho.

Por eso hay siempre algo conmovedoramente resignado en el modo como estos poetas dan por terminadas sus obras. Nadie percibe más agudamente que ellos la distancia entre lo perfecto y lo mejor que les ha sido dado hacer. Pero la consciencia de esa distancia vive en ellos con fuerza tan inmediata y homogénea que no se la puede tomar en cuenta activamente. Es como si se hubiera enunciado una vez y con eso quedara lista la cuestión, para ser presupuesto tácito de todo lo que se diga después. La suave humildad de ese conocimiento silenciado es siempre el aura de los gestos con los cuales se desprenden de sus obras. Como para los antiguos artistas artesanos, también para ellos es el arte una forma de manifestación de la vida, como todo lo demás, y por eso una vida dedicada al arte está vinculada con los mismos derechos y deberes que cualquier otra actividad humano-burguesa. Las exigencias que tienen que ponerse son, pues, éticas, pero también tienen sus derechos humanos frente al trabajo. La ética no exige sólo aplicación artística, sino también la reflexión de si el arte va a aportar a la humanidad utilidad o perjuicio. Keller tiene tan en cuenta las posibilidades de influencia pedagógica como las de influencia literaria. Y al hablar de un tema de Storm en el que la superstición desempeñaba una función, le hace observar que eso puede tener malas consecuencias en aquella época de engaños espiritistas; por otra parte, Keller se considera con derecho a dejar en plena libertad en sus escritos a todas sus pequeñas idiosincrasias, que se manifiestan en la morosidad en adornar las pequeñeces, pese al peligro de que la composición se relaje. En eso le guía el sentimiento de que sus trabajos existen para él; para que todas sus energías se expresen en ellos y puesto que aquellas idiosincrasias existen, tienen que expresarse de algún modo. Lo que aquí decide es el trabajo, y no el resultado. Esta concepción del arte se relaciona en este punto profunda y auténticamente con la de la Edad Media, aquella edad de oro de los románticos nostálgicos de la aplicación del artesano. Pero precisamente lo que para los románticos tenía que quedar eternamente sin satisfacer, precisamente porque era objeto de su nostalgia, se alcanza aquí en la medida de lo hoy posible; a los románticos les separaba su nostalgia del objeto de ella, o bien su nostalgia era tal vez sólo el símbolo del abismo insalvable que les separaba. Lo seguro —y esto no pretende ser aquí más que un ejemplo— es que Leibl ha llegado a estar muy cerca de Holbein, todo lo cerca que se puede llegar, y que los pre-rafaelistas ingleses están todo lo lejos que se puede estar de los florentinos.



La poesía está determinada por las corrientes de la época más intensamente que cualquier otro arte, y también la circunstancia de que aquí pudiera brotar algo que recuerda el gran arte antiguo —aunque sea sólo como un reflejo irradiante que llega del trabajo a la vida— tiene sus fundamentos en la psicología de la época. Muchos desarrollos, particularmente económicos, han empezado en Alemania mucho después que en otros lugares, y muchas antiguas formas de sociedad, y aun más de vida, se han mantenido en ella más tiempo que en otros lugares. A mediados del siglo pasado había aún en Alemania, particularmente en la periferia, ciudades en las cuales la vieja burguesía seguía siendo fuerte y viva, esa burguesía que es lo más opuesto a la presente. Estos escritores han nacido del seno de aquella burguesía, y son auténticos y grandes representantes de esa burguesía. Y son además conscientes de su función

de representantes. Al decir eso no pienso que hubieran interiorizado intelectualmente su situación, sino que en ellos las impresiones históricas se convirtieron en sentimientos vitales, en eficaces factores de la vida; que la patria chica, la procedencia genealógica, la clase eran su vivencia determinante. Lo decisivo no es que abarcaran amorosamente todo eso: esto ocurre también a otros, y hasta más llamativa y eficazmente, a consecuencia de la falta de profundización de la vivencia, que hace más patética y sentimental la forma de expresión. No, la vivencia decisiva de estos escritores, y muy particularmente de Keller y Storm, es su colocación burguesa en la vida; casi se podría decir que es sólo una consecuencia de la estructura sensible, no abstracta, de su visión el que para uno Suiza y para el otro Schleswig hayan sido una vivencia tan intensa. Se podría afirmar porque la vivencia de estos poetas no significa más que «de aquí soy yo, yo soy tal y cual»; la consecuencia de esto fue que no pudieran ver auténtica e intensamente más que lo que descansaba en el suelo de la patria, que su visión del hombre y de las relaciones humanas fueran dependientes de las valoraciones así formadas. En las obras de estos últimos grandes poetas de la burguesía antigua intacta caen luces productoras de profundas sombras sobre los acontecimientos más corrientes de la vida burguesa. En estas obras, nacidas cuando la vieja burguesía alemana empezaba a hacerse «moderna», hay una aureola de cuento, fantástica, que fluye rodeando esos anticuados interiores; y, aunque sólo sea en el recuerdo, resucitan, con la suave vitalidad de las viviendas rococó y biedermeier, sus amables, finos, simples y algo limitados habitantes. En el caso de Keller su rico humor como de cuento arrebata a las cosas corrientes su habitualidad; en el de Storm las cosas permanecen como son, el humor que las rodea es casi imperceptible; pero se les nota a las cosas que la mirada de Storm se desliza acariciadoramente sobre ellas y contempla melancólicamente su desaparición; que su mirada tiene el sentimiento del recuerdo de todo lo que le dieron esas cosas, pero



que puede contemplar su decadencia con tranquila seguridad, que acepta, cargada de lágrimas, lo inevitable.

Pero en el mundo de Storm esta poesía de la caducidad no es del todo consciente (lo es ya mucho más en el de Keller). Sus burgueses caminan con seguridad, no se sienten problemáticos ellos mismos ni la esencia burguesa de su existencia. Y cuando les hiere un destino trágico, parece como si se tratara sólo del destino de un único hombre, como si sólo le afectara a ése; no se percibe la conmoción de la totalidad. Todo lo demás sigue seguro, pese a la desgracia y al golpe del destino, pese a que estos hombres no son verdaderamente fuertes más que en el aguantar, pese a que su gesto más viril consiste en ver cómo algo desaparece, la vida, la felicidad o la armonía, y a pesar de ello permanecer fuertes y contemplar todo eso con ojos oscurecidos por las lágrimas reprimidas. Es la fuerza de la renuncia, la fuerza de la resignación, la fuerza de la vieja burguesía frente a la nueva vida: contra su misma voluntad, Storm es aquí moderno. Algo desaparece y alguien lo sigue con la vista, y Storm sigue viviendo y no se hunde por ello. Pero vive en él eternamente el recuerdo: había algo, algo pereció, algo habría podido existir, alguna vez...

Veo pasar rápido tu vestido blanco
Y tu figura tierna y ligera...

Y fluye en dulce corriente el perfume de la noche
En sueños, del cáliz de las plantas.
Siempre, siempre he pensado en ti;
Querría dormir, pero tú tienes que danzar.

## 2

Dureza suma y blandura de la más tierna, homogeneidad de la más gris y cromaticidad de la más rica en matices: de la fusión de todo eso nace el mundo de Storm. En la orilla se

oye el rugir de las olas del Mar del Norte, y los diques protegen apenas el país contra la cólera salvaje de las tormentas invernales, pero el aire puro y aún más la densa niebla reúnen praderas, costas arenosas y ciudades en blandas superficies. Por sobre todo se derrama una tranquilidad calma, sencilla, monótona. Las praderas, los llanos, las pequeñas islas en el mar, en ninguna parte nada que sea realmente hermoso, que aferre a la primera mirada o que la arrastre consigo. Todo es sencillo, tranquilo, gris y monótono, y sólo los ojos nativos pueden encontrar aquí belleza. Sólo esos ojos pueden ver en esta monotonía muchos colores, unos ojos a los que cada árbol y cada matorral hablen de grandes y profundas vivencias, sólo el hombre para el cual el lento oscurecer de las sombras o los tonos tímidamente rojos del crepúsculo en la playa hayan acompañado orientaciones decisivas de la vida. Igualmente tranquilas e igualmente monótonas y grises son las pequeñas ciudades, con sus simples casitas uniformes de viejo estilo alemán, con sus simples y pequeños huertos, con sus simples estancias llenas de ajuar del abuelo o de antepasados aún más antiguos. Y también el gris de estas casas, de esas habitaciones se descompone en un arco iris de mil colores sólo para el ojo del nativo, al que cada armario sabe contar muchas cosas diversas de lo que ha visto y oído en su larga vida.

Junto a la playa gris, junto al mar gris
Está, apartada, la ciudad;
La niebla pesa sobre los tejados,
Y a través del silencio ruge el mar
Monótono alrededor de la ciudad.

No hay bosque que murmure, no canta en mayo
Ningún pájaro sin cesar;
El ganso salvaje, con duro grito,
Pasa solo volando en la noche de otoño,
Junto a la playa se inclina la hierba.



Y también los seres humanos se parecen a la comarca por la que andan. A primera vista se podría pensar que no hay ninguna diferencia entre ellos. Fuertes, sencillos, rubios, de seguro caminar son los hombres, y en sueños, aún más silenciosas y mucho más rubias las muchachas y las mujeres. Parece como si la tranquila aura solar de los idilios infantiles los iluminará a todos por igual; como si las mismas pequeñas alegrías y los mismos suaves dolores produjeran las serenas y monótonas tonadas populares que resuenan aquí en todo lo que crece; como si todos tuvieran el mismo destino; como si el hombre y el destino se acercaran uno a otro con el mismo paso y como si en ambos —antes del encuentro y en el momento del encuentro— se diera la misma determinación simple, dura y segura, y tras el encuentro, en los hombres, la misma renuncia, la fuerza para seguir andando tranquilamente, para hacer resignadamente el cálculo, el mismo ser honrado, la misma capacidad de resistencia frente a todos los golpes. En la luz gris del mundo de Storm fluyen grises uno en otro los duros contornos de las configuraciones de los hombres y de los destinos. A menudo parece que se estuviera hablando siempre de una misma cosa, en todas sus narraciones y poesías: de que el destino irrumpe y de que el que es bien fuerte le sobrevive y los que son algo más débiles se hunden. Pero en todos los casos brotan de las heridas inferidas por el destino las fuerzas más intensas y las más hermosas riquezas del alma. Cada destino parece ser el mismo porque los hombres son muy taciturnos y sus gestos vitales los emparentan mucho y profundamente. Pero, a diferencia de lo que ocurre con el trasfondo, antes al contrario, basta con retroceder unos pasos y desaparece en seguida la monotonía de la vida. Entonces se ve que cada hombre y cada acaecer es sólo parte de una sinfonía, que acaso involuntariamente, y desde luego sin que nadie la pronuncie, resuena inmediatamente de la totalidad de los hombres y de los acontecimientos; como si lo singular fuera sólo una balada o un fragmento de balada, un elemento de

la materia de la que habrá de nacer un gran epos, el gran epos de la burguesía.

Este epos, si llega a nacer alguna vez, dará noticia de una fuerza tranquila y segura. No habrá en él acontecimientos o, por lo menos, no serán decisivos; sólo dirá realmente algo sobre el modo como los hombres consideran esos pocos acontecimientos que les ocurren. Lo que les ocurre, no lo que hacen. En este mundo las acciones tienen una función pequeña y poco significativa; los hombres no quieren, en efecto, hacer más que lo que les es concedido, y su firme y seguro paso les lleva sin duda a la meta que han de alcanzar. Lo que decide el curso de la vida, todo lo que en la vida provoca preguntas torturadoras y dolores profundos, todo eso llega siempre de fuera, todo eso les ocurre a los hombres; ellos mismos no hacen nada para provocarlo, y en vano luchan contra ello cuando ya está presente. El valor que introduce diferencias entre los hombres se revela en la respuesta de los hombres a lo inevitable. El destino viene de fuera, y la fuerza interior es impotente frente a él, pero precisamente por eso el destino ha de detenerse ante el umbral de la casa en la que habita el alma y no puede nunca entrar en ella; el destino puede destruir a esos hombres, pero no quebrarlos. Éste es el contenido más real de la resignación que se suele decir es la esencia de la poesía de Storm. Storm niega en cierta ocasión muy enérgicamente que para que haya tragedia tenga que haber culpa; no sólo sus motivos externos, sino también la esencia de su concepción de la vida contienen muchos elementos que recuerdan la tragedia del destino. Así por ejemplo, la comprensión de que cualquier pequeñez, todo lo incalculable puede tener una función decisiva de la vida. Pero Storm se detiene aquí ante la posibilidad, no contempla la vida como un confuso juego de casualidades imprevisibles; queda sólo la posibilidad de que una vida humana se configure así, y nada, ninguna elección externa o interna determina qué vida, y cuándo, y en qué medida se configura así: sólo lo determina el azar, el encadenamiento casual de circunstancias casuales. Entonces no hay defensa, hay que resignarse, renunciar a toda resistencia y sentir como enriquecimiento de la interioridad el enriquecimiento en dolores.



De modo que en este mundo el destino tiene una fuerza de acción mecánica que no admite resistencias externas. Pero este destino no es ningún poder místico, supraterrenal, no es la intervención de poderes superiores en la vida corriente. La vida de Storm es la vida cotidiana, su poesía es, como dijo una vez Kuh, la poesía de la sagrada cotidianidad. Con eso el destino no es más que el poder de las simples relaciones humanas, el poder de pensamientos humanos, de acuerdos entre hombres, de prejuicios, de costumbres y mandamientos morales. En el mundo de Storm no hay luchas internas entre poderes contradictorios dentro de un alma humana. El deber de hacer lo que hay que hacer está fijado desde el principio y para siempre con una precisión que excluye toda controversia, y no puede haber dudas sino, a lo sumo, en cuanto a la aplicación. Sólo el destino, la configuración de las circunstancias externas con independencia del hombre, puede poner a éste en una encrucijada: pero tampoco entonces hay verdadero pecado. Estos hombres son incapaces de hacer el mal. No en el sentido de que todo hombre de ese mundo esté armado contra la posibilidad del mal, sino en el de que la ética es para cada hombre una función vital tan natural como el respirar; una acción no-ética es, pues, desde el principio imposible. Por eso se produce en la vida la mayor desgracia cuando la fuerza irresistible de las circunstancias impone al hombre una acción que su sentimiento ético, de valoración segura e infalible, condena. A pesar de lo cual eso no se convierte en ninguna tragedia. No, por lo menos, en sentido externo; pues aunque el juicio de la ética es duro e inapelable, sin embargo, la fuerza de aquel sentimiento es al mismo tiempo tan grande que preserva la esencia del hombre pese a todo lo que le ocurra. La cosa le ha ocurrido, y con viril coraje se separa del camino de la felicidad, sufre con valiente discreción por aquello contra lo cual es impotente y ni por un

minuto pretende sacudirse las consecuencias de su «acción». Pero al mismo tiempo siente que él no ha hecho nada, que todo le ha ocurrido, y que todo ha quedado intacto en él; ha quedado en él algo que no puede ser afectado por ninguna fuerza externa.

Ésta es la fuerza que tiene la consciencia del cumplimiento del deber como forma de vida, como concepción del mundo, que ha conservado su vieja validez universal con el poder del imperativo categórico, aunque ya haga tiempo que se haya perdido la fe en que esto pueda tener la menor influencia en lo que ocurre. El mundo se mueve de algún modo, algo lo mueve, quién sabe qué, quién sabe por qué, quién sabe para qué. ¿Para qué preguntar cuando no hay respuesta, para qué detenerse e impacientarse ante puertas eternamente cerradas, para qué sostener el alma con las coloreadas mentiras consoladoras de viejos tiempos? Hacer nuestro deber: éste es el único camino seguro de la vida. El estado de ánimo de un personaje de Storm, un anciano que se encuentra ante la muerte, expresa quizá del mejor modo este sentimiento de la vida. Está de pie en la habitación llena del recuerdo de una vida hermosa y rica, y mil señales le dicen que ha llegado el final; oye a lo lejos el tañido de las campanas y sabe que toda la esperanza de muchos hombres depende de esos sonidos:

> «Sueñan», dice, y lo dice suavemente.
> «Y estas policromas imágenes son su felicidad.
> Yo, empero, sé que el miedo a la muerte
> Se incuba en el cerebro de los hombres.»
> Extiende las manos para defenderse:
> «De lo que he errado estoy libre;
> Nunca entregué presa la razón,
> Ni siquiera por la promesa más tentadora;
> Por lo demás, espero con paciencia.»

Sólo el gesto tiene aquí importancia real, no el contenido; la irreligiosidad de Storm era profundamente religiosa. Sólo aquí, a la vista de la muerte, cuando ya no puede haber lucha



alguna, se puede reconocer con claridad esta fuerza tranquila con la que el hombre mira cara a cara al destino, mientras que en otros momentos de la vida, en puntos en los cuales —objetivamente— la lucha no está tan claramente decidida por anticipado, la debilidad puede saltar más a la vista. Y tan difícil como es distinguir entre lo interior y lo exterior en la relación entre el hombre y el destino, es aquí distinguir entre debilidad y fuerza. Lo que es fuerza dirigida hacia adentro se manifestará generalmente hacia afuera como debilidad, porque el sentimiento del mundo viviente en el hombre es tan profundamente unitario, porque los mandamientos morales que sostienen la vida son tan inconmovibles y fuertes que estos hombres sienten la intervención de acontecimientos brutales procedentes de fuera de un modo tan inmediatamente ético como si todo hubiera salido exclusivamente de ellos; por eso pueden fundir en sí también esos acontecimientos. La esencia de su fuerza es esta su capacidad de fusión; hasta sus manifestaciones vitales realmente fuertes esperan concentrarse con algo externo, y lo buscan en los casos más infrecuentes, por lo que también en los casos más infrecuentes tropiezan con cosas con las cuales se pueda luchar victoriosamente.

Desde luego que esos son sólo los límites más amplios de este mundo. Pero precisamente porque son del todo inatacables, no son tampoco realmente fijados en ninguna parte y sus consecuencias no se realizan nunca con coherencia cruel. En las valoraciones de Storm —y particularmente en las de sus personajes— hay mucho de la concepción del mundo que Hebbel, paisano de Storm, ha puesto en su Meister Anton. Pero como Storm, menos agudo y de mirada menos rigurosa, ha observado menos la decadencia de aquel mundo y al mismo tiempo no ha dado tanta importancia a la subsistencia de concepciones y valoraciones singulares que a la entera suma de la vida, no tiene la despiadada y doctrinaria limitación de Meister Anton, y nunca tampoco hay otra vida, otro mundo nuevo enfrentado más poderosamente con el suyo. Sin duda hay tam-

bién en su mundo hombres que viven una vida del todo diferente, pero ni siquiera éstos están en una contraposición abierta con su típico modelo humano. En las acciones de los hombres se manifiestan las más grandes contraposiciones; el uno es decente y el otro no lo es; el uno es de plena confianza, el otro ligero hasta la completa irresponsabilidad; para el uno el premio de la vida es el orden y la segura autoconsciencia del buen trabajo, para el otro el disfrute instantáneo a toda costa de las alegrías superficiales. Estas contraposiciones se pueden continuar hasta el infinito, y a pesar de eso quedaría un terreno en el cual los extremos se armonizan completamente: el terreno de las valoraciones éticas. La ética domina este mundo con tal fuerza que siente éticamente hasta el que no obra así; es decir, simplemente, le falta la fuerza para vivir como se lo prescribe el sentimiento que habita en su más profunda interioridad. Y cuando realmente hay alguien que se sale de este mundo también por su sensibilidad, se trata de un caso grotesco, que roza lo patológico y que es sólo interesante o extravagante.

El estado de ánimo de lo eternamente perecedero, de la ley inflexible del ajarse, un amor tierno y perdonador rodea toda decadencia. La debilidad está tan dada por la naturaleza como la fuerza: ser fuerte, honrado y fiel al deber no es mérito, sino gracia, y lo mismo ocurre con su contrario. El estado de ánimo del destino domina aquí por dentro y por fuera. Ser un hombre bueno no es un mérito. Tal vez es un azar feliz, pero sólo tal vez, pues no tiene consecuencias para la vida misma. En todo caso, es una distinción: crea una aristocracia, instituye distancias entre los hombres. La más segura aristocracia, tan segura que no puede sentir orgullo alguno, sólo un suave perdonar y comprender respecto de los demás, de los inferiores.

«El uno pregunta: ¿qué viene después?
El otro sólo: ¿es justo?
Y así se distinguen
El libre del siervo.»



Así surge el mundo de Storm, por una fusión de crudeza y sentimentalismo. Los acontecimientos son lo más simple y cotidianos posible, y los hombres a los que les ocurren no rebasan los límites de la cotidianidad ni son interesantes. Son sencillos habitantes de pequeñas ciudades alemanas, desde la pequeña burguesía, a veces desde los trabajadores mismos, hasta algunas antiguas familias patricias. La vida cotidiana fluye tranquilamente por todas partes hasta que irrumpe repentinamente el acontecimiento, pero incluso entonces sigue adelante la misma vida, con la sola diferencia de que algunas arrugas se graban en un rostro antes joven y el choque expulsa a alguien de su camino vital para hacerle vivir en algún otro lugar una vida sometida al mismo ritmo. Sólo unos pocos hombres, que son de materia más débil, se hunden completa e insalvablemente.

Pero el sentimentalismo —a eso conduce el desarrollo de Storm— no tiene ninguna función en el desarrollo de los acontecimientos, ni siquiera lima sus duros cantos; lo único sentimental es cómo resuena en los hombres —posteriormente, cuando contemplan retrospectivamente los acontecimientos— lo que les ha ocurrido a ellos y a los demás. El sentimentalismo es sólo conmoción por las conexiones del destino. Su significación consiste en acompañar los duros *staccati* de los acontecimientos con *legati* de blando sonido, disolviendo las tragedias en el estado de ánimo del réquiem; y su significación humana consiste en preservar la determinación inflexible de las valoraciones éticas frente a una agudeza miope.

El estado de ánimo de los idilios de Storm está emparentado con el de sus tragedias; su hermosura nace de la misma raíz. Así ocurre también con los interiores más pequeños y sencillos, con las pequeñas imágenes que no dan más que el tono íntimo y fino de los viejos muebles de una vieja habitación, donde la narración de viejas historias olvidadas es el tema, apenas perceptible, de estas variaciones, y la finalidad del todo no es sino hacer sensible y perceptible la atmósfera de

la sencilla estancia. Pues siempre aparece el mismo estado de ánimo básico: el sentimiento del crecimiento orgánico, el sentimiento del engranaje natural de las cosas, del adecuarse a la necesidad de los movimientos resultantes de las interacciones, el conocimiento de distinguir las cosas según su importancia mayor o menor. El sentimiento histórico se convierte en sentimiento vital. El tono de estas habitaciones recuerda viejos interiores holandeses, pero aquí es todo más atmosférico, lírico, sentimental. Lo que allí era segura autoconsciencia de la fuerza vital ingenuamente feliz es aquí un consciente gustar la belleza que se aja. En el tono de estas habitaciones vibra con blanda pedantería la consciencia de que ya están medio desaparecidas y de que pronto perecerán; la sensibilidad histórica da a todas las cosas no sólo la hermosura de lo floral, sino también los reflejos melancólicos, pero sin luto, de la implacable ley del perecer y el ajarse. Como el sentimiento histórico hace que sea consciente ese decurso natural de las cosas, lo pone a la vez cerca y lejos, hace que la relación con él sea más lírica, más subjetiva, y al mismo tiempo lo rodea con el fresco estado de ánimo del goce puramente artístico.

Pero esos interiores son sólo el trasfondo de la mayoría de las narraciones de Storm, y pocas veces ocurre que el trasfondo se desprenda de todo lo demás y se convierta en fin en sí mismo, en una imagen cerrada en sí. En estos casos el tono de estos interiores es, naturalmente, ya por razones puramente formales, idílico. Pero además de éstas hay otras muchas novelas cortas de Storm que son idilios por su contenido, en las cuales ese tono vital no se basa sólo en el hecho de que toda la imagen conste sólo de esa mirada suave a los viejos muebles y en la circunstancia de que la imagen entera consista sólo en esa mirada, sino que es producido también por la marcha y el contenido de los acontecimientos. El tono de estas narraciones es el del final de una tormenta, el del brillo del sol entre las nubes, y ésta es la raíz de su íntimo parentesco con las tragedias. En unas y otras se acumulan nubes tormentosas sobre las cabezas de los hombres y en ambas esperan aquéllos con los mismos sentimientos la caída del rayo; la única diferencia es que en un caso cae efectivamente el rayo, y en el otro no. La felicidad viene tan de fuera como la desgracia; viene de algún sitio y aparece donde viven almas, entre las cuales puede encontrar un hogar hermoso. Pero llama donde le apetece, y según su humor elige entre los dignos aquellos a los que quiere visitar. En estos idilios vive, pues, como en las tragedias, el sentimiento de lo querido por el destino. A veces no hay nada que enturbie la melodía de la felicidad idílica, y el tono del destino de los casos trágicos resuena sólo en la pasiva entrega con que los hombres se dejan mecer por las olas de la felicidad.



Tragedia e idilio. Entre esos dos extremos se desarrolla todo espectáculo producido en el mundo de Storm, y el modo como ambas cosas están fundidas constituye la particular atmósfera de sus obras. El rasgo esencial profundamente burgués de esta poesía es la absoluta inseguridad de la vida en todas sus exterioridades y la firmeza inquebrantable cuando se trata del alma. Éste es el tono vital de la burguesía que empieza a sentirse insegura; en este tono vital la antigua gran burguesía en trance de desaparecer se hace histórica, profundamente poética en sus poetas todavía íntimamente intactos. Y este tono vital rodea todas las obras de éstos, incluso las que apelan a un amor por viejos estilos, a épocas aún más antiguas, y en las que por lo tanto se nota a veces algo de fríamente construido, de exclusivamente artístico.

Y el mundo de los versos es aún más resuelta y puramente el mundo de esos sentimientos vitales. Los hombres, las sombras de hombres que proyectamos detrás de los versos, son aún más finas; también son más finos los motivos que les mueven, y más puras las tragedias que viven. Esto es sin duda una consecuencia de la forma. La esencia de los hombres del mundo de Storm es tal que se expresa del modo más acertado por una manifestación vital desencadenada por el destino, por su es-

tado de ánimo. Las acciones, los hechos, los acontecimientos, todo lo externo es propiamente superfluo, sólo necesario porque —como escribe a Kuh— hay materias que sólo se entregan y pueden tener efecto como versos sobre la base de más amplias motivaciones. Precisamente por eso consigue en algunos versos en los que no necesita ese fundamento una complicación y pureza de la configuración anímica que siempre ha sido inaccesible para su forma de expresión narrativa, porque para la interioridad calma y sencilla de los hombres que él suele representar (y tal vez podamos decir: para su propia interioridad) sólo ésta podía ser la expresión plenamente adecuada. Porque estos hombres y su creador son demasiado tranquilos para precipitarse en el torrente de los ruidosos acontecimientos, y demasiado sencillos para que una descomposición descubridora de lo más oculto de su alma pueda revelar sus secretos más profundos, maravillosos paisajes del alma, conmovedores y nunca vistos. La verdadera hermosura de este mundo y de sus hombres es la realización lírica de un todo vital calmo, cálido y simple, y su forma auténtica, realmente perfecta, no puede ser más que una lírica muy calma y muy sencilla. Esta lírica, por su propia sencillez, abarca todas las finuras con fuerza mucho más pura que la novela corta, aparentemente más adecuada, pero cuya forma exige la proyección en hechos externos o la disolución analítica. Y entre ambos, negando lo utilizable de ambos, se construye el mundo de la lírica de Storm:

«Te mordiste los tiernos labios hasta herirlos,
Luego fluyó la sangre;
Tú lo has querido, ya lo sé,
Porque mi boca se cerró una vez.

Has dejado que tu rubio cabello perdiera el color
Bajo el sol y la lluvia;
Tú lo has querido, porque mi mano
Estuvo encima de él acariciándolo.



Estás junto al hogar, entre las llamas y el humo,
Para que tus finas manos se agrieten;
Tú lo has querido, ya lo sé,
Porque mis ojos pendieron de ellas.»

3

Las formas de Storm son la lírica y la épica o, más precisamente, la lírica y la novela corta. Pues Storm no se dejó siquiera tentar nunca por otras formas. Su desarrollo le aportó un constante enriquecimiento de la mirada, y éste, a su vez, aproximó sus narraciones, involuntariamente, a la novela. Y Keller, que no admitió nunca una distinción de principio entre novela corta y novela, le aconsejó a menudo que no simplificara tan intensamente sus materiales, que no prescindiera de tantos elementos, que no se distanciara tanto, con objeto de que esos materiales, en su ampliación natural, pudieran dar de sí novelas. En esta cuestión Storm no siguió el consejo de su amigo y permaneció siempre fiel a su forma de novela corta. Es verdad que su concepto de la narración corta se acerca mucho al antiguo concepto de novela y es en muchos aspectos lo contrario de la antigua y auténtica narración corta. En un prólogo luego no publicado se opone polémicamente a la vieja definición de la novela corta, según la cual ésta es la exposición breve de un acontecimiento llamativo por su inhabitualidad y con un punto resolutorio sorprendente. Y afirma que la narración corta moderna es la forma más rigurosa y cerrada de la poesía en prosa, hermana del drama que, como éste, puede expresar los problemas más profundos. Y como el drama poético está siendo desplazado de la escena, la narración corta está incluso llamada a recoger su herencia.

Storm anticipa aquí el moderno desarrollo impresionista que interioriza completamente la novela corta, llena el viejo marco exclusivamente con contenidos anímicos. Se anticipa a aquella trasformación que, en su consecuencia última, disuelve

toda construcción fuerte y toda forma en la suave y fina sucesión, que es como una simple y fina vibración de transiciones psicológicas. La novela corta moderna —me remito ante todo a los seguidores de Jacobsen como tipo más característico— rebasa desde el punto de vista del contenido las posibilidades del género. Los temas se hacen más finos, más profundos, amplios y potentes que los que tenían su lugar en la forma de la narración, y por eso —en un primer momento esto puede parecer paradójico— estas novelas cortas son menos profundas y menos finas de lo que lo fueron las simples narraciones viejas. Pues su finura y su profundidad se basan exclusivamente en el material bruto y sin trabajar, en cómo son los hombres y sus destinos, y en que unos y otros están emparentados con los sentimientos vitales de los hombres modernos. La esencia de la forma de la novela corta se puede expresar brevemente: una vida humana expresada por la infinita fuerza sensible de un momento del destino. La diferencia de extensión entre la novela corta y la novela es sólo un símbolo de la diferencia verdadera, de la diferencia profunda que determina el género artístico; un símbolo de que la novela da la totalidad de la vida incluso por el contenido, situando el hombre y su destino en la plena riqueza de un mundo entero, mientras que la novela corta lo hace sólo formalmente, mediante una configuración tan intensamente sensible de un episodio de la vida que junto a su capacidad de captarlo todo las demás partes de la vida se hacen superfluas. La profundización y el afinamiento del contenido arrebata a la situación decisiva de la novela corta su frescura y su carácter intensamente sensible; por otra parte muestra a los hombres tan complicados y en relaciones tan complicadas que no hay ya acontecimiento singular que pueda expresarlos totalmente. Así se produce un nuevo género artístico que es un contrasentido —como todo género creado por el desarrollo moderno—, un género cuya forma es la ausencia de forma. Pues lo que se puede conseguir de este modo no son más que algunos episodios de una vida humana; pero los



episodios no pueden ya llegar a ser simbólicos (como en la novela corta en sentido estricto) y el todo no es lo suficientemente fuerte para poder dar de sí un universo particular cerrado, que lo abarque todo (como la novela). Así estas novelas cortas recuerdan las monografías científicas, y aun más los esbozos de tales monografías. Su esencia es antiartística —aunque sus medios sean realmente artísticos— porque el todo no puede nunca desencadenar una impresión independiente del contenido concreto, causada por la forma; una impresión, consiguientemente, que no se vea afectada por el cambio de nuestras opiniones sobre el contenido. El efecto de estas obras, como el de las obras científicas, se basa exclusivamente en el contenido, en el interés esencialmente científico que pueden despertar las observaciones reunidas en ellas. Estos escritos (éste es el criterio, no la demostración de nuestras afirmaciones) pierden su sentido cuando sus observaciones quedan anticuadas, e incluso cuando son universalmente conocidas y no ejercen ya el atractivo de la novedad. Tal vez sea la siguiente la diferencia decisiva entre la obra de arte y la obra científica: la una es finita, la otra infinita; la una es cerrada, la otra es abierta; la una es fin, la otra es medio. La una es —juzgando ahora las cosas por sus consecuencias— incomparable, algo primero y último, la otra deviene superflua a cada aportación mejor. Dicho brevemente: la una tiene una forma, la otra no.

Storm tiene que haber sentido de un modo u otro ese peligro, y tal vez por eso se ha mantenido con tan temeroso cuidado lejos de la novela. Como si hubiera sentido lo que le faltaba para ser un gran novelista, por qué sus temas son inevitablemente temas de novela corta que ni pueden ni deben ser ampliados para novela. Cuando en cierta ocasión Emil Kuh dijo que sus novelas cortas eran clásicas, Storm rechazó esa estimación: «Es propio de la clasicidad —le escribe— que en las obras de un poeta se desarrolle en forma artística consumada el contenido espiritual esencial de su época...: en todo caso, yo tendré que contentarme con un palco lateral.» Esta frase roza

ya la cuestión del estilo, pese a no referirse propiamente a ella. El tipo de percepción de Storm no podía abarcar la múltiple riqueza del mundo como lo exige la forma de la novela: él veía sólo casos singulares, posibilidades de novela corta. Pero su modo de percepción es tan refinado, tan interiorizado, que apenas tiene la posibilidad de hallar expresión en la vieja forma de la novela corta, simple y fuerte; en la vieja forma de la novela corta no hay más que hechos, acontecimientos externos y, como dijo Friedrich Schlegel de Boccaccio, los estados de ánimo más profundos y subjetivos sólo se expresan mediatamente, sólo mediante imágenes sensibles. En las primeras narraciones de Storm su interioridad exclusivamente lírica, sólo orientada a la vibración anímica y que llega directamente a la palabra, disuelve efectivamente la forma: «Aquí y allá... se desearía quizás algo de determinación individual», dice, lleno de consideraciones y cautamente Mörike sobre esas novelas cortas. Los autores posteriores buscan la expresión para la vida interior más rica posible, para todo el contenido anímico de uno o más hombres; pero siempre de tal modo que todo lo que ha crecido en la forma épica la amplíe y la enriquezca, que no quede ningún resto expreso con ruda inmediatez, nada que sólo interese por su contenido.

De este modo reconduce la forma a la cuestión de la interacción y de la relación entre lo externo y lo interno. Esta síntesis estaba facilitada por todas las inclinaciones anímicas de Storm. Por una parte, su interioridad no es tan patológicamente intensa como la de los escritores de hoy día. En él no están presentes el deseo y la necesidad de perseguir cada estado de ánimo hasta sus raíces psíquicas más internas; como dice Kuh, Storm se queda todavía siempre ante la penúltima puerta. Por otra parte, sus ojos no ven los acontecimientos externos con dureza brutal o con una fuerte sensualidad. Los dos elementos no están tan alejados el uno del otro como para que no se pueda crear con ellos una unidad orgánica.

La unidad del tono se alcanza por la unidad de la dicción,



la forma épica por la apelación a la narración inmediata como forma, a esa forma máximamente primitiva y profunda de la épica, que determina sus condiciones de existencia. Entre las novelas cortas de Storm son muy pocas las que no están situadas en un marco, muy pocas que cuente él mismo y no un hombre inventado para ese fin, o que no estén compuestas con apuntes y crónicas. Pero cuando alguna vez se decide a narrar él mismo, hace como si sacara todos los rasgos singulares de su recuerdo, o como si contara a alguien una vivencia notable de su vida. Eso es una revitalización de la vieja tradición de la narración (se puede apelar también a Keller y a Meyer), la restauración artística artificial de la esencia originaria de la novela corta. Para Storm eso no era sólo un marco interesante; la dicción oral, ese modesto resto de la cultura realmente épica, desempeña en su producción una función que es imposible valorar con exceso. La exposición oral significaba para él el criterio de si el estado de ánimo al que quería dar forma había encontrado realmente expresión en sus obras. Pero esa dicción oral se limita, naturalmente, a reforzar el efecto que parte inmediatamente de la inserción en el marco; su significación real es mucho más importante que la inmediatez armoniosa del tono narrativo. Dicho brevemente, su esencia es tal vez ésta: se crea una distancia a partir de la cual no es ya visible la división entre lo externo y lo interno, entre la acción y el alma. Lo principal es que el recuerdo —ésta es la forma típica de la narración enmarcada— no descomponga las cosas, conozca pocas veces sus motivos reales y no exprese en absoluto el acontecimiento en la sucesión de tenues vibraciones anímicas de cambio casi imperceptible. De ello se sigue que los acontecimientos se narran en la forma de imágenes vistas con viveza sensible o en la de fragmentos de diálogos que a pesar de su fragmentariedad lo contienen todo. El recuerdo y la técnica natural de la narración de recuerdos conducen a otra forma no menos segura y fuerte de la épica, la balada. Esta tendencia a la balada sustituye lo que estas novelas cortas han perdido

propiamente del género. Impide la ampliación hacia la forma novelesca (cosa que no soportaría la pobreza del mundo aquí recogido) excluyendo de la novela corta todo análisis y fijando la fuerza sensible y la importancia simbólica. Por otra parte, este distanciamiento suaviza el desgarramiento de los acontecimientos y su dureza excesiva en su relación con la vida anímica de los personajes. Estas imágenes agudamente contempladas se articulan entre ellas para conseguir una armonía completa. Pues en el narrador vive sólo la parte de los acontecimientos que se enlaza en una unidad; sólo la vivencia de ellos que fue importante para él; sólo aquello, pues, que se ha convertido en centro de la construcción. Y una cosa más: también la técnica de la exposición de seres humanos se hace con eso más sensible; lo único de la esencia del hombre que queda preso en el recuerdo es lo visible y audible, y sobre la base de esos rasgos se forma lentamente lo típico y lo general. El camino de esta exposición de seres humanos es el inverso del de los modernos autores de novelas cortas: éstos empiezan con el tono básico gris, con los rasgos más generales y cotidianos de los hombres, y van destacando todo eso mediante su afinamiento, demasiado matizado, del tema principal respecto del trasfondo. Así, pues, aunque Storm no consigue la ampliación de contenido de su descripción anímica, sin embargo, toda su psicología se ha hecho forma, mientras que el mundo, más rico, de los modernos no sale del ámbito de lo inelaborado.

Y sin embargo también esa solución muestra que Storm es el final de una línea evolutiva. Una generación después de él su psicología sería ya superficialidad y su concepción de la vida un apartamiento de la vida viva. Las simples y sensibles relaciones que constituyen el fondo de sus narraciones no existirían ya más que en el recuerdo. El escritor cuyo mirar y ver hubiera permanecido en el estadio del de Storm habría tenido que acercarse al tono de las revistas para la familia, mientras que el intento de un análisis más intenso, de introducir problemas más profundos, habría amenazado o acaso destruido el



equilibrio de la épica de Storm, oscilante en el filo de la navaja. Pues la solución estilística de Storm no es una solución que se siga inmediatamente de la naturaleza propia de su materia, sino una armonía tomada de sus posibilidades personales, que mantiene con gran finura e infinito cuidado en equilibrio las tendencias que apuntan en mil direcciones. Pese a toda su perfección formal, el arte épico de Storm no es ningún «art robuste» (como el de Maupassant, por ejemplo). Storm es realmente el silencioso orfebre y filigranista en plata de la novela corta moderna, lo cual determina su valor hacia arriba y hacia abajo. Se encuentra en un límite y es el último en la gran literatura burguesa alemana. En él y en el mundo que él traza no hay ya nada de la monumentalidad de la gran épica antigua, que todavía poseía Jeremias Gotthelf, y el estado de ánimo de la decadencia que rodea a ese mundo no es todavía lo suficientemente intenso y consciente como para volver a ser monumental, como lo deviene en los *Buddenbrooks* de Thomas Mann.

Su lírica muestra aún más llamativamente que Storm es un último. Consumador de un desarrollo, su punta, su punto final; punto final de la lírica burguesa alemana, que empezó con Günther y todos cuyos hilos, que pasan por el joven Goethe y el romanticismo, con todo lo que le sigue, principalmente a través de la contraposición polar entre Heine y Mörike, acaban por reunirse en él. Pero mientras que en las novelas cortas, aunque sea con suma cautela, Storm busca la transición hacia una novedad oscuramente barruntada, en la lírica se aferra con el mayor rigor a la vieja forma y rechaza no sólo toda experimentación, sino también, muy resueltamente, todo poema cuyo efecto no sea lírico en el sentido más estricto. A pesar de lo cual ha encontrado en sus versos una expresión no sólo más pura y fuerte de su sentimiento vital, sino también más complicada, más nerviosa, más vibrante, más moderna que en sus novelas cortas. Creo, de todos modos, que aquí no hay ninguna contraposición real; pues las fundamentaciones teoréti-

cas no son en ambos casos más que fenómenos concomitantes de las interacciones entre la forma y los sentimientos. Su dogmatismo en el terreno de la lírica, que excluye todo compromiso, no es más que un reflejo de su firme sentimiento de seguridad, mientras que su punto de vista más conciliador por lo que hace a intentos narrativos y su interpretación de la forma de la novela corta, que se sale del terreno del viejo género, no es más que un síntoma de la inseguridad interior del narrador. Los motivos son fáciles de captar, igual los que se encuentran en el alma del poeta que los que yacen en el material; en gran parte han sido ya aludidos: faltan en la lírica todas las disonancias que se manifiestan en el mundo externo que determina el destino de los hombres y en el modo como Storm entiende y valora ese mundo. La fuerza lírica de la percepción del destino puede expresarse de un modo completamente puro e inmediato, y esto era para Storm —incluso en sus novelas cortas— el reflejo lírico de los acontecimientos, su vivencia determinante.

La esencia de la forma lírica de Storm es una utilización perfecta de todo gran valor del pasado: el gran laconismo de la expresión; la reducción impresionista de las imágenes y las comparaciones a lo más imprescindible, a lo que actúa como una breve alusión; una fuerza sensible repentinamente eficaz de las palabras, una vez puesta una posibilidad estrechamente limitada de su elección. Y, ante todo, un sonido indeciblemente fino, profundo y de inconmovible seguridad musical. Un sonido musical refinado hasta las más conscientes modulaciones tonales por el largo desarrollo de esta lírica que estuvo en constante relación con la música grande; un sonido musical al que quizás esta circunstancia mantuvo con el mayor rigor dentro de los límites del puro *Lied*. Sería seguramente exagerado decir que el estilo de esta lírica está determinado por la consideración del canto. Esta posibilidad de una dicción cantada determina sólo como posibilidad —que siempre está y ha de estar abierta— los límites hasta los cuales la fuerza del sonido, que sólo acústicamente expresa lo anímico, puede ir y tiene que ir; se trata sólo, obviamente, de la posibilidad de una dicción cantada, no de que el canto real sea una exigencia y principio estilístico.



El lírico Storm es desde todos los puntos de vista final de ese desarrollo. No se trata sólo de que los motivos sencillos estuvieran ya todos desgastados, sino también de que Mörike había llevado la imaginatividad del lenguaje hasta el preciosismo y Heine la intervención de los valores intelectuales en el estado de ánimo hasta la ruptura de la forma. Storm enlaza los nuevos valores de ambos, pero los reconduce a la anterior forma simplicísima y rigurosísima. Pero esta sencillez es ya en él una estilización consciente, la última condensación decorativa de un gran desarrollo; con una sencillez voluntariamente primitiva, una última exacerbación de las posibilidades ya algo desgastadas, de modo que al intento siguiente se tenía que romper la punta de esa exacerbación, y luego de Storm no podía darse por ese camino más que una manera vacía y juguetona. En la poesía de Storm —en los poemas realmente buenos— esa lírica de profundo sonido, blandamente atmosférica, pero todavía dura, típica de la Alemania septentrional, en su línea general, está exenta de todo manierismo. La dureza y el sentimentalismo se encuentran en esta lírica como la ironía y el sentimentalismo en la de Heine, pero aquí se funden las dos cosas y no se enfrentan abruptamente, suprimiendo el efecto, como tantas veces ocurre en la lírica de Heine.

«Sobre la estepa suena mi paso;
El sordo son de la tierra camina conmigo.

Ha llegado el otoño, la primavera está lejos:
¿Hubo alguna vez un tiempo feliz?

Nieblas oscuras cruzan como fantasmas;
La hierba es negra y tan vacío el cielo.

¡Ojalá no hubiera pasado nunca por aquí en mayo!
Vida y amor, cómo pasan al lado.»

Un tono vital valiente, resignado, duro, tal es el de la lírica del último lírico burgués grande a la manera antigua.

1909

# LA NUEVA SOLEDAD Y SU LÍRICA

*(Stefan George)*

# 1

La leyenda de la *impassibilité*. Nadie escapa a ella si no quiere participar de las pequeñas alegrías y mínimas penas de todo el mundo, si no desea plantarse en el mercado de cada pequeña ciudad y ayudar allí a decidir todas las cuestiones excitantes. La leyenda amenaza a todo aquel cuya vida anímica no se agote sin resto en lo que es común a todos, a todo aquel que no pasee con su corazón en la mano, y particularmente a todo aquel para el cual el arte sea aún un trabajo serio, a todo aquel que quiera dar una poesía cerrada en sí, que sea una vida propia, de la que ningún camino conduzca hacia afuera, que no se apoye en los presupuestos de los estados de ánimo comunes y que no exija del lector más que la capacidad de leer. Éste es el fundamento por el cual el Tasso y el Orestes de Goethe, desgarrados por la histeria, aparecen de todos modos fríos como el mármol, el motivo por el cual los sollozos de Baudelaire no se oyen, porque Baudelaire sabe encerrar sus torturas en adjetivos adecuados. Y ahora le toca a Stefan George, tras Grillparzer y Hebbel, tras Keats y Swinburne, tras Flaubert y Mallarmé. Hoy es él el poeta «frío» que se encuentra lejos «de la vida», que no tiene «vivencias» y cuyos versos son como cálices de cristal hermosamente pulimentados, venerados por las gentes del gremio y contemplados con perplejidad

por aquellos que son tan numerosos, pero para los cuales esos versos son en general muy poco.

Pero ¿qué significan ese frío, esa impasibilidad de la que tanto y tan constantemente se habla? No hay duda de que un sentimiento que tanto se repite ha de tener profundos fundamentos anímicos; pero no menos segura, y demostrable con mil documentos, es otra cosa: en lo que ayer era frío e hirientemente objetivo sienten hoy muchos la lírica escondida, y mañana lo encontrarán quizá demasiado suave, demasiado rico en confesión, demasiado subjetivo y demasiado lírico. Estos conceptos oscilan como los de clasicismo y romanticismo, de los que Stendhal ha observado que todo ha sido romántico y todo deviene clásico; que el clasicismo es el romanticismo de ayer y el romanticismo el clasicismo de mañana. Y tampoco hay entonces entre impasibilidad y subjetividad, entre frío y calor más que diferencias cronológicas; dicho de otro modo: serían categorías de la historia, no de la estética. ¿Será así? Creo que lo que ocurre es que el lector compara sus sentimientos respecto de la vida con los que el poeta siente (a su juicio) respecto del mundo por él mismo creado, y proyecta sobre el poeta mismo la diferencia entre calor y frío que aparece en el intento de identificar aquellos sentimientos. Por eso tiene que parecer frío todo poeta que, por ejemplo, contemple el final de un ser humano o de alguna cosa como necesario, útil, y no digno de llanto, porque lo inserte en una causalidad que su público no siente con toda espontaneidad; y ese sentimiento frente al poeta tiene que desaparecer en cuanto que en el alma del lector nazca el sentimiento de que es una necesidad natural —reconocida universalmente y siempre sentida— lo que al principio había suscitado en su aislamiento la impresión de una casualidad irritante o de un golpe del destino. Así ocurre con todo cambio de sentimiento. Desde luego que ése no es ningún punto de vista del arte. El arte es sugestión con ayuda de la forma. Y ese acuerdo no tiene por qué ver con ello; puede incluso no impedir el efecto de algo escrito de un modo realmente sugestivo, o, por mejor decir, puede no modificarlo siempre; pero puede modificarlo, y de hecho lo modifica. Por eso la cuestión no afecta al valor de la obra, sino más bien a su colocación social. Es la historia del camino que una obra escrita recorre desde el romanticismo hasta el clasicismo, desde la extravagancia hasta la sencillez, desde el naturalismo hasta el estilo, desde la frialdad hasta el calor, desde el exclusivismo hasta la popularidad, desde la impasibilidad hasta la confesión (o a la inversa); más o menos como el sol, que «sale» por la mañana, está a mediodía «en el punto más alto» y «se pone» por la noche. Tal vez veamos un día a *Madame Bovary* en manos de las jóvenes de familias distinguidas; tal vez dentro de no mucho tiempo Ibsen desplace a Schiller de las asociaciones de ex-alumnos de institutos y —¿quién sabe?— tal vez se conviertan en canciones populares los poemas de Stefan George.



La frialdad de George es, pues, la incapacidad de lectura del lector contemporáneo combinada con una serie de sentimentalismos en gran medida superfluos. Es frío porque sus tonos son tan finos que no todo el mundo puede distinguirlos; frío porque sus tragedias son de tal naturaleza que el hombre medio de hoy día no las siente aún como trágicas y cree, por lo tanto, que esos poemas han nacido sólo por amor de la bonita rima; frío porque los sentimientos expresados por la lírica corriente no tienen ya ninguna función en su vida.

Pero a pesar de ello un día esos poemas pueden tal vez convertirse en canciones populares.

Tal vez. Pues la cerrazón del *odi profanum* no es siempre sólo el destino histórico —y, por lo tanto, codeterminado también por casualidades— de un poeta; frecuentemente, las más de las veces, se produce por una interacción tan íntima y profunda de la individualidad del poeta con las circunstancias de su época que los problemas formales más íntimos, últimos, que todo lo deciden, nacen precisamente de ella. El pasar y el cambio de los tiempos y de los sentimientos no puede prác-

ticamente en este caso alterar un exclusivismo de esta naturaleza.

Hay, por una parte, escritores que sólo por el contenido se encuentran aislados en su época y, por otra, hay estetas; o, por decirlo con más precisión: hay un «l'art pour l'art» sociológico y otro psicológico. Con eso, desde luego, no hago más que designar dos polos entre los cuales hay mil transiciones. ¿Quién es un esteta? Goethe lo ha sentido, acaso por vez primera, y lo ha comentado en una carta dirigida a Schiller: «Desgraciadamente, también nosotros, los modernos, nacemos a veces como poetas, y nos torturamos por todo el género sin orientarnos perfectamente; pues, si no me equivoco, las determinaciones especiales deberían venir de fuera a determinar la ocasión del talento.» Tal vez sea superfluo añadir lo siguiente: es un esteta aquel que nace en una época en la cual se ha extinguido el sentimiento racional de la forma, una época en la cual la forma se considera como algo que se recibe ya hecho históricamente, como algo cómodo o aburrido según el humor personal; pero esa persona no consigue someterse a esa concepción, y tampoco se inclina a recoger sin alteración las formas creadas para la expresión de estados anímicos ajenos, y tampoco quiere decir sus sentimientos en bruto, cosa tan agradable y simpática para toda época no-artística, sino que, en la medida en que es capaz de ello, se construye sus «determinaciones específicas» y crea por sí mismo las circunstancias que determinan su talento.

George es esteta en este sentido de la palabra, que es el único que significa algo. Es un esteta, y eso significa que hoy nadie necesita canciones (o, por mejor decir: que es poca la gente que las necesita, y que en éstas mismas la necesidad es oscura y tímida); y por eso tiene que encontrar en sí mismo todas las posibilidades de canción con efecto sobre el lector lejano e ideal (que quizá no existe en ninguna parte): la forma del poema de hoy. Y aunque todo esto —por verdadero que sea— no diga nada realmente decisivo de su auténtico ser,



quizá limpie el camino que aún hay que recorrer de aquellas frases vacías que se suelen leer sobre el poeta. Me temo que estoy escribiendo también para aquellos que hasta hoy no han oído sobre él y de él frases así.

## 2

Canciones de marcha son las de Stefan George, estaciones de un largo, infinito camino que tiene una meta segura y, sin embargo, quizá no conduzca a ninguna parte. Son un gran ciclo, una gran novela todas juntas, completándose unas a otras, explicándose, reforzándose, mitigándose, subrayándose y refinándose (sin que todo esto sea intencionado). Las peregrinaciones de Wilhelm Meister —y un poco tal vez la *Éducation sentimentale*—, pero construidas sólo desde dentro, de un modo puramente lírico, sin aventuras ni acontecimientos. Con sólo los reflejos anímicos para dar testimonio de todos los acontecimientos; sólo el enriquecimiento del alma, no las fuentes de la riqueza. Sólo el extravío, no adónde habría llevado el camino; sólo el testimonio de las separaciones, no lo que quiso decir ir juntos; sólo las tormentosas felicidades del alargar la mano, pero no si llegó a nacer lo que inclinaba cada uno hacia el otro; sólo la suave melancolía de la memoria y las amargas alegrías, llenas de éxtasis intelectuales, que nacen cuando se contempla la caducidad. Y soledad, mucha, mucha soledad y mucho ir solo. Todo este camino de peregrinación lleva de soledad a soledad, dejando de lado las comunidades humanas, a través de la caducidad de grandes amores, de nuevo a su soledad y luego, tras un nuevo trozo de camino, a soledades cada vez más puras en el dolor, más altas y más definitivas.

«Apenas soltasteis de la mano la herramienta
Y mirasteis contentos vuestra construcción,
Todo trabajo se os convirtió en umbral de otro
Para el cual no estaba picada ni una piedra.

Os tocó una parte de las flores.
Tejisteis coronas, danzasteis sobre el musgo...
Y al mirar la siguiente cresta de montañas
Lo dejasteis todo para subir a ella.»

O tal vez más hermosamente en éste:

«Mientras vapores de color transfiguraron el monte
Encontré en mi caminar fácilmente los caminos
Y conocí más de una voz en la espesura.
Ahora no se oye nada en el gris sendero de la tarde.

Ahora no camina nadie que por breves trozos
Despierte en mí esperanza del mismo camino
Consuele mi deseo con tan poca cosa.
Tan tarde ya no hay nadie por el monte.»

Pero ¿de qué naturaleza son las tragedias de Stefan George? Los poemas dibujan sólo el retrato imaginario del poeta, y las respuestas que dan son sólo simbólicas; dan las ideas platónicas de las tragedias, liberadas de toda realidad empírica. La lírica de George es una lírica casta. No da de las vivencias más que lo más general, lo simbólico, y arrebata así al lector toda posibilidad de conocer detalles íntimos de la vida. Como es natural, el poeta habla siempre de sí mismo —¿y cómo podrían nacer de otro modo las canciones?—, lo cuenta de sí todo, lo más profundo, lo más oculto, y con cada confesión se nos hace más enigmático y se encubre cada vez más firmemente en su soledad. Y así arroja sobre su vida los rayos de sus versos, para que sólo el juego de las luces y las sombras nos delicie, y sin que nunca se haga visible un perfil en el incendiado claroscuro. Todo poema es una fusión de concreciones con símbolos. Antes —baste pensar en Heine, Byron, el joven Goethe— la vivencia era concreta y el poema era su tipificación y su elevación a símbolo. Ante nuestros ojos el azar, lo que «sólo ocurre una vez» —cuyo decurso era fácil de construir ya por el poema— crecía hasta cobrar significación general, un



valor que significaba algo para todo el mundo. La vivencia era tangible y su representación era típica, el acontecimiento era individual, y los adjetivos y las comparaciones generalizaban. Estos poemas eran descripciones abstractas de determinados paisajes, aventuras estilizadas de hombres conocidos. George tipifica la vivencia antes de pensar en hacer poesía. La vivencia, escribe sobre esto en una introducción, «ha experimentado tal transformación por el arte que ha perdido toda importancia para el creador mismo y que, para cualquier otro, saber de ella confundiría más que otra cosa». Pero para expresar esa vivencia ahora completamente típica, separada para siempre de la persona del poeta, destilada mil veces, George tiene palabras de maravillosa instantaneidad, voladoras, huidizas y llenas de ternura, más silenciosas que la hierba pisada. En ninguna parte están sus paisajes, y, sin embargo, cada árbol y cada flor es concreto en ellos y su cielo brilla con los colores únicos, que nunca volverán, de una hora precisamente determinada. No conocemos al hombre que camina por el paisaje, pero en un momento vemos mil diminutas vibraciones en su ser más íntimo, para perderlo de vista un momento después y no volver a verlo más; no sabemos a quién quiere, por qué sufre y por qué de repente irrumpe en él la alegría, y, sin embargo, le conocemos en aquel instante mejor que si supiéramos todas sus vivencias. La técnica de George es el impresionismo de lo típico. Sus poemas son claras instantáneas simbólicas.

«... Cómo a través del dorado de las hojas
y el verde metálico de los abetos

visitamos aquel y el otro árbol huéspedes mudos
Por caminos separados en amante discordia.

Y cada uno escuchando secretamente entre los troncos
El canto de un sueño que todavía no existe.»

En estas canciones se encuentra lo que irrumpe contra voluntad de los labios mordidos, las confesiones últimas que se

murmuran en habitaciones oscuras con la cabeza vuelta. Son infinitamente íntimas y, sin embargo, mantienen a su poeta infinitamente lejos de nosotros. Están escritas como si el que las lee lo hubiera vivido todo junto con el poeta y ahora adivinara con él todo lo que va a pasar; como si el poeta estuviera contándoselo a su mejor amigo, ese amigo que lo sabe todo de su vida, que entiende las más ligeras alusiones y al que la narración de hechos quizás ofendiera mientras que, precisamente por eso, se interesa profundamente por los más pequeños detalles, por las concreciones. (La lírica antigua estaba destinada a un lector muy general, no iniciado.) Por eso esta lírica no puede hablar más que de lo más personal, de lo más profundo, de lo que cambia a cada minuto; por eso puede abandonar más definitivamente que tal vez ninguna antes que ella la atmósfera del «me ama-no me ama» y expresar sólo las tragedias más finas, más intelectuales.

«Todavía la fidelidad me obliga a que vele sobre ti
Y la hermosura de tu tolerancia me dice que me quede
Mi sagrada aspiración es entristecerme
Para poder compartir más verdaderamente tu duelo.»

Las canciones de George expresan propiamente los mismos sentimientos y están escritas para satisfacer las mismas necesidades que los dramas íntimos y las novelas cortas líricas. En un sentido muy estricto tal vez no sean —en gran parte— ya poemas, sino algo nuevo, algo diferente, algo que esté naciendo ahora. Y creo que los que más se han acercado a eso a que aspiran hoy los poetas de todas las tendencias, a aquello por amor de lo cual han abandonado todos los efectos seguros y comprobados y todas las formas que precisamente ellos sentían como sagradas son George y ciertos líricos franceses, belgas y holandeses. ¿Qué ha pasado aquí? En realidad lo hemos dicho ya: hemos dejado de dar a las tragedias sonoras, a los sentimientos de una pieza que se enfrentan en categóricos contrastes, importancia decisiva para nuestra vida; ocurre



como si su mayor parte fuera demasiado intensa para nuestros órganos de percepción, así como las nuestras serían tal vez demasiado silenciosas para los órganos de percepción de nuestros padres. Nuestra vida se ha configurado de tal modo que miradas, por ejemplo, que antes nadie observaba, palabras que se pasaban por alto o que resonaban sin ser comprendidas se han convertido en las formas en las que las almas se comunican. Como si la marcha de su circulación fuera más calmada y, al mismo tiempo, más rápida, y como si las superficies de contacto fueran mayores, más vertebradas y llenas de fisuras. Todo el grande y complicado aparato de casi todos los actuales dramas y narraciones cortas existe exclusivamente para preparar uno de esos encuentros o aproximaciones paralelas. En esas piezas los personajes hablan largamente de un modo superfluo, sin importancia, que nos impacienta, hasta que finalmente, de repente, resuena música en un determinado instante y oímos el rumor de profundos deseos anímicos (lo que entonces se produce es lírica), para volver a esperar de nuevo nerviosa e impacientemente el regreso de uno de esos instantes. Y los hombres se odian, se deshacen y se matan, y al final, en el Gólgota de la gran destrucción, resuena desde una profunda lejanía la voz de la campana de la eterna copertenencia y de la eterna extrañeza... Las nuevas canciones dan exclusivamente esos instantes, dejando el cansado mecanismo preparatorio. Por eso pueden ser más unitarias en su técnica, más imperturbables en su efecto que todo lo demás que se produce hoy día. Intimidad y sensibilización: el drama íntimo y la novela corta lírica tienen que reunir esos dos polos; ha sido dado a la lírica que ahora nace el recogerlos real y perfectamente y sin disonancias, el unificarlos totalmente.

¿Cuál es la esencia de esta nueva lírica? Ya hemos dicho bastante al respecto. Intentemos añadir un par de tesis más. Técnicamente es —como en la música— el dominio del acompañamiento sobre la voz solista. ¿Qué quiere decir eso? La vieja lírica era poesía de ocasión (así la llamó Goethe) y su forma

era tal vez por eso la más típica, la más sencilla y la que más intensamente hablaba a la muchedumbre: la forma de la canción popular estilizada. Y como paradójico complemento de este desarrollo paradójico nació el correlato necesario de las nuevas canciones populares: la música de *Lied*; correlato necesario porque esa forma está determinada por un cantar imaginario, de modo que sólo puede alcanzar su consumación última en un canto efectivo. Y de hecho hoy día casi no podemos imaginarnos sin su música aquellas canciones para las cuales se compuso alguna; Schubert y Schumann, Brahms y Wolf han compuesto también lo que significa para nuestro sentimiento un poema de Heine o de Mörike: la gran generalidad metafísica de la vivencia y lo que en ella es típico y rebasa la experiencia personal. La esencia de la nueva poesía verbal es hacer superflua esa música de acompañamiento, dar a las combinaciones de vocales y consonantes sonidos por los cuales nos suene lo que quizá no habría podido expresarse sino después, o nunca, lo que no se puede expresar con palabras, sino sólo despertar con los sonidos de las palabras en el alma de cada cual. La nueva lírica se hace ella misma su propia música, es a la vez texto y música, melodía y acompañamiento; algo cerrado en sí mismo que no necesita ninguna complementación.

«Te ríe en el año que avanza
Aún suavemente el perfume del jardín.
Te teje en el cabello agitado
Suave y graciosamente.

La cosecha ondulante es todavía como oro
Tal vez ya no tan alta y rica
Aún te saludan alegres las rosas
Su brillo ha palidecido un poco.

Callemos lo que nos está vedado
Prometemos ser felices
Aunque ya sólo nos esté concedida
Una ronda para dos.»



Así tenía que ser. Aquellas viejas canciones no se hacían definitivas hasta que se cantaban. ¿Quién nos iba a escribir hoy la música? La generalidad de las viejas canciones es tal que puede mover simultáneamente a los varios centenares de personas de una sala de conciertos; pero nosotros no sentimos ya simultáneamente con nadie, y cuando una cosa conmueve a muchos de nosotros, no puede conmover, a pesar de todo, más que a muchos solitarios; es difícil que a partir de esos estados de ánimo se desarrolle ya un sentimiento de masas. Estas nuevas canciones han sido escritas —en sentido ideal— para un solo ser humano, y sólo uno puede leerlas, retirado y solo. Y mientras que las canciones de Heine oídas en un concierto no habrán herido nunca a nadie, estos nuevos versos no podrían oírse más que de alguien muy próximo.

Aquí no hay casualidades; no puede ser ninguna casualidad que la gran lírica de Inglaterra, maravillosamente musical, pero que nunca ha sido compuesta ni toleraría la música, no empiece a influir seriamente en el continente sino ahora. No puede ser ninguna casualidad el que, combinada con influencias francesas, haya terminado definitivamente en Alemania con la tradición de la canción popular, ya estéril; ni el que la lírica de la vejez de Goethe, que anticipa todas nuestras evoluciones, sea hoy más gustada que nunca; ni el que se descubra ahora y se empiece a amar a líricos que en su época parecieron no-musicales, no-líricos: Brentano, Hebbel y Conrad Ferdinand Meyer. Y no es ninguna casualidad el que simultáneamente en Francia el *Lied* germánico rompa la solemnidad casi clerical de los ritmos parnasianos para ayudar al nacimiento en su lugar de una lírica nueva, más íntima, emparentada con la vieja lírica inglesa y con la nueva alemana.

Intimidad y sensibilización: esta contraposición es la versión técnica del problema anímico de la proximidad y la lejanía. Hemos visto cómo se forman técnicamente los versos de George; y por lo dicho hasta ahora estará ya claro que esa

colocación de los polos nace de la técnica de leer versos del lector solitario, aunque no es fácil ver —porque esto es ya algo más que una cuestión técnica— por qué todo ello ha tenido que configurarse así. El modo de leer del lector solo ayudó ya a determinar —y la soledad del hombre de hoy llega casi a exigirlo— que los elementos se mezclaran en esa razón. Cercanía y lejanía: ¿qué significa la relación entre esos dos elementos? Desde el punto de vista de las relaciones humanas significa el ritmo producido por la alternancia de narración y silencio. Hoy lo narramos todo, lo narramos a Uno, a Alguien, a Todos, y, sin embargo, nunca hemos narrado realmente nada: todo el mundo está tan cerca de nosotros que su proximidad trasforma lo que de nosotros le damos, y al mismo tiempo está tan lejos que en el camino entre los dos se extravía todo. Lo entendemos todo, y nuestra suprema comprensión es un asombro meditabundo, un no-comprender exacerbado hasta la religiosidad. Con fuerza salvaje ansiamos salir de nuestras torturadoras soledades, y nuestras cercanías supremas son los refinados goces de la soledad eterna. Nuestro conocimiento del hombre es un nihilismo psicológico: vemos miles relaciones y no captamos nunca una real conexión de conjunto. Los paisajes de nuestra alma no están presentes en ningún lugar, pero en ellos es concreto cada árbol y concreta cada flor.

3

¿De qué clase son, pues, las tragedias de Stefan George? Dicho brevemente: son las tragedias del profesor Rubek, pero silenciadas; generalizadas en el sentido de que el destino de Rubek —el alejarse de la vida— es hoy el destino de cada cual, del mismo modo que el trágico dilema del arte y la vida es planteado hoy mil veces cada minuto a los vivientes. La eterna despedida del epílogo y el no poder separarse nunca, pero más puro, profundo y verdadero, sin la polvorienta leyenda de la



mujer única; con cada árbol, con cada claro de luna, con cada simpatía fugaz, sin vivir nunca más que eso, siempre de manera diferente, pero siempre lo mismo. El eterno deseo de tener su sitio en alguna parte y el sincero detenerse ante la vieja tristeza de no poder tenerlo en ninguna.

El hombre de las canciones de George (o, si se quiere, el poeta, o, mejor dicho, el perfil que nos resulta de esa totalidad, o digamos aún el hombre al que en estos versos se dicen sus contenidos) es un hombre solitario, desprendido de todos los lazos sociales. El contenido de cada una de sus canciones y el contenido de su totalidad es lo que hay que entender y nunca se puede entender: que dos seres humanos no pueden llegar nunca a unidad. Y la gran búsqueda que registra por mil caminos, en soledades, en las artes, en pos de hombres iguales, que se mezcla con los más sencillos, con los más primitivos y menos corrompidos.

«Corazones danzantes que admiro y busco
Bajándome gustosamente para no molestar vuestros bailes
Que me conmovéis con vuestra ligereza y me llenáis
Que yo venero mientras vosotros os asombráis sonrientes:
Que me rodeáis en vuestros corros amistosos
Nunca sabéis cómo sólo mi disfraz se os parece
Corazones juguetones que me rodeáis como a amigo:
Qué lejos estáis de mi corazón que late.»

También la naturaleza está de algún modo extrañamente lejos de este hombre imaginario —postulado por nosotros— de las canciones de George. No es la buena madre de sus hijos que siente con ellos en sus alegrías y sus sufrimientos; ni siquiera es ya el trasfondo romántico de sus sentimientos. Y aunque es mil veces verdad que sin las hojas doradamente oxidadas de una rama de otoño seguramente no se habría producido nunca aquel encuentro entre las almas, y aunque sabemos lo que ha sido una luna con su luz verdosa en el balance de una vida, de todos modos, estos hombres están solos en la naturaleza, en

insalvable y mortal soledad. No hay comunidades más que por el breve plazo en que se cogen silenciosamente de la mano; sólo hay comunidades entre ser y ser humano como cumplimiento anticipado en el espíritu de los propios deseos, y como paso hacia el otro, luego un instante juntos, y se acabó todo sueño insensato de comunidad.

Y a pesar de ello esta lírica es una lírica de relaciones humanas. Una lírica de la «sociabilidad interior», por utilizar una hermosa palabra de George. La lírica de las amistades, de las aproximaciones anímicas, de las relaciones intelectuales. Simpatía, amistad, entusiasmo, amor se funden aquí unos con otros; toda amistad es eróticamente fuerte y cada amor es profundamente intelectual. Y en las separaciones se sabe sólo que algo deja de ser; nunca qué era lo que ha cesado de ser. La gran discreción es aquí casi sintomática: símbolo de la transición insensible entre los actuales sentimientos. Tal vez sea sólo culpa de la técnica el que no veamos claramente qué ocurre y con quién ocurre; pero tal vez también exista esa técnica sólo para ocultarlo; pues aunque pudiéramos verlo, tampoco habríamos percibido adecuadamente nada.

Aquí la lírica de la moderna intelectualidad, una expresión de sus muy especiales sentimientos vitales y estados de ánimo, ha dejado de esforzarse por expresar, mediante la simplificación y la popularidad, sus aspectos «universalmente humanos». Y, sin embargo, no es ninguna lírica intelectual, no es «moderna» en sentido superficial; los requisitos externos de la nueva vida no tienen ninguna función en ella (como la tienen tan frecuentemente en la de Dehmel), y no se desarrollan intelectuales torneos de concepciones del mundo. Las canciones de George describen cómo esta nueva alma se manifiesta en las más pequeñas y en todas las exteriorizaciones sentimentales que deciden de la vida. En esto George no es ni revolucionario ni experimentador; desde el punto de vista del contenido no amplía ni un paso los anteriores territorios de la lírica, pero sabe reproducir los puros reflejos líricos —en el sentido antiguo—



de las manifestaciones vitales que tal vez hasta hoy no eran expresables en versos.

El sentido de su evolución conduce cada vez más resuelta y exclusivamente a este punto. Tras los fantásticos paisajes de cuento y los exuberantes jardines colgantes de sus primeros poemas vienen otros poemas cada vez más sencillos, cada vez más rigurosos, que disponen cada vez de menos medios. Hay en el desarrollo de esta lírica una especie de prerrafaelismo, pero no el inglés, sino el realmente primitivo, el realmente florentino: un prerrafaelismo que no trasforma el rigor en gracias picantes, sino que asume el rigor mismo como fundamento de su estilización; un prerrafaelismo que interpreta ético-artísticamente el primitivismo, de tal modo que nunca es capaz de contemplar bellezas que pudieran perturbar la composición; un prerrafaelismo que utiliza la aérea ligereza y la frágil rigidez de sus líneas para espiritualizarlo todo; y que —aunque sea consciente y calculadamente— sólo quiere incluir en sí la vida con una técnica puritana, y está más dispuesto a abandonarla que a perder su nevada pureza a veces tal vez un tanto rígida.

Hay así algo de aristocrático en la lírica de Stefan George, algo que con una mirada apenas perceptible, con un gesto de la mano planeado, pero no ejecutado, mantiene lejos de sí toda trivialidad ruidosa, todo suspiro fácil y todo movimiento barato del ánimo. La lírica de George no tiene casi lamentos: tranquila, tal vez resignada, pero siempre valiente, siempre con la cabeza alta, contempla cara a cara la vida. En sus versos resuenan los acordes finales de los mejores de hoy día: la mirada del César de Shaw, que se enfrenta con la vida, los gestos con los que el Gayer y el Kramer de Hauptmann, Wann y Carlomagno terminan la obra y, ante todo, el apretón de manos de Allmer y Rita, solos al borde del fiord, cuando ya han salido las estrellas, y para siempre desaparecidos en toda lejanía, los *eyolf* perdidos y nunca poseídos. Una despedida hermosa, robusta, valiente, al modo de las gentes distinguidas, sin quejas ni lamentos, con los corazones desgarrados, pero con el paso

erecto, «dominados», como dice la hermosa palabra, realmente goethiana, que todo lo expresa.

«¡Qué cándidamente las tejen tus dedos!
Este año no nos regalará otras flores
No hay ruego capaz de traerlas
Otras nos traerá quizás un mayo.

Deja mi brazo y permanece fuerte
Deja conmigo el parque antes del último rayo
Antes de que caiga sobre él la niebla
Desaparezcamos antes de que nos disperse el invierno.»

1908

# NOSTALGIA Y FORMA

*(Charles-Louis Philippe)*

Ma, poiché la piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, ha posta tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venir meno.

*La vita nuova*, XVIII

## 1

Nostalgia y forma. Siempre se dice que Alemania es el país de los nostálgicos y que la nostalgia alemana es tan intensa que destruye todas las formas, y tan dominadoramente poderosa que sólo es posible hablar de ella balbuceando. Pero siempre se habla de ella, y siempre se traspoetiza su falta de forma en una forma nueva «superior», en la única expresión posible de su esencia. Pero ¿no está plenamente justificada la pregunta —Nietzsche la había visto ya con toda claridad— de si esa falta de forma de la nostalgia apunta realmente a su fuerza y no más bien a su blandura interior, a su debilidad, a que no va nunca hasta el final?

Creo que la diferencia entre un paisaje típicamente alemán y otro toscano expresa del modo más claro esta situación. Es un hecho: muchos bosques alemanes tienen algo de nostálgico, triste y melancólico, pero también invitan familiarmente. Son aéreos, están rodeados de contornos difuminados; toleran todo lo que ocurra en ellos y con ellos. Es posible instalarse cómoda

y familiarmente en ellos, es posible incluso sacar del bolsillo el cuaderno de apuntes y componer canciones de nostalgia, acompañado por el nostálgico murmurar de los árboles. El paisaje meridional, en cambio, es duro, aleja, distancia. Un pintor ha dicho: «Está ya compuesto por sí mismo.» Y en una composición no se puede entrar, es imposible llegar a un acuerdo con ella, y jamás dará una respuesta a sonidos lastimeros. La relación con una composición, con algo devenido forma, es clara e inequívoca, aunque sea enigmática y difícil de explicar. Es el sentimiento cercano y lejano de la gran comprensión, una profunda unificación que es, sin embargo, un eterno ser dos y quedar fuera. Es un estado de nostalgia.

En ese paisaje crecieron los grandes nostálgicos de los pueblos románicos y fueron educados por él y parecidos a él: duros y violentos, reservados y creadores de formas. Todos los grandes configuradores y todas las grandes figuras de la nostalgia vienen del sur: el Eros de Platón y el gran amor de Dante, Don Quijote y los burlados héroes de Flaubert.

La gran nostalgia es siempre callada y lleva las máscaras más diversas. Tal vez no sea tan paradójico decir que la máscara es su forma. Pero la máscara es también la grande y dúplice lucha de la vida: la lucha por ser conocido y la lucha por mantenerse encubierto. El «frío» de Flaubert fue desenmascarado muy pronto, pero ¿no se ha convertido Beatrice en un símbolo puro, y la nostalgia de Sócrates en una filosofía de la nostalgia?

En el *Banquete* se plantean las cuestiones del modo más claro: ¿quién es el amante y qué es lo amado? ¿Por qué se siente nostalgia y cuál es el objeto de la nostalgia? Ninguno de sus amigos ha entendido a Sócrates cuando ha enunciado la gran diferencia de que aquí se trata, con palabras claras y que lo dicen todo. Ellos dijeron: el amor es un volver a encontrarse a sí mismo, «Eros nos quita todo lo ajeno y nos devuelve todo lo propio.» Aristófanes encontró la imagen más hermosa al respecto: en otro tiempo los seres vivos eran el doble de lo que



son hoy, pero Zeus los partió por la mitad, y así se convirtieron en seres humanos. Y la nostalgia y el amor son la búsqueda de la propia mitad perdida. Ésa es la nostalgia pequeña, la que se puede satisfacer. Los hombres del tronco de ese mito se encontrarán en cada árbol y en cada flor, y cada encuentro de su vida será una boda. El que ha contemplado la gran duplicidad de la vida está siempre en pareja y, por lo tanto, siempre solo; ninguna confesión, ningún lamento, ninguna entrega y ningún amor harán jamás de ese dos un uno. Esto es lo que había entendido Sócrates al decir que Eros es pobre y feo y que sólo en la nostalgia posee la hermosura ajena.

Eros está en el centro: nunca se ansiará lo que es ajeno a uno ni lo que le es propio. Eros es un salvador, pero sólo para los perdidos es la salvación una cuestión vital; sólo es una cuestión real para aquel que no puede ser salvado. Eros está en el centro: la nostalgia vincula a los desiguales, pero aniquila al mismo tiempo toda esperanza de ser uno; ser uno es encontrar la patria, y la verdadera nostalgia no ha tenido nunca patria. La nostalgia forma su patria perdida con intensos sueños de su último abandono, y todo el contenido de su vida es una búsqueda de los caminos que pueden llevar allí. La nostalgia auténtica está siempre dirigida hacia adentro, por mucho que todos sus caminos se encuentren fuera. Pero está sólo dirigida hacia adentro: tampoco encontrará nunca la calma dentro. Pues también esa interioridad, su más propia y profunda mismidad, la ha podido crear sólo mediante sueños, y puede buscarla en la lejanía infinita de sus propios sueños, como algo ajeno y perdido. Se ha podido crear la nostalgia, pero no podrá poseerse nunca. El nostálgico se es ajeno porque es feo, y a causa de la hermosura de su hermosura. Eros está en el centro: es verdaderamente el hijo de la riqueza y de la pobreza. «L'amour —dice la Marie Donadieu de Charles-Louis Philippe— c'est tout ce que l'on n'a pas.»

Ésa fue la confesión de Sócrates, más abierta y clara que las últimas palabras sobre el gallo que sacrificar a Asklepios.

Pero la revelación fue un nuevo encubrimiento. Sócrates no podía callar. No era una persona distinguida: era sentimental y dialéctico. Por eso «se encubría en nombres y expresiones como un sátiro salvaje en su pellejo». Nunca se acalla su discurso, nunca enturbia nada su trasparente claridad. Sócrates no ha sido nunca monológico. Iba de un grupo a otro y siempre hablaba o escuchaba a los que estaban hablando. Su vida entera parece consumirse sin resto en la forma dialogal de su pensamiento. Y cuando se calló por vez primera en su vida —cuando ya se había bebido el vaso de veneno y los pies empezaron a paralizársele— se cubrió con su manto. Nadie ha visto el rostro mutado de Sócrates; nadie ha visto a Sócrates consigo mismo y sin máscara.

¿Qué era lo oculto tras sus palabras? ¿La visión de la falta última de esperanza de toda nostalgia? Hay muchos indicios de ello, pero sobre este punto Sócrates no ha hablado. Ni una palabra ni un gesto han revelado nunca en qué lugar de lo humano estaban las fuentes de su filosofía de la nostalgia. Se había convertido en un maestro y proclamador de la nostalgia, capaz de descomponer su esencia con inteligentes palabras, despertando en todas partes la nostalgia con el pathos irónicamente atractivo de su discurso, y sustrayéndose siempre y en todas partes a toda satisfacción. Había amado a todos los jóvenes hermosos de Atenas y en todos había despertado amor, pero también los había engañado a todos. Pues sus palabras los seducían para el amor, pero él los conducía a la virtud, a la hermosura y a la vida. Y sin esperanzas sentían todos nostalgia de él, todos aquellos por los cuales ardía su propia nostalgia sin esperanza.

El amor ama por encima de sí mismo; «quiere —dice Sócrates— engendrar en lo hermoso y dar a luz lo hermoso». En ese sentido había forzado Sócrates su vida, y hacia eso ha seducido y engañado a los jóvenes. Por él se han convertido de amados en amantes, y el amante es más divino que el amado, porque su amor tiene que ser siempre sin respuesta, porque



su amor es sólo un camino de la autoperfección. «Son —dice Schiller de los objetos de la nostalgia— lo que nosotros fuimos; son lo que volveremos a ser.» Pero lo pasado y perdido se ha convertido en un valor porque creamos lo que hemos perdido, un camino y una meta de su no haber sido nunca: así la nostalgia se levanta por encima de su objeto, que ella misma ha puesto, y pierde su vinculación con su propia meta.

La nostalgia se alza por encima de sí misma, y el gran amor tiene siempre algo de ascético. Sócrates trasformó su nostalgia en una filosofía cuya culminación es algo eternamente inalcanzable, la meta suprema de toda nostalgia humana, la intuición intelectual. Gracias a esa penetración hasta ese conflicto último e irresoluble su nostalgia carece de conflictos para la vida: el amor —la forma típica de manifestación de la nostalgia— se ha convertido en parte del sistema, en objeto de la explicación del mundo, en símbolo de la conexión cósmica; Eros deja de ser el dios del amor para convertirse en un principio cósmico. Sócrates, el hombre, ha desaparecido detrás de su filosofía.

Pero semejante empuje será siempre negado a los seres humanos y a los poetas. El objeto de su nostalgia tiene peso propio y una vida que se quiere a sí misma. Su impulso es siempre la tragedia, y en ella el héroe y el destino tienen que hacerse forma. Pero sólo pueden ser héroe y destino, y en héroe y destino tienen que quedar.

## 2

En la vida la nostalgia tiene que ser amor: tal es su felicidad y su tragedia. El gran amor es siempre ascético. No significa diferencia alguna el que levante lo amado a la mayor altura, alienándolo así de sí mismo y de él, o lo utilice como trampolín. Y el pequeño amor rebaja el amor y provoca mutilación u otro ascetismo. El gran amor es el obvio, el real, el

que corresponde a las normas, pero entre los hombres vivos es el otro el que se ha convertido en obviedad: un amor como descanso y silencio, un amor al que no seguirá ni puede seguir nada. Dice Marie Donadieu: «L'amour c'est lorsqu'on s'assied le dimanche soir et tout cela vous suffit.» Ésta es la lucha entre el amor celeste y el amor terrenal. La nostalgia se ha convertido en amor en la vida y ahora el amor lucha por independencia frente al señor que lo ha engendrado.

La lucha amorosa de hombre y mujer no es más que un reflejo de esa lucha. Un reflejo impuro y confuso, pero en lo confuso yace la verdad en este caso. Pues si pudiera aparecer clara y puramente en el hombre, el amor mismo moriría. El gran amor carecería entonces de objeto, se convertiría en pura nostalgia y no necesitaría ningún objeto; para el pequeño amor toda ocasión valdría lo mismo como lugar de descanso. El amor de la mujer está más cerca de la naturaleza y más vinculado con la esencia del amor: inseparablemente viven en él el amor alto y el bajo, el celeste y el terrenal. La mujer amante es siempre nostálgica, pero su nostalgia es siempre práctica. Sólo el hombre conoce a veces una nostalgia pura, y sólo en él es la nostalgia a menudo plenamente suplantada por el amor.

El amor es en la lucha más fuerte que la nostalgia; aun más: quien despierta la nostalgia suele ser una debilidad. Cierto, una debilidad que no tiene consciencia de sus fuentes y sólo por eso se considera debilidad. No puede soportar nada, le parece, y pocas veces sabe que no quiere soportar nada. Pero Eros es según Sócrates un sofista y un filósofo, y Philippe dice en cierta ocasión simple y hermosamente: «ceux qui souffrent ont besoin d'avoir raison».

En las novelas de Philippe las dos clases de amor se enfrentan cuando luchan por una mujer. (En la mujer se convierten hasta tal punto en uno solo que en ella no puede llegarse nunca a una lucha.) Un chulo y un joven estudiante de provincia libran aquí la primera gran batalla: la libran por una prostituta. Las contraposiciones externas de la situación se exacerban con



hermosa sensualidad: el objeto del amor de estos hombres es casual y, sin embargo, están atados a él, y el flexible talento de la mujer podrá adaptarse a los dos amores. Se tarda mucho en llegar a la lucha, pero esta misma no es más que un instante. Es una pura cuestión de fuerza, una cuestión de decisión en la voluntad de poseer, y en estas circunstancias el resultado no puede ser dudoso. El chulo no tiene más que hacer un gesto a su puta, y aunque ésta, por el solícito amor del otro, por una repugnancia que crece en ella lentamente y por cansancio empezaba a inclinarse hacia la otra vida, le sigue sin replicar. El estudiante se queda solo y desesperado: «tu n'as pas assez de courage pour meriter le bonheur. Pleurs et crève!». La correlación de fuerzas es siempre la misma. En la última novela cristaliza en un episodio trágico-grotesco. Un hombre sereno y fino ama a una muchacha silenciosa y pura. Su amor recíproco crece lentamente en un hermoso idilio de bohardilla: blanco sobre blanco; sin apretones de manos, sin abrazos. Él quiere llevar lentamente a la muchacha —que no ha conocido en su vida más que el trabajo— al amor y a la felicidad. Pero basta con que una vez otro, otro más fuerte y más simple, tenga una hora libre y la pase con ella para que los sentidos despiertos por el otro amor se entreguen sin resistencia a los fuertes abrazos. Tampoco aquí ha habido lucha, sino que la victoria quedó decidida en el momento en que apareció el amor simple, inferior. En el vencido el reflejo es diferente. No siente su derrota como una debilidad personal; para él se trata de un miseria de la vida, de la necesaria victoria de la suciedad sobre la pureza. Philippe expresa este sentimiento con corporeidad espléndida, casi griega. Cuando su protagonista se entera de lo ocurrido por obra del seductor mismo, que es amigo suyo, se queda sin palabras, él que suele hablar fina y sensatamente. Sale del café en que lo ha sabido y vomita.

Entre los dos libros ha compuesto Philippe la *Marie Donadieu*, su libro del amor. El mismo tema, pero más rico y con más tonos; la contraposición es el contenido del libro. El en-

frentamiento, el momento de la decisión sobre la posesión está quizás aquí configurado más intensamente, y, sin embargo, se trata sólo de un momento entre muchos. Lo que importaba era otra cosa: la meditación del amor superior sobre sí mismo en su marcha más allá del corriente, hacia su conversión en nostalgia. Todo está aquí exacerbado al máximo. También aquí son dos amigos los que pugnan por la misma mujer, pero ambos son personas distinguidas y delicadas. Hombres que sienten una ligera sospecha tácita sobre el valor humano del amor y que hasta en el momento en que luchan entre ellos se sienten solidarios frente a la mujer. «¿Es que crees —dice Raphaël, el simple y fuerte, a su amigo Jean Bousset al despedirse de él—, crees realmente que ella sufre? Ella sufre menos que nosotros.»

Jean entiende el amor, pero Raphaël entiende a la mujer. Cuando Jean —mucho antes de empezar a amar a Marie— se encuentra por primera vez con Raphaël y Marie reconoce en ellos el amor. «Je sais —piensa— que ce n'est pas toi, Raphaël, qu'aime Marie, pas vous, Marie, qui aimez Raphaël, mais vous aimez je ne sais quelle part de vous-même, la meilleure et la plus profonde, qui se mire dans l'autre et y multiplie son image. Car l'amour est l'étendue et la multiplication.» Había reconocido su propio amor. Pero él no lo sabía ni podía saberlo antes de que Marie entrara en su vida y tuviera que dejarle de nuevo. Mas lo único que ha descubierto es su propio amor. Pensaba entonces, a la vista de la felicidad de los otros: «sois felices y ricos, yo en cambio soy estrecho, solo y sin caminos; pues hay un camino del anacoreta, otro del aventurero y otro del amante. ¿Cuál de ellos he escogido? ¿No estoy mutilado, puesto que no recorro ninguno?». Aún no sabía que su camino es la unidad de esos tres. No ha entendido nada de Marie y Raphaël. Habló con ellos porque allí estaba Marie —y pronunció sensatos y hermosos monólogos—, pero su sensatez no ha sabido descubrir que con sus palabras ella barruntó por vez primera tener un alma y que nadie reconocía esa alma. Se le



ha escapado, sin notarlo, el momento en que sus palabras tomaron posesión de ella; él no lo ha notado y, por lo tanto, el momento ha sido inconsciente para ella. Jamás se habrían encontrado si el azar no los hubiera empujado el uno hacia el otro. Raphaël se sentaba tranquilo al lado de ellos, sonriendo alegremente; amaba a su amigo, le entretenían sus palabras. Para él todo está claro; por eso es hombre de pocas palabras, siente que hablar es perder el tiempo. Lo que importa es otra cosa, algo más sencillo y más verdadero que lo que creen los poetas y los nostálgicos. Jean es capaz de hablar, y tiene en su sensibilidad la gran verdad; pero la pequeña verdad de Raphaël tiene un peso, mientras que la suya carece de cuerpo y es volátil.

Pero el peso no basta más que para una decisión, y una vida es más, aunque más débil, que una decisión. Raphaël posee a Marie, ella le pertenece totalmente; sólo durante su ausencia puede producirse el amor entre Marie y Jean. Pero basta con que aparezca y diga tranquila y sencillamente a Marie «ven conmigo» para que ella se vaya sin resistencia con él, y para que Jean la deje marchar sin resistencia. Raphaël dice suavemente a Jean: «Tú hablas, y reflexionas, y crees que basta con estar en la verdad. Pero ellas son niños. No hay que enfadarse con ellas.» Y Marie se va con él, como si eso de irse con él fuera lo más natural del mundo; tan naturalmente como cuando hace años, siendo una niña, se entregó al primer hombre de su vida.

Pero siempre ha engañado a Raphaël, y el amor a Jean le da pureza, y se le abren regiones del alma que antes no conocía. Antes de que Jean apareciera en su vida ella había sido un animal rubio y vibrante; ansiosa de aventuras, dispuesta a probarlo todo, a disfrutarlo todo, sin fidelidad ni verdadera entrega: Raphaël era sólo el puerto de sus extravíos. Ahora vive lo que Jean sabe pensando: que el amor no es una diversión, sino un conocimiento; pero nunca podrá distinguir entre distracción y conocimiento, y él por su parte no tendrá nunca esa uni-

dad más que en el conocimiento. Ambos tienen la misma unidad, pero sus unidades no coinciden nunca: él seguirá siendo asceta en el goce más intenso, aunque se trate de un entendido, un gozador, un epicúreo de la ascesis, y el conocimiento de ella acaba siempre vacío: ella sólo conoce inconscientemente, para no necesitar ningún conocimiento. Tal vez fue la única mujer de su vida, y tal vez lo sea para siempre, y, sin embargo, es infiel a ella incluso en los abrazos más violentos. Ella le fue fiel antes de conocerle, igual que traicionó a Raphaël con cada conocido de media hora.

Él le ha despertado el alma. No: le ha dado un alma. Ha terminado la inconsciente vibración, su alma despliega tranquila y hermosamente las alas. Él le ha dado una pureza y una nostalgia y esa nostalgia —la gran nostalgia de la mujer, admirablemente práctica— vuela tras la posesión que ha perdido. Del mismo modo que la nostalgia de las pastoras indias permite imitar bailando y cantando las palabras y los movimientos de Krisna, de modo que por lo menos pueden sentirse unidas con él, así atraviesa su cabeza pequeña, rubia y tonta, el ritmo de los pensamientos de él. Cuando vuelve con él le trae ya su propio lenguaje en los labios: quiere volver a conquistarlo con sus propias armas.

Pero él rechaza su amor. Para él ella fue sólo una escuela de autoconocimiento; ya ha cumplido con su deber y puede seguir sus caminos. En el amor el único conocido es el hombre: la mujer le descubre y él se descubre a sí mismo; ella no es conocida nunca. Unos pocos meses después de la gran separación ella vuelve, pues, a él. Pero él dice: es demasiado tarde. Al irse de su vida ella le ha dado una nueva soledad. Siempre había estado solo, pero ésta era una soledad nueva. Amarga, más dolorosa que la de antes: la soledad tras la comunidad, el abandono. Se ha quedado solo consigo mismo y con el mundo; ha aprendido a vivirse a sí mismo y al mundo y sabe qué es lo dado y qué lo negado. Le dice simple y claramente esta nueva gran vivencia que los separa para siempre:



«ah, il y avait bien autre chose que toi dans le monde». Mientras lo dice ella se sienta en sus rodillas y le abraza; toda su alma y todo su cuerpo luchan por el bien único, finalmente conocido. Con la habilidad del ejercicio se desnuda en difícil posición de su blusa, le rodea con los brazos desnudos, él siente sus pechos. Pero se levanta y se acerca a la ventana. Es demasiado tarde. Él vive ya en otra vida —la vida viva, la llama, citando a Dostoievski— que es para él la única verdadera. Su amor se ha convertido en nostalgia, ya no necesita ninguna mujer ni ningún amor.

No dice una sola palabra sobre ello, pero cada sílaba de lo que dice lo traiciona: ella se ha convertido para él en la Única. Él es un pequeño-burgués de París, no un trovador, de modo que tal vez no vuelva a hablar de ella nunca. Pero cada palabra y cada acción de su vida será una silenciosa canzone a lo que ella le ha dado: que llegó a su vida y volvió a salir de ella; que le quitó la soledad y luego se la devolvió. Su nueva felicidad, que intenta explicarle con dilatados discursos, se encuentra en el mismo sitio que la felicidad indestructible de Dante tras negársele el saludo: «In quelle parole che lodano la mia donna.» Sólo que él no lo ha dicho nunca, ni podría ni querrá decirlo nunca.

La nostalgia le ha hecho duro y fuerte. Él que la vio marcharse silencioso y llorando, destruido y temblando de dolor, tiene ahora la clara fuerza de la renuncia. La fuerza necesaria para ser malo y duro, porque con eso ha destruido la vida de ella.

## 3

La pobreza es el trasfondo de todos estos libros. Aquí es realmente la madre de la nostalgia, no sólo en cuanto símbolo, como en el caso de Eros. Charles-Louis Philippe es el poeta de la pobreza pequeño-burguesa de la pequeña ciudad. Esta pobreza es por de pronto un hecho, simple, duro, nada románti-

co y obvio. Pero precisamente esa obviedad la hace trasparente y luminosa. Los hombres ansían salir de la pobreza, tienen nostalgia de un poco de libertad y luz solar, de algo oscuramente magnífico, que ya en sus sueños tiene el amable pequeño formato de su mundo, que acaso se pudiera describir con la palabra «vida» y que en la materialidad rectilínea de su lenguaje se llama un poco de dinero o una colocación más alta. Pero esta nostalgia no se puede satisfacer, es una verdadera nostalgia. Pues la pobreza no es nada externo a estos hombres: no son pobres por haber nacido pobres o por haberse empobrecido, sino porque su alma está previamente determinada a ser pobre. La pobreza es una concepción del mundo: la nostalgia confusa de lo otro, expresada con claras palabras, y el amor mucho más profundo de lo que se ansía dejar; la nostalgia de color en la gris monotonía de la vida y al mismo tiempo el hallazgo de ricos colores acordados en la misma monotonía del entorno. Un regresar eterno. Es el típico destino de los personajes de Philippe: quieren irse y parece que lo van a conseguir; de repente pasa algo y regresan. ¿Se debe a algo externo? No lo creo. Creo más bien que quieren renunciar, aun sin tener consciencia de la meta ni de los motivos; hay algo en ellos que ama su pobreza y su opresión —como el amante Jean Bousset amaba su soledad— y el obstáculo externo se traspone internamente en algo insuperable. Philippe define en cierta ocasión al pobre como «celui qui ne sait pas se servir du bonheur». Pero el regreso es un movimiento circular. La patria que vuelven a encontrar ha cambiado. Han perdido la unidad con ella, la aman íntima y profundamente y vuelven a ser amados, pero en sentido último se han hecho ya extranjeros y su amor no será entendido ni correspondido. Algo queda para siempre abierto en su vida desde entonces, y en movimiento eterno: su situación social se ha convertido en un estado de nostalgia.

También esta renuncia parece una debilidad, pero se convierte en concepción del mundo rica y felicitaria, capaz de levantar grandes tesoros de su madurez definitiva, pero siempre



consciente de ser sólo un sucedáneo. «Les maladies sont les voyages des pauvres», dice en cierta ocasión, y así se expresan tal vez del modo más claro las dos caras de este sentimiento, la riqueza interior y la debilidad exterior. Es un cristianismo real y profundo: el cristianismo vuelve aquí a su auténtico comienzo, se convierte en un arte de la vida para los pobres. La paradoja de Chesterton según la cual «el cristianismo es el único marco en que se han conservado los placeres del paganismo» se hace aquí todavía más paradójica y, sin embargo, muy natural y sencilla. Pues el cristianismo no es aquí sólo un marco: él mismo se convierte en paganismo, la renuncia y la compasión se hacen alegría de vivir. Estos nuevos cristianos no buscan la salvación de las almas, sino que se buscan a sí mismos, o buscan su felicidad, o ambas cosas; sólo los caminos y los medios con que cuentan concuerdan profundamente con la esencia del cristianismo. El paganismo tardío y el cristianismo temprano se cruzaron y mezclaron ya en tiempos en que eran hechos meramente históricos; nunca se excluirán como formas atemporales de sentimiento. La actividad y el amor se han hecho blandos y contemplativos, y la bondad consciente y, sin embargo, ingenuamente gozadora. «En ce temps-là —dice Jean Bousset sobre los tiempos antiguos— on était un guerrier. Aujourd'hui, c'est le temps de la vie.»

Eso introduce algo idílico en todas las manifestaciones de sus vidas. La novela sobre la pequeña ciudad *Le Père Perdrix* es su libro más típico al respecto. La vida impone a un viejo trabajador una existencia idílica. Ha quedado inútil para el trabajo y ahora está sentado en un banco ante su casa. Juega con niños, y a veces se sienta alguien a su lado a charlar un rato, generalmente Jean Bousset (cuya juventud se narra también en este libro). El viejo está rodeado de una grande y profunda calma; en toda su larga vida no había podido oír, en cambio, más que el ruido de su propio trabajo. Este silencio en torno suyo y en él mismo le asusta y le aburre al principio, pero poco a poco esta novedad se le convierte en costumbre vi-

tal, en riqueza y belleza. Es un idilio de pequeña ciudad: el verdadero protagonista es la calma, ella es lo que unifica y reúne los diversos destinos. En cierta ocasión visitan al viejo sus hijos —todos están casados y viven lejos de él—, y una vez superada la parsimonia proletaria y de pequeña ciudad se celebra una gran fiesta. Todo es puramente idílico. Impera —cierto que en un marco mezquino y pequeño-burgués— una alegría pagana y olvidada de sí misma. Su comer y su beber y su puro entregarse al bienestar físico se describe con una gracia firme, robusta, parecida a la de la procesión de Adonis de Teócrito. Pero por causa de la fiesta el viejo pierde el subsidio de pobreza que recibe del municipio. Idilio puro en todas partes. Pero Jean Bousset, todavía ingenuamente soñador, pierde su empleo y queda fuera de su carrera porque una vez, como un muchacho que es, ha levantado su voz inútil y desesperada en favor de los obreros. El idilio de la pequeña ciudad se convierte en idilio parisiense. Jean Bousset consigue un modesto empleo en París y se lleva consigo al viejo, que mientras tanto ha perdido también a su mujer. Viven juntos en la bohardilla de un hotel, el viejo y el rubio muchacho. Pacíficamente, hermosamente, idílicamente. Pero el viejo tiene el sentimiento de que su vida no tiene objeto y no es más que un estorbo para su amigo: así sale silenciosamente de la vida.

Philippe ha considerado frecuentemente esa concepción como una debilidad: quería retratar aquí «une résignation condamnable», según ha escrito a un amigo. Su amor consciente se dirigía a los fuertes, a los que se basan en sí mismos, a los que no renuncian. Siempre hace que triunfen: pero Jean Bousset, el que está por encima de todos, no se propone en absoluto triunfar, y también los demás han ganado con su derrota o en su camino hacia ella más que los triunfadores con sus victorias. ¿No sería entonces también una nostalgia ese amor de Philippe a los fuertes?

La riqueza y la fuerza de su arte nacen de esa lucha contra su propio sentimentalismo. Quiere dar la razón a la fuerza



pura, aunque se manifieste en el vicio y la degeneración, y así llega a una profunda empatía con todas las criaturas, a un sentimiento de hermano y hermana con todos los seres humanos. Su culto del héroe fuerte se convierte en compasión budista para todos. Es un cristianismo que no conoce condenación. Un cristianismo completamente cismundano: el mundo es el infierno, el purgatorio y el cielo, y cada hombre habita en todos sus reinos. «Ce n'est rien, Seigneur. La faim des tigres ressemble à la faim des agneaux. Vous nous avez donné des nourritures. Je pense que ce tigre est bon puisqu'il aime sa femelle et ses enfants et puisqu'il aime à vivre. Mais pourquoi faut-il que la faim des tigres ait du sang, quand la faim des agneaux est si douce?»

Pero ese sentimiento le ayudó también a vencer todo sentimentalismo propio. Para él la dureza de la vida es lo más obvio de ella. El tono anímico alegre, afirmador de la vida, de sus escenas idílicas es un «Sí, pese a todo»; sus novelas no son idilios cobardes. Todo idilio tiene como trasfondo un amenazador peligro interno; en otro caso la blanca luz de la interna pureza de sus acontecimientos sería mate y monótona. Pero el sentimiento de la vida de la mayoría de los idílicos es demasiado débil para aguantar la visión de un peligro real; sus hermosos mundos de calma felicidad son una huida de los peligros de la vida, no una mágica evocación de aquella calma en medio de la dureza brutal de los peligros. Por eso en ellos el peligro amenazador —piénsese en Dafnis y Cloe, o en el pastor Fido— es siempre algo puramente decorativo, externo y no serio. También en el caso de Philippe el peligro viene siempre de fuera: sus escenas idílicas son puras, armoniosas, sin disonancias internas. Pero su presupuesto constante es la cruel dureza de la exterioridad; ése es su eterno trasfondo inmutable, y muy a menudo su mismo productor. En todos sus libros esa exterioridad es la pobreza. En *Bubu de Montparnasse*, un libro sobre prostitutas y su ambiente, lo es también la sífilis. La relación realmente hermosa y pura entre el estudiante y la

pequeña prostituta empieza cuando ella le contagia la enfermedad; la enfermedad es lo que los une. Él se siente excluido de la sana felicidad de la casa paterna. ¿No ha de dirigirse su amor a lo único que le queda, a la que le ha expulsado de allí?

Pero Philippe quería abandonar ese mundo de la blanda compasión, aspiraba a otro más duro y riguroso. La ética y el trabajo habrían sido los caminos que le condujeran a él. Su ética es siempre muy intensa. Hasta Bubu está construido partiendo de la ética. Cuando Bubu tiene noticia de la enfermedad de su amada quiere abandonarla, pero su amigo, otro rufián, lo consideraría deshonroso. «On ne lâche pas —le dice— une femme parce qu'elle a la vérole.» Y el desarrollo de Philippe —como el de todo hombre fuerte— va de la lírica a la objetividad. Su objetividad era el trabajo. Cada vez resuena más claramente en sus escritos que el trabajo es lo único que robustece y salva en la vida; ése le parece ser el camino para superar la lírica y el sentimentalismo. Pero la lírica es inextirpable; cuanto más sincero y enérgico es el combate contra ella, tanto más astutamente volverá por caminos retorcidos. *Charles Blanchard*, su última novela, tenía que representar el nuevo desarrollo: una educación en el trabajo; habría sido su *Wilhelm Meister*. Pero por raro que parezca, el hecho es que ningún talento lírico consigue aquí cumplimiento; todos mueren antes de que termine la novela de su vida, y su objetividad queda puesta entre interrogantes en una encrucijada. Philippe es en esto una excepción extraña y aparente. La meta no es nunca problemática para él, como para todos los demás; en su caso los caminos que habrían debido conducir a ella quedan sin consumar. Lo que queda de estos caminos en sus fragmentos muestra al viejo idílico profundo y delicado. Aún habría hecho falta un salto para llegar a la objetividad, un salto que no ha dado



## 4

La nostalgia es siempre sentimental, pero, ¿hay formas sentimentales? La forma es una superación del sentimentalismo; en ella deja de haber nostalgia y soledad: devenir forma es la gran consumación de todo. Pero las formas de la poesía son temporales; por lo tanto, el cumplimiento de ellas ha de tener un antes y un después, no es un ser, sino un devenir. Y el devenir condiciona la disonancia: cuando el cumplimiento es alcanzable y hay que alcanzarlo, se trata de conseguirlo, simplemente: no puede darse con naturalidad estable. En la pintura no puede haber disonancia, que sería una destrucción de la forma cuyo reino se encuentra más allá de todas las categorías del decurso temporal; la disonancia tendría que ser resuelta aquí, por así decirlo, *ante rem*; tendría que formar con su resolución una unidad inseparable. Pero una disonancia verdadera, una disonancia verdaderamente realizada, estaría condenada a ser disonancia eternamente, sin salvación; convertiría la obra en una cosa sin totalidad y la devolvería a la vida común. La poesía no puede vivir sin disonancia, pues su esencia es el movimiento, y éste no puede ir sino de la disonancia a la armonía y de ésta a aquélla. Las palabras de Hebbel sobre la hermosura de la disonancia son, pues, una verdad condicionada: se puede intentar realizarla, pero nunca llega a serlo. ¿Hay pues aquí una forma no sentimental? ¿No es el concepto de forma de la poesía ya por sí mismo un símbolo de la nostalgia?

Los dos polos son aquí la lírica pura y el idilio puro: la nostalgia y el cumplimiento, puros, en sí y por sí mismos devenidos forma. El mundo entero, con todas sus acciones y sus acontecimientos, tiene que ser excluido de la lírica para que el sentimiento, sin objeto sensible, descanse en sí mismo girando en torno de sí mismo; en el idilio toda nostalgia tendría que ser llevada al silencio, tendría que ser su autoabolición definitiva, inequívoca y sin resto. Por eso el idilio es la mayor paradoja de la poesía, como, por la misma razón, lo es lo trágico para la

pintura: la nostalgia lleva al hombre a acciones y acontecimientos, y ninguno es digno de convertirse en su cumplimiento. En el idilio un acontecimiento habría tenido que absorber en su simple existencia empírica toda la nostalgia; ésta tendría que disolverse enteramente en él. Pero el acontecimiento tendría que seguir siendo un acontecimiento, sensible y valioso por sí mismo, y la nostalgia no debería perder nunca su fuerza y su infinitud. En el idilio lo puramente externo de la vida tendría que convertirse en lírica, en música. Pues la lírica es la obviedad maravillosa y espléndida de la poesía; en comparación con ella todas las demás formas son sólo compromisos metafísicos. Es la meta de toda poesía de acciones y acontecimientos, de toda poesía de la nostalgia activa, eficaz en la vida. Pero nunca se alcanza más que rebasando todo lo exterior. En el gran momento de la tragedia el héroe es levantado por su destino muy por encima de su acción. El héroe de la épica pura y grande corre a través de las aventuras de su vida, su abandono de la exterioridad tiene otra dirección que el de la tragedia —es horizontal, mientras que aquél era vertical— y la masa y la variedad de lo abandonado sustituyen en su caso la intensidad del impulso de lo trágico. Pero en el idilio esa exterioridad no ha de ser superada.

Un acontecimiento representado objetiva y sensorialmente es la expresión sin resto de un sentimiento infinito: ésta es la esencia de esta forma. Una forma intermedia entre lo épico y lo lírico; su síntesis. La estética clásica colocó el idilio y la elegía, que se corresponden profundamente y se complementan, como mediadores entre la épica y la lírica. Con eso se convirtieron en conceptos formales atemporales, ya no histórico-casuales. El idilio es la forma más épica de las dos; como necesariamente representa sólo un acontecimiento, un destino —porque si no pasaría a ser épica pura—, se encuentra en su técnica muy cerca de la novela corta, muy cerca de la forma que más ajena le es en última instancia. Pero creo que se debería entender más ampliamente el concepto de esta forma.



Siempre ha habido composiciones que carecían de la voluntad creadora de mundo de la épica grande y cuya acción apenas llegaba a ser la de una novela corta, pero que a pesar de eso rebasaban la naturaleza de caso singular de la novela corta y conseguían otra fuerza capaz de abarcarlo todo partiendo del sentimiento de un alma. Composiciones en las cuales el protagonista era sólo un alma y la acción sólo su nostalgia, convertidos a pesar de todo en personaje y en acción. Se suele llamar a esas composiciones novelas líricas —yo conservaría para ellas la denominación medieval de chante-fable—, pero corresponden plenamente al concepto real, más amplio y más profundo del idilio, con una obvia inclinación a la elegía. (Escribo arbitrariamente unos pocos nombres como ejemplos: Amor y Psique y Aucassin et Nicolette; la Vita Nuova y la Manon Lescaut; Werther, Hyperion y la Isabella de Keats.) Ésta es la forma de Charles-Louis Philippe.

No se diga que es una forma pequeña. Lo único pequeño de ella es el formato, sólo el contorno externo. Sus acontecimientos parecen arbitrarios, «sólo la pasión casual del sujeto por el sujeto», como dice Hegel. Pero es una forma de la más rigurosa necesidad, y toda necesidad es un círculo y, por lo tanto, consumado y capaz de abarcar el mundo. La pequeñez y la arbitrariedad son las condiciones de esta forma: la realidad tal como es, en un pequeño acontecimiento casual, deviene trasparente: todo puede significarlo todo. Es una elevación y un rebajamiento paradójico de la vida: una pequeñez decide acerca del alma, algo externo significa la vida interior; pero esto es sólo posible porque todo puede ser alma, porque para la última necesidad anímica toda aparición del alma en lo exterior es siempre pequeña y arbitraria. El acaecer es casual como en la novela corta, pero por otras razones. La corriente y muerta necesidad del encadenamiento de los acontecimientos externos no es rota aquí por eso que solemos llamar azar, sino que el alma rebaja a azar todo lo externo, con todas sus necesidades, y ante ella todo se hace casual. Este devenir épica de

la lírica significa, pues, una conquista de lo externo por lo interno, que la trascendencia se hace intuible en la vida. El rigor de la forma consiste en seguir siendo épica, en que lo interno y lo externo se mantienen con el mismo rigor juntos y separados, y en que la realidad de lo real no se disuelve, sino que queda intacta. Pues es trivial y siempre alcanzable el disolver todo lo externo en estados de ánimo; pero es una alta verdad y un milagro que la nostalgia pura, aunque sea como peregrino extranjero y de incógnito, camine por la realidad corpórea y duramente indiferente.

La Edad Media, más clara en sus formas, ha separado tal vez por ese sentimiento rígidamente la épica y la lírica de tales composiciones. Pero por eso su forma no pudo ser entonces más que una copresencia mantenida con rigor arquitectónico, y no fue posible la enigmática separación en el mismo entrelazarse recíproco. Esta posibilidad ha traído nuestra época con su descubrimiento de lo atmosférico, por lo cual aquello que yacía detrás de las cosas no se ve ya obligado a salir abiertamente de ellas para hacerse visible, sino que puede aparecer en ellas, entre ellas, en las aguas de su superficie y en el temblor de sus perfiles: lo indecible puede quedar sin decir. La forma del *Werther* es más mística que la de la *Vita Nuova.*

Pero el desenfrenado panteísmo sentimental de nuestra época se detuvo ante la posibilidad, la puso demasiado tensa y disolvió toda forma en una oscura e informe lírica de la nostalgia. Los poetas se hicieron comodones, no dieron forma ni al sentimiento ni a los acontecimientos y escribieron poemas caóticos que fluyen sin fin en una prosa no dominada por nada. La atmósfera lo ha disuelto todo en estado de ánimo y balbuceo. Con ello desapareció de nuevo todo lo oculto: su no-decir se convirtió en un ruidoso e impertinente decirlo todo, su profundidad en una trivialidad y la totalidad de sus instantes brillantes y matizados en una monotonía gris y desierta.

Se han detenido ante la mera posibilidad; pues lo atmosférico no libera a las cosas de la rigidez de sus contornos para



hacer que se descompongan en la inesencialidad de los oscilantes estados de ánimo, en lo incorporal de la falta de perfil, sino para darles algo nuevo, una dureza luminosa y una gravedad movediza. La atmósfera es un principio del modelado. Cézanne y sus discípulos lo han reconocido tras la embriaguez del impresionismo pictórico, y parece que también en la poesía será misión de Francia crear la vieja forma partiendo de este nuevo medio de expresión. En el caso de Flaubert el realismo objetivo, el dibujo seguro y limpio era aún una máscara y una ironía; en la Francia más reciente estos caminos se han convertido en medios de expresión de esta nueva épica lírica. Charles-Louis Philippe fue uno de los primeros, y quizás el más grande y profundo. Sus libritos contienen historias contadas con dura objetividad y construidas con rigor, y su lírica queda tan completamente absorbida en su claro dibujo que hasta gritan más que ella los silencios de novelas nostálgicas más desdibujadas. La mayoría verá en él un sucesor del realismo, un poeta de los pobres, como tantos hay. Y no está mal así: es una prueba de que su nostalgia se ha liberado verdaderamente en forma.

1910

# EL INSTANTE Y LAS FORMAS

*(Richard Beer-Hofmann)*

# 1

Alguien ha muerto. ¿Qué ha ocurrido? Tal vez nada y tal vez todo. Tal vez se trate sólo del dolor de unas pocas horas, días o quizás meses, y luego se tranquilice todo y continúe la vida anterior. Tal vez se desgarre en mil retazos algo que en otro tiempo pareció unido, tal vez pierda de golpe una vida todo el contenido soñado en ella, o tal vez florezcan nuevas fuerzas de nostalgias estériles. Tal vez coincida algo, tal vez se construya otra cosa, tal vez no ocurra ni lo uno ni lo otro, tal vez ocurran ambas cosas. ¿Quién sabe? ¿Quién puede saberlo?

Alguien ha muerto. ¿Quién era? Lo mismo da. ¿Quién sabe lo que era para el otro, para cualquiera, para el más próximo suyo, para el más extraño? ¿Estuvo alguna vez cerca de ellos? ¿Ocupó algún lugar en sus vidas? ¿Estuvo en la vida de alguien, en la vida real de alguien? ¿O fue sólo la pelota caprichosamente lanzada en sus sueños fracasados, el trampolín que lanza a alguien en alguna dirección, el muro solitario por el que trepa una planta eternamente extraña? Y si realmente fue algo para alguien, ¿qué fue para él, cómo y con qué? ¿Con el peso y la esencia de su peculiaridad, o con figuras de charlatán, mediante una palabra dicha inconscientemente o por un gesto casual? ¿Qué puede ser un ser humano para otro?

Alguien ha muerto. Y como cuestión dolorosa y siempre

estéril se enfrenta con los que se han quedado solos la eterna lejanía, el vacío insalvable entre hombre y hombre. No queda nada a lo que aferrarse, pues toda ilusión del conocimiento del hombre es alimentada sólo por los nuevos milagros y las sorpresas esperadas en la constante compañía, sólo ellas son capaces de introducir algo como realidad en la aérea falta de dirección de esa ilusión. La copertenencia se mantiene viva sólo por la continuidad, y cuando ésta se rompe desaparece incluso el pasado; pues todo lo que se puede saber de otro es sólo expectativa, posibilidad, deseo o temor, sólo un sueño que no podrá recibir realidad alguna sino por un acaecer posterior, y también esto cuaja inmediatamente en meras posibilidades. Y todo corte —si no fue un final consciente, un separarse rompiendo de la vida viva todos los hilos del pasado para volverlos a atar, para darles una forma perfecta en sí, terminada, pero ya cristalizada en obra de arte—, todo corte corta no sólo el futuro por toda la eternidad, sino que aniquila también todo el pasado. Dos hombres, dos buenos amigos, hablan el uno con el otro por primera vez después de un año de separación: «Pero hablaban de cosas casi indiferentes; sabían que una palabra casual o la oscuridad de la tarde en las calles vacías les desataría más tarde la lengua para decirse otras cosas. Pero no hubo ya ningún "más tarde".» No hubo ya compañía, porque en la noche murió el uno, y esta catástrofe brutal e inesperada muestra de repente con cruda iluminación qué era este amigo para él, qué podía ser para él ese amigo al que había querido, del que siempre se había sentido cercano, al que creía entender y al que pensaba haber entendido siempre.

Se acumulan las preguntas, acuden las dudas y las posibilidades liberadas giran en una ardorosa danza de brujas. Todo gira; todo es posible y nada es seguro, todo fluye: sueño y vida, deseos y realidad, temor y verdad, mentir negando dolores y enfrentarse valientemente con tristezas. ¿Qué queda aún? ¿Qué es seguro en esta vida? ¿En qué punto —por desnudo y yermo que sea, y por lejano de toda hermosura y riqueza— en el que el hombre pueda echar raíces seguras? ¿Dónde hay algo que no se deslice como arena entre sus dedos al querer levantarlo de la masa informe de la vida y pretender sostenerlo aunque sólo sea por unos instantes? ¿Dónde se separan el sueño y la realidad, el yo y el mundo, el contenido profundo y la impresión fugaz?



Alguien ha muerto y las preguntas de los que se han quedado solos giran con tempestuosa fuerza en su torbellino eterno. La muerte es quizá sólo símbolo del quedarse solo, de la necesaria resurrección de todas las cuestiones, que siempre estuvieron latentes, pero adormecidas por hermosas palabras y hermosas horas de sueños. En la muerte —en la muerte del otro— se revela tal vez del modo más craso, con una intensidad que la fuerza de los sueños no puede impedir, el gran problema de la vida de los hombres entre ellos: lo que puede significar el ser humano en la vida del otro. La irracionalidad de la muerte no es tal vez más que la mayor entre las miríadas de casualidades de los instantes; el corte hecho por la muerte, la gran extrañeza que se siente ante la muerte, es tal vez, sólo que más perceptiblemente y más notoriamente, lo mismo para todos, lo que son las mil fosas y vaguadas de cualquier diálogo. Y su verdad y su carácter definitivo sólo es más luminosamente claro que todo lo demás porque sólo la muerte arranca con la ciega fuerza de la verdad la soledad de los brazos de las posibilidades de proximidad que siempre estuvieron abiertas a nuevos abrazos.

Alguien ha muerto. Y lo que queda para los vivos y lo que eso que queda hace de ellos es el objeto de las pocas novelas cortas de Beer-Hofmann. Es el mundo de los estetas vieneses: el mundo del disfrutar de todo y no poder contener nada, el mundo en que se funden la realidad y los sueños y perecen violentamente los sueños impuestos a la vida; el reino de Schnitzler y de Hofmannsthal. Sus personajes transitan por ahí, y la riqueza de sus éxtasis y tragedias les da su contenido; almas profunda y verdaderamente emparentadas con su con-

tenido hablan con tonos emparentados con su lengua. Pero a pesar de todo éste no es completamente su mundo; Beer-Hofmann no «pertenece» a «ellos», aunque queramos y podamos dar a la palabra la significación más amplia. La poesía de Beer-Hofmann ha nacido de su mismo suelo, pero sus flores son un don de otros soles y otras lluvias, de colores y formas muy diferentes. Es hermano de ellos, pero les es también tan profundamente ajeno como sólo pueden serlo hermanos muy parecidos. Todos escriben la tragedia del esteta (y no sólo eso), el gran balance con la vida sólo interior, sólo anímica, hecha sólo de sueños proyectados hacia afuera, con un refinamiento del solipsismo llevado hasta la ingenuidad, cuya crueldad para con otros no es ya crueldad, cuya bondad no es bondad y cuyo amor ya no es amor; pues todo otro le es tan lejano, es tan exclusivamente materia de su única vida real —la interior, la vida de los sueños— que no puede ser injusto, malo con él. Pues haga lo que haga con el otro, y sea lo que sea lo que el otro pueda hacer con él, sus sueños lo trasformarán, lo amasarán, hasta que cubra perfectamente todo estado de ánimo de sus instantes. Y todo acaecer —que no es más que la realización casual de las mil posibilidades causales de entre las cuales no es nunca posible buscar la segura— cabe perfectamente, y al modo como resulta hermoso y armonioso. «...en todo se había buscado a sí mismo y sólo a sí mismo se había encontrado en todo. Sólo su destino se cumplió realmente, y todo lo demás que ocurrió ocurrió lejos de él, como en escenarios, como cosa representada, que incluso cuando hablaba de otros sólo parecía hablar de él; sólo valía lo que conseguía darle: escalofrío, conmoción y una sonrisa fugaz.»

¿Y el balance? Ya lo he dicho: la violenta caducidad de los sueños impuestos a la vida: cuando el destino desgarra con puño tan duro las armonías finamente tejidas de los sueños que ningún arte podría volver a tejer un hermoso tapiz policromo con los hilos deshechos; cuando el alma, completamente agotada en un juego siempre nuevo pero eternamente repetido



siente ansia de la verdad, de una verdad tangible e intransformable y empieza a entender como cárcel el modo de su yo, que se adapta a todo; cuando en el escenario de los sueños ha terminado toda comedia imaginable y el ritmo de las danzas se hace más lento y silencioso; cuando el que en todas partes tenía patria, sin tenerla nunca, querría finalmente instalarse en algún lugar; cuando el que todo lo entiende querría finalmente descansar en un potente sentimiento de limitación exclusiva. El balance. Los lamentos del Claudio de Hofmannsthal y la resignación con que cualquier Anatol de Schnitzler, ya envejeciendo, se pone a andar el camino que lleva a las soledades que uno mismo ha hecho. Y trágicas contraposiciones irónicas en las cuales la sonrisa siempre irónica de unos finos labios se hace amarga y la continuación del juego —quizás ya desde antes— no es más que un intento de enmascarar el sollozo ahogado de la rotura interna. En esas contraposiciones se venga la vida; es una venganza grosera, cruel, despiadada, que hace pagar con el comprimido tormento y la humillación de media hora el gesto despectivo de toda una vida.

En ese terreno ha crecido también la poesía de Beer-Hofmann, pero en su caso todas las cuerdas se tensan más duramente que en los demás, y suenan a pesar de eso más profunda y blandamente, cuando en otro se habrían roto ya. En su esteta no hay «literatura» alguna; no son los éxtasis aisladores de su propio arte ni los de artes ajenos los que han creado el mundo que sólo existe en ellos, sino la riqueza tempestuosa de la vida grande y la carga mil veces áurea de cada instante; y tampoco la renuncia ni la resignación. En la vida superrefinada de estos personajes hay también mucha fresca ingenuidad y energía, y profunda nostalgia de la esencia de las cosas, aunque todo esto se mezcla frecuentemente con juegos estériles y un escepticismo masoquista. Con sus juegos quieren abrazar a la vida, conquistar toda su plenitud; sus juegos fueron —aunque quizás ellos no lo supieran— redes lanzadas a lo lejos en busca de las verdades que se pueden saber de la vida y del hombre.

De modo que su esteticismo era sólo un estado, por mucho que pudiera llenarles, por mucho que ellos sintieran que era la única forma de su vida, que su único contenido era su capacidad de sentir. Los estetas de Beer-Hofmann son quizás los más extremados y, sin embargo, no son trágicos, no, al menos, en cuanto estetas. Pues no son su regreso ni su debilidad lo que les hace detenerse en sus caminos, y para librarlos de sus escalofríos no hace falta que se rompa toda su vida. Sino que alguien muere, y la catástrofe inesperada, brutal, que corta para siempre la posibilidad del verdadero conocer, termina con todos los juegos que no habían existido por sí mismos y que ahora pierden su sentido. Salta el muelle de la máquina que hacía bailar a los títeres, y aunque el teatro funcione todavía un rato, tiene que detenerse luego para siempre; y aunque las fantasías, ya sin ningún obstáculo, arrojen aún durante un rato el alma, en salvaje falta de meta, de un extremo a otro, al final se cansan y se van, pues sólo los límites que les había impuesto la realidad les daban una existencia. Y ahora esa vida ha terminado.

Así la tragedia del esteta es en el caso de Beer-Hofmann parecida a la del Prinz von Homburg, sobre el cual ha escrito Hebbel que la sombra de la muerte, el escalofrío ante ella, desencadena la misma purificación que en otros casos sólo puede causar la muerte misma. Alguien muere y, desposeídos de su contenido, los sueños antes situados en torno suyo se precipitan y se hunden, y a su caída sigue la de todas las demás formaciones oníricas. Y en el hombre que ahora se encuentra privado de todo su contenido vital, la voluntad de vivir hace que germine a través de todo una nueva vida: no tan hermosa como la vieja, pero más fuerte; menos armoniosa y menos perfecta en sí misma, pero tal que se inserta mejor entre los otros, en el mundo, en la vida verdadera; menos sensitiva y delicada, pero más profunda y más trágica. Tal vez rodeaban aquí sueños aún más aéreos al solitario con velos de niebla aún más densos que en otros, y, sin embargo, todo se desgarra



antes de que sea demasiado tarde. Pero tal vez precisamente por eso. Los estetas de Beer-Hofmann son tan sensitivos que basta con una pequeñez, con una casualidad para revolverlo todo en ellos, pero son al mismo tiempo lo suficientemente fuertes como para impedir que la bancarrota de los contenidos de su vida arrastre con ella su vida misma. Más valientes y finos, más ligeros y complicados que toda otra cosa, enlazan —con el estado de ánimo de su instante en el centro, como único punto fijo del mundo— todo con todo, pero cuando su gran vivencia desgarró esas conexiones ficticias, desgarró sólo los contenidos: la forma permaneció. Sólo la separó de ellos, les quitó el sentimiento de que todo partiera de ellos, dio también realidad a lo que existe fuera y terminó con la locura de que su yo fuera algo firme situado en el centro del mundo; los agarró y los lanzó a la vida, a la conexión de todo con todo.

«Eso es lo que le dio aquella hora tardía: su vida no se acalla en el vacío como un sonido solitario. Su vida pasó cogida en un solemne círculo medido desde el principio originario, atravesada por el sonido de leyes eternas que resonaban a través de todo. No le podía suceder ninguna injusticia, sufrir no era ser abandonado y la muerte no le separaba de todo. Pues comulgando con todo, necesario a todo e imprescindible para todo, cada acción era quizás un oficio, sufrir tal vez una dignidad, y la muerte una misión, quizás.

»Y el que barruntaba eso conseguía marchar por la vida como un justo; no contemplándose a sí mismo, sino con la mirada dirigida a lo lejos... El miedo le era ajeno; pues golpeara donde golpeara —cosas más cerradas que las rocas— de allí brotaba para él justicia como agua hirviente, justicia como un arroyo inagotable.»

Ése es, pues, el nuevo mundo, el camino que saca del esteticismo: la percepción profundamente religiosa de la conexión de todo con todo. El sentimiento de que no puedo hacer nada sin despertar en todas partes mil resonancias cuya mayor parte no conozco ni puedo conocer, y que, del mismo modo, cada

una de mis acciones —lo sepa yo o no— es consecuencia de miles y miles de ondas que se encontraron en mí y van de nuevo de mí a otros. Que todo suceda verdaderamente en mí, pero que suceda todo; que fuerzas desconocidas sean mis destinos, pero que mis fugaces instantes puedan ser también esos incognoscibles destinos. El azar deviene necesidad. Las casualidades, las momentaneidades, lo que nunca se repetirá, se elevan con tal fuerza a ley del mundo que dejan de ser casualidades y momentaneidades. La metafísica del impresionismo. Todo es azar desde el punto de vista de aquel con el que tropiezan las ondas; cuál le alcanza, y cuándo y cómo le alcanza; pues todo esto no puede ir junto con su verdadera vida interna. Cada oleada singular es un juego del azar; las únicas leyes profundas consisten en que toda vida es un juego de ondas casuales. Y si todo es azar, entonces nada lo es, entonces no hay azar, pues éste sólo tiene sentido cuando existe junto con las leyes y regularidades y sólo las anula en casos concretos.

¿Y qué puede significar en ese mundo un hombre en la vida de otro? Infinitamente mucho y, sin embargo, infinitamente poco. Uno puede ser para el otro destino, trasformador, orientador, renovador y aniquilador y, sin embargo, todo es en vano, nunca puede llegar verdaderamente al otro. Ésta no es la tragedia del no ser comprendido, ni la del directo no-poder-captar, ni tampoco la tragedia de los finos egoístas que todo lo crean a su imagen y semejanza. Aquí el comprender mismo, la comprensión más hermosa y profunda, más tierna y sólo dedicada a amar al otro, queda destrozada bajo las ruedas del destino. Beer-Hofmann separa en esto los polos también más que los demás. En el caso de los demás autores la tragedia consiste en que no hay comprensión, no puede haberla entre los hombres; en su caso consiste en que la comprensión puede darse, existe, pero ninguna comprensión tiene fuerza. Sí, los hombres pueden entenderlo todo, penetrar y contemplar con profundo amor e interioridad lo que ocurre al otro y por qué le ocurre, pero esa comprensión no está ni puede estar en ninguna relación con lo realmente ocurrido. Desde el mundo del comprender no se pueden echar más que vistazos al mundo de la vida; la puerta que conduce a éste está eternamente cerrada, y ninguna fuerza del alma puede contribuir a volarla. Las cosas ocurren y no sabemos por qué; y aunque lo supiéramos, tampoco lo sabríamos; pero todo lo que podemos saber —lo más alto— es sólo esto: sabemos lo que ocurre en nosotros cuando el destino nos sorprende, y qué ocurre en aquel que por algo ha sido convertido en destino nuestro, y en aquel en cuyo destino nos convertimos. Podemos saber todo eso y amar al otro por ello, incluso si nuestra vida se hunde por el hecho de habernos encontrado. Podemos ver así profunda y verazmente en la vida de cada uno, pero cada cual se queda sólo con su suerte más íntima. Será solitario incluso respecto de sí mismo.



De esta visión ha nacido la poesía de Beer-Hofmann. De una visión ante cuyos asombros, que todo lo abarcan, todas nuestras palabras categorizadoras pierden su sentido: la fe y la duda, el amor y la renuncia, la comprensión y la extrañeza y todas nuestras demás palabras. Pues esta vida lo funde realmente todo en sí: todo está contenido en ella, pese a ser ella la negación de todo. Y cada una de nuestras palabras no puede caracterizar en este coro sino el tono de la estrofa, pero de cada estrofa nace aquí una antístrofa y —como en la música— sólo tienen existencia juntas, sólo sin separarlas tienen sentido, significación y realidad.

## 2

Toda obra escrita, incluso aquella que sólo ha nacido del sonido conjunto de hermosas palabras, conduce a grandes portales por los que no hay paso. Toda obra escrita lleva a grandes instantes en los cuales se abren perspectivas sobre la profundidad de oscuras gargantas en las que alguna vez hemos de precipitarnos; y el deseo de lanzarnos a ellas es el contenido oculto de nuestra vida; nuestra consciencia nos las hace rodear

—mientras le es posible—, pero siempre están ante nuestros pies, como vértigo en visiones repentinas desde las cimas de los montes o cuando en la niebla de una tarde desaparecen de repente las rosas que habían estado extendiendo su perfume en torno de nosotros. Toda obra escrita está construida en torno a preguntas, y su marcha es tal que de repente, inesperadamente y, sin embargo, con fuerza irresistible, puede detenerse al borde de un abismo. Y cada una de sus marchas —aunque conduzca a lo largo de ricos palmerales en flor o por encendidos campos de lirios— conducirá exclusivamente allá, al borde del abismo, y no puede detenerse antes ni en ningún otro lugar que el borde de un tal abismo. Y el sentido más profundo de las formas consiste en esto: llevar al gran momento de un gran silencio y dar al abigarramiento sin meta de la vida una forma tal como si sólo corriera en busca de tales instantes. Las obras escritas son diferentes sólo porque es posible alcanzar los abismos desde muchas subidas, porque nuestras preguntas brotan siempre de asombros diferentes. Y las formas son necesidades naturales porque desde cada región no hay a pesar de todo más que un camino que conduzca a la cima. Una pregunta y en torno suyo la vida; un silencio y en torno suyo y detrás el rumor, el ruido, la música, el canto total: eso es la forma.

Y sin embargo —cierto que sólo hoy— lo humano y la forma son los problemas centrales de todo arte. Es verdad que un arte sólo puede nacer si está permitido preguntarse por los fundamentos de cosas que existen desde hace milenios, que en las tormentas de los milenios han crecido tal vez ya hasta constituirse como extrañas al origen; el arte de escribir sólo puede tener un sentido porque nos puede dar esos grandes instantes. Sólo por eso es el arte para nosotros un valor vital, exactamente igual que el bosque, los montes, los hombres y nuestra propia alma, sólo que más complicado, profundo, próximo y al mismo tiempo más alejado que todas esas cosas, enfrentado a nuestra vida con más fría objetividad y, sin embargo, insertándose firmemente en su eterna melodía. Sólo por



eso, sólo porque es humano y en la medida en que es humano. ¿Y la forma? Hubo una época en la cual se habría contestado a aquel de nosotros que hubiera planteado esa pregunta: ¿pero es que hay alguna otra cosa? Hubo tiempos —creemos que los hubo— en que esto que hoy llamamos forma y que buscamos con febril consciencia y como lo único que permanece del cambio constante en los fríos éxtasis, era simplemente la lengua natural de la revelación, la libertad del grito, la energía inmediata de los agitados movimientos. Entonces no se preguntaba qué es la forma, no se la separaba aún de la materia y de la vida, no se sabía que ella es cosa diferente de ésta, porque no lo era, porque no era sino el modo más simple, el camino más corto de la comprensión de dos almas análogas, la del poeta y la del público. Hoy es un problema también esto.

La totalidad de este conflicto no se puede captar teoréticamente. Si meditamos sobre la forma y queremos dar una significación a la palabra, sólo se puede tratar de esto: el camino más corto, el modo más sencillo de la expresión más fuerte y duradera. Y pensamos —estas analogías refuerzan también un poco— en las reglas de oro de la mecánica y en una verdad de la economía, aquella según la cual todo tiene la tendencia a alcanzar los mayores resultados con el menor gasto de energía. A pesar de eso hay un conflicto; sabemos que lo hay. Sabemos que hay artistas para los cuales la forma es la realidad inmediata y en cuyas obras nos parece como si la vida se hubiera deslizado de un modo u otro de ellas; obras que sólo dan la meta, pero nos dejan insatisfechos, porque la meta sólo cobra hermosura cuando es una llegada, cuando es el final largamente esperado de un largo y difícil camino. (Desde otro punto de vista podría decirlo también así: sólo dan el camino, y no la llegada, que es donde...) Y hay artistas cuya rebosante riqueza anímica siente como atadura toda vinculación, y como no tienen así cuencos que llenar, el dorado vino de su lectura se disipa como un vapor vacío: con la cabeza tristemente inclinada renuncian a la perfección y la cosa a la que fue negado

el llegar a madurar les cae de las manos cansadas y renunciadoras. Como ha dicho una vez el gran conocedor de las formas Hebbel: «Mis piezas tienen demasiadas entrañas y las de los demás demasiada piel.»

La cuestión se puede plantear también así: la riqueza y la forma. A saber: ¿qué se puede y debe entregar a cambio de la forma? ¿Realmente hay que entregar algo? ¿Por qué? Quizás porque las formas no han nacido de nuestra vida y porque a consecuencia de la anarquía que reina en ella esa vida es tan poco artística y tan insegura y débil que ni siquiera es lejanamente capaz de trasformar para sus necesidades lo que en las formas mismas es trasformable con el tiempo, tiene que ser trasformable con el tiempo para que nazca un arte vivo. Por eso hay hoy o bien sólo una forma abstracta, resultado de la reflexión sobre el arte, de la contemplación entusiasta de grandes obras antiguas y del estudio de sus secretos —y esta forma no puede incluir las peculiaridades de nuestra vida, sus hermosuras y riquezas sólo hoy verdaderas—; o bien no hay forma alguna, y todo lo que actúa actúa sólo por la fuerza de la vivencia común y se hace incomprensible en cuanto que desaparece esa comunidad. Tal vez sea ése el fundamento, pero sin duda hay aquí un conflicto, y no menos seguro es que en los tiempos realmente grandes ese conflicto no existió; de modo que en las tragedias griegas la lírica personal pudo manifestarse del modo más inmediato, y que la mayor policromía y la mayor riqueza no son capaces de romper las grandes composiciones del Quattrocento, y aún menos, naturalmente, las más antiguas.

Así, pues, hoy hay obras escritas que actúan con su forma y otras que actúan pese a su forma, y para muchas la cuestión consiste en lo siguiente (para todas debería consistir en ello): ¿se puede encontrar aquí una armonía? Dicho de otro modo: ¿hay un estilo actual, puede haberlo? ¿Es posible tomar algo como esencial de la forma-abstracción, y tomarlo de tal modo que no se escape toda la vida actual? ¿Es posible dar valor para



toda la eternidad a los colores que acaso ya no existan mañana, al perfume y al polen de nuestros instantes y captar su esencia más interna, aunque sea sin percibirlo nosotros?

3

Beer-Hofmann y las formas. Se trata propiamente de dos cosas: de las formas literarias más rigurosas, más vinculatorias, de la novela corta y de la tragedia. La novela corta y la tragedia gustan de trabajar con abstracciones, gustan de abstraer sus personajes, sus relaciones y sus situaciones todo lo intensamente que lo permita un grado mínimo de su capacidad de despertar la ilusión del personaje y de la vida. La una es la abstracción de la gran racionalidad, la exposición de las necesidades que se cruzan, la disolución completa y sin resto de toda posibilidad; no sólo de todas las posibilidades planteadas, sino también de todas las que se pueden deducir de un modo puramente intelectual del tema abstracto. La otra es la abstracción de la irracionalidad, del mundo del desorden, de los momentos no-causales, dominado por instantes inesperados, sorprendentes, que todo lo subvierten, y no aferrable con análisis. Y ninguna de las dos puede —de un modo, además, que excluye el de la otra y el de todos los demás efectos y medios— utilizar del hombre más que aquello que se puede insertar en los esquemas abstractos.

Éste es el gran problema estilístico de Beer-Hofmann (y, como todos los problemas de los hombres esenciales, éste no es sólo su problema, aunque sí es verdad que en su caso está agudizado); el azar y la necesidad no se separan rigurosamente uno de otra; el uno crece del otro y desemboca en el otro, se funde con él, le arrebata su sentido específico, sin contraposición al otro; lo hace inadecuado para la abstracta estilización postulada por la forma. Dicho con toda brevedad: los objetos de las novelas cortas de Beer-Hofmann son irracionalidades,

casualidades; pero hace a las casualidades necesarias, y todas sus hermosuras trabajan hacia el efecto planeado, con tanta mayor seguridad cuanto más auténticas hermosuras son. El drama de Beer-Hofmann mantiene la gran necesidad, pero su necesidad es una elevación de las casualidades a ese estatuto, y cuanto más finas y seguras construcciones componga con los azares entretejidos, tanto más frágil tiene que ser la construcción, tanto más perceptible tiene que ser lo vacilante de su base. ¿Qué significa este problema estilístico para las novelas cortas y qué para el drama? En ambos significa la ruina de las proporciones por la irrupción de las riquezas de los instantes, pues —prescindiendo de la riqueza del mundo del poeta— en los dos casos el principium sitilisationis es ya tan complicado, abarca tantas cosas y es tan poco rígido y lineal que casi resulta imposible simplificar con su ayuda (y no hay otra) hombres y situaciones, mantenerlas a la debida distancia de nosotros, en la recta relación entre ellas y con su trasfondo; se hace difícil reducir suficientemente el trasfondo, no permitir que aparezca sino como tal, y se hace inevitable un dominio desmedido de la psicología.

En el caso de las novelas cortas esto significaría que una situación puesta como irresoluble ha sido de todos modos resuelta; la novela corta da en su contenido una sorpresa (precisamente por el procedimiento de desdibujar la sorpresa en la forma). Como es natural, la solución no puede venir más que de dentro, mediante un análisis anímico amplio, pleno y rico en lírica. El contenido de las novelas cortas es el desarrollo de un ser humano a consecuencia de una catástrofe casual; pero ahí está precisamente la cuestión: ¿puede ser el desarrollo de un ser humano objeto de un género artístico que no sea la novela (larga)? (Y la novela no es en este sentido una forma rigurosa.) ¿Por qué es importante esa pregunta? Porque un desarrollo anímico no puede ser nunca sugestivo (y menos cuanto más puramente anímico). ¿Por qué? Quizás porque toda psicología —ahora hablamos del arte, pero no sólo en él—



ha de tener un efecto arbitrario. Porque el desarrollo mismo no se puede configurar artísticamente, con la fuerza del efecto sensorial, y sólo se puede tratar de que cada dos estadios diferentes, el comienzo y el final del desarrollo o de una parte, aparezcan corporeizados con tal energía que también el segundo resulte convincente —cosa que por experiencia sabemos infrecuente—, y que, mirando retrospectivamente desde el lugar de llegada, aceptemos también como posible el camino; cierto, nunca como el único posible, pues entre dos puntos podemos imaginarnos siempre innumerables vinculaciones psicológicas. Y es natural que cuanto menor sea la influencia de las cosas externas, cuanto más puramente anímico sea el desarrollo y psicológica la forma, tanto menos convincente podrá ser la configuración; cuanto más lejos estén situados los puntos el uno del otro, tantos más enlaces y tantos más diversos son posibles entre ellos. La amplitud de sus mundos respectivos distingue del modo más llamativo la novela corta de la novela. La novela corta tiene por objeto un acontecimiento aislado, la novela tiene la vida entera. Aquélla selecciona rigurosamente los pocos seres humanos y las pocas circunstancias externas del mundo que le bastan; ésta hace que le llegue rica y cómodamente todo lo imaginable, pues para sus fines no hay nada superfluo. Beer-Hofmann acerca —por resumir del modo más breve el problema estilístico— sus esquemas de novelas cortas a los efectos de la novela, conservando los puntos de partida y los reducidos medios de la novela corta; con eso pierde las muchas fuerzas de la cerrazón, sin recibir compensación de la otra parte. Sus novelas cortas se escinden: vistas desde la perspectiva del comienzo, el final no es más que una debilitación, y desde el punto de vista del final la base es arbitraria y es arbitrario el camino que conduce al final del desarrollo. Por eso la belleza que hay en estas novelas cortas no puede ser más que de naturaleza lírica. Es característico que esta disonancia se nos presente tanto más agudamente cuanto más profunda, resonante y avasalladora se hace la lírica de Beer-Hof-

mann. Formalmente sus mejores novelas cortas son las más pobres.

En el drama la situación es todavía más difícil, pero quizás también más sencilla; Beer-Hofmann profundiza aquí el problema aún más intensamente, de modo que los dos contrarios no se enfrentan ya excluyentemente. (Tal vez sea ésta la esencia del conflicto de estilo en las novelas cortas: Beer-Hofmann quiere conseguir con ellas efectos de naturaleza superior a los alcanzables con esa forma, y por eso tiene que romper sus límites.) Aquí ocurre lo contrario, aquí lo contemplado tiene que ser estilizado hasta el punto de constituirse en material adecuado para una expresión dramática. ¿Qué significa eso? En el drama domina siempre una necesidad cósmica, una ley cósmica despiadada, que siempre se cumple y todo lo abarca. (Y en esto es indiferente su contenido, o sea, hay entre los contenidos un número ilimitado de estas leyes igualmente aptas para dar la base de la estilización dramática.) Desde este punto de vista no se puede presentar ninguna objeción a la fundamentación del *Grafen von Charolais*. Lo que bastaría para destruir cualquier otro drama —la completa casualidad de todas las catástrofes y de todos los cambios del destino— se hace aquí profundamente conmovedor y en algunos casos hasta intensamente dramático. Pues el azar se encuentra aquí ya entre los a priori del drama, está contenido en toda la atmósfera; aún más: él produce aquí propiamente el todo, todo se levanta encima de él y precisamente por eso es posible que tenga un efecto dramático, trágico. Pues el criterio que en última instancia decide de si un momento es dramático o no lo es es el grado de su fuerza simbólica: hasta qué punto abarca en sí toda la esencia y todo el destino de los personajes, con qué intensidad es el símbolo de sus vidas. Al lado de eso todo lo demás es exterioridad, y cuando no se da aquello, no hay remedio salvador, ni la finura, ni la vehemencia, ni la pasión, ni la fuerza de las imágenes. Pero en algunos casos decisivos la irracionalidad queda sin elaborar. Pues el proceso capaz de



abolir la casualidad de lo casual (haciéndolo así dramático) no puede ser, con nuestros presentes medios de expresión más que a posteriori, psicológico, no se puede expresar más que por el rodeo de las almas de aquellos que lo han recorrido. Y así se dificulta extraordinariamente una corporeización inmediata, se hace casi imposible, igual que su devenir símbolo en la fuerza sensible de la situación: que es el efecto verdaderamente dramático. Mejor dicho: la cuestión de si ese efecto se da o no, no puede quedar resuelta constrictiva y orgánicamente, y la cuestión es si para la expresión dramática de una tal concepción del mundo tenemos algún medio que no sea esa reflexión a posteriori.

Esta cuestión no está resuelta en el drama hasta ahora único de Beer-Hofmann; de los tres grandes cambios del destino que constituyen la esencia de ese drama uno se encuentra en la prehistoria, en el pasado, y es conmovedor y plenamente sugestivo. Esta solución (presente también en *Edipo Rey*) es utilizada, desde luego, por Ibsen y por Hebbel para superar el irracionalismo. Pero aunque su efecto es seguro, no se puede aplicar en todas partes, pues —como lo ha mostrado Paul Ernst desde otro punto de vista— conduce necesariamente a un empobrecimiento del poeta y de su arte, porque le permite demasiado pocas variaciones y (dentro de un drama) demasiada poca libertad de movimientos. Las otras dos inflexiones del destino, que no tienen esta solución, no son suficientemente convincentes en su acaecer inmediato, por mucho que nos aferre todo lo que crece de ellas. Y pese a ello eso no basta —ni siquiera desde el punto de vista del drama abstracto— para afirmar fríamente que son fracasos. El camino de Beer-Hofmann es aquí, como en todas partes, el más peligroso, pero tal vez por eso un camino que promete futuro. Ninguna de las escenas es, de todos modos, puramente psicológica; la segunda, la más audaz, es más intensamente otra cosa. Casualidades extrañamente entretejidas acarrean en ella que una mujer que ama inconmoviblemente a su hombre y a su hijo, que en su senti-

miento permanece fiel a su esposo hasta la muerte, hasta el final de la muerte, cae por uno al que tal vez desprecia y que, en todo caso, siempre le ha sido indiferente. Una extraña coincidencia de casualidades extrañas los reúne juntos en una habitación oscura; los orgullosos lamentos del joven no tienen ningún efecto cuando de repente, en el momento en que ella se siente más segura de su propio amor, un tronco encendido cae, por brutal azar, de la chimenea y hiere al rechazado. Y las palabras hasta entonces oídas con indiferencia, aunque siguen siendo indiferentes en su esencia, desencadenan ahora una humana compasión. Y la ciega compasión hace dar a la mujer el primer paso (al que no tendría por qué seguir nada): satisfacerle el caprichoso ruego de acompañarle un poco por el jardín:

«Quiero que la noche
nos vea caminar juntos por el jardín,
la noche, que está en todas partes. Quiero la confianza
de la noche. Esté donde esté
podré hablar de ti con la noche. Ella
nos ha visto. Sabe de ti y de mí.
"Noche", le digo yo, "la has visto,
¿no es hermosa?" Y ante ella me quejo: "Noche,
no me quiere, y yo la quiero tanto".»

Y las agradables revueltas de los caminos del jardín, los copos de nieve que caen en la noche clara, las palabras extrañas que siguen sonando le hacen dar los demás pasos hasta que ya ha ocurrido todo sin que ella lo quisiera realmente, tal vez sin que ella supiera realmente lo que le estaba ocurriendo. Y entonces, en una gran trágica contraposición, ya una profunda tristeza recubre la cólera y la irritación de los primeros instantes, y el marido pregunta con profunda melancolía:

«¿Qué te ha traído, orgullosa,
a esta casa?»



Ella contesta moviendo tristemente la cabeza: «No lo sé», y, buscando palabras que decir: «Él dijo...» Mi impresión es que aquí se hacen plenamente visibles y claramente perceptibles por la música de las circunstancias los terribles y maravillosos azares que dominan la vida, los sorprendentes milagros de los instantes extraños; cobran una vitalidad que permite sentir directamente lo despiadado que es su dominio de la vida. Las casualidades, los instantes se hacen aquí simbólicos, símbolos de su propio poder soberano. Con eso queda dado el primer paso para su expresión verdaderamente dramática. Sólo el primero; pues su efecto sugestivo es también aquí en su mayor parte a posteriori; los acontecimientos no hacen más que facilitar y dar fundamento al sentimiento que se consigue a posteriori; nos lo dan como una pálida anticipación, no con la fuerza avasalladora de la vivencia inmediata. Pero hay instantes en los cuales también esto se puede sentir.

En estos instantes y en los caminos que ellos designan aparecen con insólita energía las primeras huellas de un estilo dramático moderno. Lo que hace que ese estilo sea moderno no son manifestaciones de la vida presente superficiales, pobres en significación y en el fondo sin interés para nadie (por ejemplo, el naturalismo), sino el que nuestra específica sensibilidad actual, nuestras maneras de valorar y pensar, su tempo, su ordenación y su melodía quieran crecer en las formas, hacerse unas con ellas, llegar a ser finalmente forma. El drama de Beer-Hofmann está lleno de una riqueza inaudita de bellezas insospechadas. Ya sólo el modo de su planteamiento —aunque no haya llegado el día de la respuesta— le aporta las bellezas de admirables soluciones nuevas. Desde Goethe y Schiller el verso fue necesario para mantener los personajes del drama a la distancia de la gran tragedia; pero ya ellos renunciaron a la humanidad de sus personajes, y Schiller ha escrito (orgulloso o resignado) a Goethe que el drama no tolera propiamente ningún carácter, y que las «máscaras ideales» de las tragedias griegas son mucho más utilizables que los seres humanos de Sha-

kespeare o de Goethe. Beer-Hofmann es tal vez el primero desde Kleist cuyos versos consiguen mantener en su tono todo el mundo del drama, de modo que ninguno se salga fuera de él por una excesiva proximidad de su individualización a la vida, sin abandonar por ello nada de su flexibilidad, de sus frágiles finuras e instantaneidades.

La técnica de Beer-Hofmann para representar seres humanos es —en profundísima conexión con la naturaleza de la estructura de sus piezas— la técnica de los grandes instantes. (El Browning de *Pippa passes* y las escenas líricas del joven Hofmannsthal preparan en esto el desarrollo.) Cada uno de sus personajes cobra repentinamente vida en un punto del drama (o en varios, según su importancia), y deja de ser el trasfondo pintoresco del destino de los demás; eso ocurre en el instante en que su destino y su carácter caen precisamente en el eje de la línea rectora del drama. Y sólo la fuerza que se acumula en la intensidad humana de tales instantes da a toda una figura —por medio de luces que caen sobre el pasado y el futuro— lo característico. De este modo la figura es elaborada con plena matización hasta la diferenciación más íntima, pero todo esto se manifiesta sólo en esos instantes, y todo otro movimiento es consecuencia de aquella energía potencial dada, se tiene que comprimir hasta un mínimo tal que pese a su intensidad no pueda resolver ninguna construcción. Dicho muy brevemente: los escritores actuales (Hofmannsthal, por ejemplo) simplifican sus figuras, reducen sus propiedades a lo más imprescindible; Beer-Hofmann estiliza sólo sus formas de manifestación.

La misma técnica aplica en el enlace psicológico y constructivo de sus personajes, en la exposición de relaciones humanas. La rigurosa selección es aquí también temporal, es selección de los instantes más intensos, más importantes para el drama. Los seres humanos no tienen aquí ningún otro contacto; Beer-Hofmann no experimenta aquí con desarrollos. Y como en esos instantes los hombres, por así decirlo, están en contacto con toda su superficie, como se encuentran en el drama con todo



su ser, como son dramáticos por todo su ser y no por cualidades sueltas, resulta que la lírica más ancha y más polifónica no puede resultar nunca no-dramática. En los puntos que parecen resueltos, la amplitud de la base de estilización, la gran calamidad estilística que había que vencer, se convierte en fuente de grandes bellezas, porque las relaciones entre los hombres no pueden contener nada que no esté ya contenido rigurosamente en el complejo del drama. Una composición así no está amenazada por los grandes peligros de los modernos dramas psicológicos, en los que los personajes son más amplios y más matizados de lo que resulta absolutamente imprescindible para su destino, con lo que la lírica más pura y profunda de sus contactos sigue siendo mera lírica inmóvil y, por lo tanto, sin interés y aburrida en el drama. Pero también se evita el peligro principal de los actuales estilizadores, a saber, que por la constricción de una vida anímica complicadamente tejida en unas pocas grandes líneas la figura, tal vez normal desde el punto de vista natural, da fácilmente en lo patológico por la unilateralidad del dibujo. (El Jaffier de Hofmannsthal es hoy quizás el ejemplo más contundente de esto.)

Y la gran soledad en que viven los hombres de este mundo, como en todos los dramas nuevos, no quita todo sabor a las relaciones entre ellos, aunque dibuja con demasiada dureza las líneas que separan sus perfiles. (Para hacerlas bien visibles en la perspectiva del drama.) Sus hombres no hablan rígidamente sin oírse, sino que sus palabras se aferran unas a otras como brazos alargados para un abrazo, se entretejen, se buscan y se encuentran, y sólo detrás de esos encuentros nos mira con fuerza intacta, pero tanto más conmovedora, la soledad eterna. Los precipicios que separan a sus hombres están plantados de rosas; parten en todas direcciones de sus hombres rayos de luz, pero las rosas no pueden salvar el abismo, y los rayos de luz no vuelven sino reflejados por espejos.

Beer-Hofmann es uno de esos autores que, sin hacer de ello un programa, renuncian desde lejos a cualquier compromiso y

también al fácil heroísmo de seguir hasta el final una tendencia unilateral. Las viejas abstracciones serían demasiado estrechas para sus contenidos más profundos, quiere crear nuevas abstracciones en las que su lírica se resuelva en forma. Esta tendencia le separa (los nombres significan aquí sólo tendencias) de la pura arquitectónica rígidamente estilizada de Paul Ernst y de los torsos conmovedoramente hermosos de Gerhart Hauptmann. La lucha combatida por la forma es la más heroica de todas las contemporáneas. Parece como si una profunda sabiduría le obligara a frenar dentro de límites rigurosos la riqueza rebosante de sus instantes. Las formas son hoy todavía límites para él, con los que libra difíciles y dolorosos combates; no por lo dicho mismo, sino por el intento de evitar el silencio, la renuncia. Y en cada una de sus obras se rompe en un par de lugares lo que él ha articulado tan limpiamente, y se abren repentinas visiones de otros reinos, tal vez de la vida, tal vez de él, ¿quién sabe? Y aunque los posteriores, siempre distanciados —y para los que sólo existe lo que tiene forma, mientras que todo sonido inmediatamente emitido ha perdido significación—, los pasen por alto sin comprensión y con calculada frialdad, nosotros no podemos abstenernos de amar esos instantes en los que este gran artista ha resultado más débil que este hombre auténtico y profundo.

1908

# RIQUEZA, CAOS Y FORMA

*(Un diálogo sobre Lawrence Sterne)*

*El escenario es una habitación de muchacha simple y burguesa en la que lo completamente nuevo se mezcla de un modo curiosamente inorgánico con lo muy viejo. Las paredes están cubiertas por papel de color corriente; los muebles son pequeños, blancos e incómodos; son los de una habitación media burguesa de muchacha. Sólo el escritorio es hermoso, grande y cómodo, y en el rincón, detrás de un biombo, la gran cama de latón. En la pared, la misma presencia inorgánica. Retratos de familia y grabados japoneses, reproducciones de cuadros modernos y de cuadros viejos que hoy son modernos: Whistler, Velázquez, Vermeer. Encima del escritorio la fotografía de un fresco de Giotto.*

*Ante el escritorio está sentada una muchacha llamativamente hermosa. Tiene un libro en el seno: los aforismos de Goethe; lo hojea y parece leer; está esperando a alguien. Llaman. Pero la muchacha se ha sumido en la lectura, de modo que sólo oye la segunda llamada; se levanta para saludar al que entra. Es un colega de la universidad. Tiene aproximadamente la misma edad que ella, quizás un poco menos: es un joven rubio, peinado con raya, alto, de unos veinte a veintidós años; lleva lentes sin concha y chaleco de colores, estudia filología moderna y está enamorado de la muchacha. Lleva bajo el brazo unos desgastados volúmenes encuadernados en cuero —ingleses de comienzos del siglo XIX— y los deja encima del escritorio. Se dan la mano; se sientan.*

ELLA: ¿Cuándo da usted su conferencia en el seminario?

ÉL: No lo sé todavía con seguridad. Aún tengo que mirar varias cosas; y aún tengo que hojear un par de años del *Spectator* y del *Tatler*.

ELLA: ¿Por qué se preocupa usted tanto por esa gente? Ya está bien como está hoy. ¿Quién se va a dar cuenta de lo que falta?

ÉL: Es posible, pero Joachim...

ELLA *(interrumpiéndole)*: Ya, porque usted todo lo discute con él.

ÉL *(sonríe)*: Quizás no sólo por eso. Pero aunque así fuera. Lo hago también por mí. El trabajo me da satisfacción ahora. Me gusta. Es tan agradable manejar los pequeños hechos. Me llevan a muchas cosas para percibir las cuales habría sido demasiado perezoso sin ellos. Y no es que piense mucho en eso ni que me tenga que esforzar. Vivo cómodamente y le llamo a eso mi «consciencia científica», y soy feliz de ser un «sabio riguroso».

ELLA *(que se complace mucho con el tema)*: No sea usted cínico, Vincenz. Sé perfectamente lo serio e importante que es para usted ese redondeo de su materia.

VINCENZ *(no está muy convencido, pero se contenta gustosamente con esa explicación aduladora para él. Luego, tras una pequeña pausa)*: Es posible que lleve usted razón. Seguro. *(Otra pequeña pausa.)* He traído a Sterne. Como ve, no me lo he olvidado.

ELLA *(coge el libro y acaricia la encuadernación)*: Una bonita edición.

VINCENZ: Sí; la de mil ochocientos ocho. Exquisita. ¿Ha visto usted el Reynolds que lleva delante? ¿Delicioso, verdad?

ELLA: También son muy bonitos los demás grabados. Mire usted. *(Contemplan un momento los grabados.)* ¿Qué me va a leer?

VINCENZ: Tal vez empiece con la *Sentimental Journey*. El *Tristram Shandy* lo leerá usted sola, cuando le coja gusto.



¿De acuerdo? *(Habla con un acento inglés muy bueno, pero conscientemente afectado.)* Escuche, por favor. *(Lee el comienzo del viaje, primer pequeño episodio sentimental con el monje mendicante, la humorística división de los viajeros, la compra de la silla, la primera aventura platónico-sentimental con la desconocida. Lee deprisa y nervioso, con acento claro y puro, sin sentimentalismo, y precisamente las escenas sentimentales, aunque suave y casi imperceptiblemente, con tono irónico. Lee de tal modo que a cada frase se nota que no se trata de asuntos muy importantes para él, sino de algo que le ha gustado entre las mil cosas hermosas que le han salido al encuentro por el camino, y aun en el modo como le gusta hay mucho capricho y gusto por el propio capricho. Cuando ambos están profundamente sumidos en la lectura llaman otra vez, fuerte y decididamente, y a continuación entra Joachim, colega de ambos en la universidad. Es de la misma edad que ellos, quizás un poco más joven. Más alto que Vincenz, moreno, vestido sencillamente, casi pobremente. Tiene unos rasgos duros, casi inmóviles. También él estudia filología moderna y también él está enamorado de la muchacha. Por eso le disgusta el tono de tranquila armonía que nota entre los otros dos. Entra y saluda. Luego coge el libro de manos de Vincenz.)* ¿Qué leen ustedes?

VINCENZ *(un poco nervioso, en parte porque les ha interrumpido, en parte porque percibe la oposición oculta en la pregunta)*: Sterne.

JOACHIM *(cambia de tono; sonríe)*: ¿Molesto?

VINCENZ *(sonriendo también)*: Sí. Éste no es para usted. Es bonito. Divertido. Rico. Y en absoluto regular.

ELLA *(enfadada por la interrupción)*: ¿Quieren ustedes disputar otra vez?

JOACHIM: No. Yo por lo menos no. Jamás. Y hoy menos que nunca. *(A Vincenz.)* Sólo en una cosa ha sido usted injusto —pero no tema, que no quiero disputar—, no es que Sterne

no me vaya a mí —aunque no tengo amor por él, eso lo ha adivinado usted—, sino que no le va a éste. *(Señala el volumen de Goethe que sigue en el seno de la muchacha.)* ¿Lo han leído antes de empezar con Sterne?

ELLA *(agradecida de que alguien lo haya notado y, por lo tanto, cálida con Joachim y tácitamente hostil a Vincenz)*: Sí, he estado leyendo a Goethe. ¿Por qué lo pregunta?

JOACHIM: Porque seguramente mientras leían a Sterne, ha estado sintiendo: ¿Qué habría dicho él a eso? ¿No le habría molestado esa mezcla de elementos heterogéneos? ¿No habría despreciado eso que ustedes leían por su desorden y su falta de elaboración? ¿No habría llamado diletante a este poeta, por dar los sentimientos tal como son, como materia bruta sin elaborar, y por no luchar en absoluto por una configuración unitaria, por una forma, por modesta que fuera? ¿Ha leído usted lo que dice sobre los diletantes? ¿Lo recuerda usted? «Error de los diletantes: querer unir inmediatamente la fantasía con la técnica.» ¿No habría que anteponer esas palabras a toda crítica de Sterne? ¿Y el recuerdo de la vivencia directa de esas palabras no debería impedir toda entrega a cualquier falta de forma?

ELLA *(un poco insegura, cosa que intenta enmascarar con firmeza de la voz)*: Sin duda hay algo en lo que usted dice, desde luego, pero Goethe no ha...

VINCENZ: Creo saber lo que quiere usted decir, permítame terminar lo que usted ha empezado: Goethe no fue nunca un dogmático. «¡Digamos de muchos modos!» ha dicho, y eso es lo que usted quería aducir, ¿no es verdad?

ELLA *(hace un caluroso y agradecido gesto de que sí, y al igual que antes del intermedio su silencio da la razón a Vincenz, cosa que ambos hombres notan)*.

VINCENZ *(sigue hablando)*: «Las remolachas de las Marcas saben bien, sobre todo mezcladas con castañas, y esos dos nobles frutos crecen muy lejos uno de otro». Y mil otros pasos más podría aducir. ¡No! No es justo hablar en nombre de Goethe contra tales placeres. Contra ningún disfrute. Contra ningún placer. Contra nada que nos enriquezca, que pueda dar algo nuevo a nuestra vida.



JOACHIM *(un poco irónico)*: Hay que ver todo lo que sabe usted decir.

VINCENZ *(cuya irritación es cada vez más manifiesta)*: Y aunque yo no supiera —y está fuera de duda que usted lo sabe también perfectamente— lo que Sterne significa para Goethe, con qué amor agradecido habla siempre de él, como de una de las principales vivencias de su vida... ¿No lo recuerda usted? ¿No puede usted recordar el paso en el que dice que también el siglo diecinueve debe darse cuenta de lo que debe a Sterne y descubrir en cuántas cosas le es aún deudor? ¿Y no recuerda usted el paso donde dice: «Yorick Sterne ha sido el espíritu más hermoso en acción; quien le lee se siente en seguida libre y hermoso»? ¿No lo recuerda usted?

JOACHIM *(aparentemente muy tranquilo y superior)*: Las citas no prueban nada. Eso lo sabe usted tan bien como yo. Sé que puede usted seguir citando media hora en ese sentido, y sin duda sabe usted también que también yo —sin apartarme de Goethe— podría citar todo el tiempo que hiciera falta en apoyo de mi punto de vista. Y cada uno de nosotros tendría que aducir para sí el resignado aforismo suyo de que no se puede convencer a nadie, porque los juicios falsos arraigan profundamente en la vida de cada cual, y que lo único que hay que hacer es repetir constantemente la verdad. Y respecto del otro tendríamos que citar el aforismo que dice que nuestros contrincantes creen habernos refutado cuando repiten su opinión y no prestan atención a la nuestra. No. Las citas apoyan a cualquiera y propiamente no apoyan a nadie. Aunque tuviera contra mí todas las citas de la literatura universal sé que en esta disputa tendría a Goethe de mi parte. Y aunque no fuera así —pues él podía permitirse muchas cosas que nosotros no debemos permi-

tirnos— mi primer sentimiento queda en pie: es una falta de estilo leer a Sterne después que a Goethe. Y quizás tengo más razón de la que antes creía: es imposible amar a la vez a Goethe y Sterne. Aquel para el que significan mucho los escritos de Sterne, no ama al verdadero Goethe o no entiende su amor.

VINCENZ: Creo que es usted el que entiende mal a Goethe, no yo *(mira a la muchacha)*, no nosotros. Usted ama en él algo que le era secundario. Pero en una cosa tiene usted razón: no hablemos en su nombre. Él no podrá dar la razón a ninguno de nosotros, sino sólo argumentos; y además me parece que no le importaría mucho saber quién de nosotros dos lleva razón. En realidad es del todo indiferente quién lleve razón.

Llevar razón. No tener razón. Qué cuestión mediocre e indigna. Y qué poco afecta a las cuestiones de las que estamos hablando. La vida. El enriquecimiento. Supongamos que yo concediera —cosa que no hago— que llevara razón usted: habríamos sido inconsecuentes, los dos objetos de los que nos ocupábamos no casarían. Y entonces ¿qué? Con sólo que vivamos las cosas un poco intensamente, la intensidad de nuestras vivencias refuta toda teoría que se nos imponga desde fuera. Es falso que entre vivencias intensas sea imaginable una contradicción fuerte, cortante; pues lo esencial está dónde he aferrado las cosas, en la fuerza de la vivencia; la posibilidad de que ambas cosas puedan convertírsenos en una vivencia profunda excluye la posibilidad de una contradicción. La contradicción está fuera, en alguna parte, fuera de las vivencias, fuera de todo lo que podemos saber sobre ellas, está en la nada, en la teoría.

JOACHIM *(un poco irónico)*: Cierto, así todo se encuentra en todo...

VINCENZ *(le interrumpe violentamente)*: ¿Y por qué no? ¿Dónde está lo común y dónde la contradicción? Eso no son propiedades de las cosas, sino sólo los límites de nuestras posibilidades. Y no hay ningún a priori frente a las posibilidades, ni hay nada que criticar en ellas una vez que han dejado de ser posibilidades, cuando se han realizado. Unidad significa que algo queda junto, y el quedar junto es aquí el único criterio de la verdad; por encima de su sentencia no hay ya ninguna instancia.



JOACHIM: ¿No ve usted que si eso se piensa hasta el final conduce a la anarquía completa?

VINCENZ: No. Pues aquí no estamos hablando de pensar hasta el final, sino de la vida. No de sistemas, sino de realidades nuevas que nunca se repiten. De realidades cada una de las cuales no es continuación de la anterior, sino algo completamente nuevo, algo que no se puede prever de ningún modo, que no se puede apresar con teorías, con «consecuente pensar hasta el final». Y el límite y la contradicción están sólo en nosotros, al igual que la posibilidad de una unificación. Cuando de algún modo notamos una contradicción irresoluble es que hemos llegado a los límites de nuestra mismidad; y cuando notamos eso, hablamos de nosotros, no de las cosas.

JOACHIM: Eso es verdad, desde luego. Pero no debemos olvidar nunca que hay límites en nosotros no trazados por nuestra debilidad, cobardía o falta de sensibilidad, sino por la vida misma. Nuestra vida. Y cuando una voz nos exhorta a no rebasarlos, esa voz es la voz de la vida, no la del miedo a su riqueza. Sentimos que sólo dentro de esos límites alienta nuestra vida, y que lo que está fuera de ellos es sólo enfermedad y disolución. La anarquía es la muerte. Por eso la odio y la combato. En nombre de la vida. En nombre de la riqueza de la vida.

VINCENZ *(sarcástico)*: ¡En nombre de la vida y de su riqueza! Eso suena muy bien mientras no pretenda usted aplicar su teoría a nada. En cuanto que salga con ella de la soledad de lo eternamente abstracto, se convertirá en una teoría brutalizadora de las cosas. No olvide usted que hablamos

de Sterne y que usted protesta contra él, ¿en nombre de la vida y de su riqueza?

JOACHIM: Sí.

VINCENZ: ¿Pero no percibe usted que no hay ningún punto en el que Sterne sea menos atacable que en éste? Que aunque le quitemos todo lo imaginable no podremos negarle riqueza, plenitud, vida. No voy a hablar ahora de la abundancia de sus pequeños bijoux estilísticos, ni de esa ondulante riqueza que recubre la menor manifestación de vida en sus escritos. Piense usted, por ejemplo, en la rebosante vida de algunos personajes del *Tristram Shandy* y, a propósito de esos personajes, en las luces de sus relaciones recíprocas, que brillan en reflejos multicolores. Heine le veneró como hermano de Shakespeare, y Carlyle le amó como sólo a Cervantes. Y Hettner comparó la relación entre los hermanos Shandy con la relación entre Don Quijote y Sancho Panza. El ha notado también que en el caso de Sterne esa relación está profundizada. ¿No nota usted la rica vida que cobra precisamente por la profundización? El caballero español y su grueso escudero: están juntos como actor y escenario, y cada uno es sólo escenario para el otro. Se complementan el uno al otro, desde luego; pero sólo para nosotros. Un destino misterioso los ha colocado el uno junto al otro y los conduce juntos a través de la vida. Y cada vivencia del uno se convierte en un espejo deformante de todos los momentos vitales del otro, y esta continua sucesión de las correspondientes imágenes deformadas es el símbolo de la vida. Una imagen deformada de la irresoluble inadecuación de la relación de los hombres entre sí. Muy bien; pero observará usted que Don Quijote y Sancho Panza no tienen relación alguna entre ellos, no, al menos, como seres humanos. No hay interacción entre ellos, como no sea la que suele existir entre las figuras de un cuadro: una relación lineal y una colorística, pero ninguna humana. Daumier pudo expresar toda su relación, todo su carácter, de un modo puramente lineal. Y no sonará demasiado paradójica la afirmación de que todo lo que ha escrito Cervantes, todas las aventuras que hace atravesar a sus personajes, todo eso no es más que un texto de comentario a estas imágenes, sólo una emanación de la idea, de la vida apriórica que supera en fuerza y vitalidad la vida real y que fue posible expresar en esas relaciones lineales. ¿Y sabe usted también qué quiere decir que esa relación de destinos se pudiera expresar así? Quiere decir que en esto está la monumentalidad y al mismo tiempo el límite de intensidad de la concepción de Cervantes. Que sus personajes tienen algo de máscaras: el uno es alto y el otro bajo, el uno delgado y el otro grueso, y la existencia configurada de cada cual es absoluta y excluye a priori su contrario. Que el relativismo, la vacilación de todas las relaciones no se puede encontrar más que en la vida, en la aventura, mientras que los hombres están aún intactos. Su gesto frente a la vida es unitario, su carácter es como una máscara, y entre esos hombres diferentes no hay nada común ni ninguna posibilidad de contacto.



Sterne ha introducido la relatividad en su consideración del hombre. Los dos hermanos Shandy son Don Quijote y Sancho Panza a la vez. Y a cada instante se renueva esa relación, se invierte y se vuelve a trasformar. Cada uno de ellos lucha contra molinos de viento, y cada uno de ellos es un espectador sobrio que no comprende las estériles luchas sin objetivo del otro. Es imposible reducir esa relación a ninguna fórmula. Ninguno de los hermanos Shandy lleva la máscara típica de un sentimiento del mundo permanente. Todo lo que hacen, aquello por lo cual aparecen como nietos del noble caballero es muy secundario al lado de la inadecuación sublime y grotesca de la relación. Se suele decir, y no sin razón, que la impotente extrañeza de Walter Shandy frente a las cosas es la eterna incapacidad del teórico ante las realidades. Sé que se puede decir eso y que tal vez nadie haya expresado todavía con suficiente agudeza y pro-

fundidad el potente simbolismo de esa relación. Lo realmente profundo es aquí la relación de los hombres entre ellos, no los individuos; lo importante es la multiplicidad y riqueza abarcantes del círculo que forman, aunque conste de pocos hombres. ¡Qué rica es ya por sí sola la relación entre los dos hermanos! ¿No es conmovedor el modo como tienen consciencia de su comunidad, cómo vive en ellos el sentimiento de una igualdad interior —a una profundidad inaccesible al pensamiento— cómo tiembla en ellos el gran dolor de que eso precisamente los va a separar para siempre? También es conmovedor cómo a veces intentan entrar en el quijotismo del otro, mientras que otras veces intentan curárselo por el contenido de su vida. Y, sin embargo, no hay ninguna ocasión en que su relación no se manifieste con grotesca comicidad; generalmente con tal fuerza que la gran risa no permite oír sino como débil acompañamiento su propia causa, la profunda imposibilidad anímica de llegar el uno al otro. No sé si ha notado usted en qué medida el juego de palabras se ha convertido en un símbolo vital en ese mundo. En símbolo de la naturaleza solamente alusiva y mediadora de las palabras, en símbolo de que las palabras no son capaces de comunicar la vivencia más que cuando el que escucha ha vivido lo mismo.

Pero los hermanos Shandy hablan sólo el uno con el otro, no el uno al otro, y cada uno atiende sólo a sus propias ideas y sólo oye palabras, no ideas ni sentimientos, de la boca del otro. Y a cada palabra que roza sus pensamientos, aunque sea lejanamente, éstos se detienen, y el otro recoge el hilo de sus propias ideas. Los juegos de palabras son aquí encrucijadas donde los que se buscan pasan sin notarse uno al lado del otro, con dolor y desconocidos. La relación de Walter Shandy con su mujer es parecida, llena de los mismos dolores grotescos y trágicos y de las mismas melancólicas alegrías. Él rebosa de dolor de filósofo porque su mujer, puesto ya que no entiende nada de lo que él dice,



no toma al menos consciencia de ese no entender, no le hace de vez en cuando preguntas, no se enfada, no se irrita con él. El aparato mental más complicado es incapaz de perturbar a esa mujer en su tranquila pereza, en esa pereza con la que acepta todo lo que dice el filósofo que tiene por marido, razón por la cual todo ocurre tal como lo desea la mujer. El filósofo escribe un libro acerca de cómo debe ser educado su hijo para que no caiga bajo la influencia de la madre, y mientras él escribe, la madre educa, como es natural, al niño. Y las pocas satisfacciones tristes y alegres: cuando la mujer, por ejemplo, en la escena de amor de «uncle Toby» y «Mrs. Wadman» quiere escuchar, le dice a su marido que está curiosa y que si puede escuchar y el filósofo contesta feliz: «Call it my dear, by its right name and look trough the keyhole as long as you will». Y la otra gran inadecuación, la gran bondad originaria del «uncle Toby», bondad que no sabe nada de la vida ni de los hombres y cuya perplejidad ante cada realidad provoca los mayores malentendidos entre las gentes más sencillas y normales. En la noche del no-poder-comprenderse arde de todos modos la luz de una comunidad: la del «uncle Toby» con su criado «Corporal Trim», con el que ha hecho el servicio de las armas, tan limitado como él, pero cuya pasiva naturaleza, nacida para servir, acepta sin reservas cualquier absurdo de su capitán. En el mundo entero no se entienden más que dos limitados locos, e incluso éstos sólo porque el azar les ha dotado de la misma idea obsesiva.

Sterne ha visto ese mundo, y ha excavado de él su riqueza, lo profundamente triste y lo risible, a la vez e inseparablemente. Y vio la riqueza que encierra en sí la omnilateralidad de este círculo cerrado y hecho de dos partes: el llanto que se hace risa y la risa de la que nace un llanto; la vida que se hace vida verdadera precisamente por esa omnilateralidad y con la que no podré ser real y totalmente justo,

porque no puedo observar el centro del círculo a la vez desde todos los puntos de la periferia.
*(Pausa.)*

LA MUCHACHA *(repentinamente)*: ¡Qué hermoso! El centro... *(Vincenz la mira, esperando el correspondiente entusiasmo; la muchacha se pone colorada, porque se da cuenta de que se ha ido de la lengua; muy turbada)*: Sí, la teoría del centro, la teoría romántica del centro...

JOACHIM *(está también turbado porque siente que sobre la base de todas sus convicciones y sobre la base de la situación dada, por el principio de la forma abstracta, tiene que contradecir a Vincenz; pero no se le ocurre cómo. Muchas cosas le dan vueltas por la cabeza, pero se da cuenta de que toda contradicción sería mezquina comparada con ese hermoso y sincero entusiasmo, y teme que la muchacha se indisponga radicalmente con él si también ella siente su oposición como mezquina; por otra parte sabe que, precisamente por la misma razón, tiene que atreverse a salir con sus objeciones y que tiene que impedir que cristalice un estado de ánimo creado por Vincenz; habla bajo y un poco inseguro, con muchas pequeñas pausas)*: Sí que es hermoso..., sí que sería hermosa esa novela... si fuera así... si realmente fuera así... Qué gran novela habría podido llegar a ser.

VINCENZ *(también turbado en el fondo. Nota que en el aire hay justificados contraargumentos y —como conoce a Joachim— adivina también de qué lado más o menos va a venir el ataque. Naturalmente, no sabe todavía con seguridad cómo será el ataque, y aún menos cómo podrá defenderse. Tiene la vaga sensación de que sus palabras le han arrastrado demasiado lejos, pero siente también que ahora —aunque no sea más que por la muchacha— no puede abandonar nada de su entusiasmo. Por eso empieza muy nervioso, violento, con observaciones sueltas)*: ¡Habría podido llegar a ser! ¡Ridículo! *(Intenta mantener el mayor tiempo*



*posible la conversación lejos del problema de la forma.)* Sabe usted perfectamente que de toda esa riqueza infinita no he mostrado más que algunos detalles. ¡Habría podido llegar a ser! ¡Ridículo!

JOACHIM *(también inseguro y muy prudente)*: Sí. No ha dicho usted todo lo que hay en esos escritos, y sin duda ha tenido que dejar de lado mucha cosa que aún habría aumentado su entusiasmo. *(La muchacha, que ha escuchado con entusiasmo el discurso de Vincenz, ha notado ahora que su contenido quizás es problemático, prefiere no tomar posición por anticipado y mueve la cabeza, simplemente picada porque Joachim, a causa de su entusiasta adhesión, la identifica puramente con Vincenz. Joachim, que interpreta ese gesto como acuerdo, sigue hablando con más libertad, cuando el sentimiento de humillación de la muchacha ha sido suscitado por la incómoda situación en que él la ha puesto.)* Pero no olvide usted que también ha silenciado muchas otras cosas de esas obras. Que ha pasado usted por alto mucho cuya falta —créame— ha sido muy útil para su punto de vista.

VINCENZ *(ha entendido mal, como Joachim, el gesto de la muchacha. Habla más violentamente, para recuperar la superioridad emocional que amenaza con abandonarle)*: Creo entender adónde apunta usted, pero —perdóneme— me parece que su objeción es muy mezquina.

JOACHIM *(interrumpiéndole)*: No he terminado...

VINCENZ *(continúa por encima de la protesta)*: Ha dicho usted más o menos: qué hermosa novela habría sido *Tristram Shandy* si Sterne la hubiera escrito. Y que yo lo he falsificado en general, al hablar de él, por dejar fuera de consideración todo lo que perjudica...

JOACHIM: Pero yo...

VINCENZ: Perdone un instante. Está usted pensando seguramente en los excursos de Sterne, en sus episodios aparentemente impertinentes para el asunto, en sus grotescas in-

serciones filosóficas y en muchas otras cosas más, ya lo sé. Pero es muy superficial considerar que perturba la concepción y perjudica su grandeza todo lo que en un primer momento parece estar fuera de sitio, quizá sobre la base de un punto de vista previo y demasiado teórico. Piense usted que puede haber una intención profunda y acertada, sólo que no percibida por usted, en donde usted no ve más que confusión y desorden. Creo que Sterne sabía muy bien lo que hacía y que contaba con su propia teoría del equilibrio, personal, desde luego: «to keep up that just balance betwixt wisdom and folly», escribe en el *Tristram*, «without which a book would not stand together a single year». Y creo saber qué sentimientos exigían esa idea del equilibrio. Recordará usted tal vez lo que he dicho sobre la cotidianidad de su consideración del hombre. Pues bien: para introducir y luego mover hombres así su método es el único o —por no usar tanto esa palabra— un método excelente. Quizá se pudiera caracterizar del modo más breve como sigue: un hecho, y alrededor un enjambre desordenado de asociaciones provocadas por él. Un hombre se asoma, dice una palabra, hace un gesto o bien oímos simplemente su nombre y desaparece en la nube de imágenes, ocurrencias, estados de ánimo nacida alrededor de su aparición. Desaparece para que todas nuestras ideas, desde todos los lados, puedan rodearlo, y aunque su reaparición destruye mucho de la multiplicidad que lo anterior suscitó en nosotros, de todos modos surge en torno del nuevo momento la misma riqueza, aunque más rica por el recuerdo de lo anterior. Éste es el estado de ánimo del poeta cuando cuenta un gesto de su personaje; el estado de ánimo del autor de un diario cuando piensa sobre sus vivencias y ordena sus recuerdos; el estado de ánimo del lector verdadero, el que no sólo lee letras, cuando quiere vivenciar los personajes que le son ajenos. Y así es la técnica de todo nuestro conocimiento de los hombres en la vida.



JOACHIM *(sigue hablando algo inseguro, y sólo mientras habla va cogiendo ímpetu)*: Algo hay en lo que usted dice. Pero mi sentimiento me sigue diciendo lo mismo que antes: qué hermosa habría podido llegar a ser esa novela. Pues también esta vez se ha ayudado usted dejando de lado al poeta y a sí mismo. Habla usted de Sterne como si sus palabras revelaran sólo el ritmo inmanente de un aparente caos, pero en realidad no toma usted de él más que lo que con su ayuda se puede ritmizar, y deja lo demás a un lado, quizá sin darse cuenta.

VINCENZ *(nervioso)*: No es verdad.

JOACHIM: Sólo un ejemplo, pero que tiene importancia de principio: los muchos pasos muertos, hoy ya ilegibles, apoyarían mi punto de vista. Leí una vez en un libro de un historiador inglés de la literatura que Sterne usa la palabra «humour» todavía en sentido antiguo, en el sentido de la época isabelina. Y realmente ¿qué otra cosa hay en sus personajes, sino la melodía eterna de la ceguera y del absurdo, del «Hobby Horse», como el «humour» de los personajes de Ben Jonson? La cualidad fija del hombre que atraviesa todos sus actos con esa misma fuerza, tal que casi deja de ser una fuerza suya, que el hombre entero no produce efecto más que como si todas sus manifestaciones vitales fueran sólo propiedades de ese «humour». Una cualidad que no es el hombre el que la lleva, sino que lleva ella al hombre. También podría decir: el «humour» es la máscara que ha quedado de la arcaica tipicidad completamente alegórica de la vida y del teatro. La acuñación por la cual todo el ser de un hombre se comprimía en una inscripción, en un epigrama; y en ningún momento podía salir de allí mientras durara el espectáculo. Dicho sea de paso: toda máscara, por pálida que sea y aunque esté tan agujereada como la de los hombres de Sterne, impide las interacciones entre los hombres; así pues, Sterne no ha rebasado en esto, por principio, a Cervantes.

VINCENZ: Intente usted volver a pensar sin prejuicios lo que acaba de decir. No me refiero a la comparación con Cervantes: el rostro y la máscara se excluyen sólo conceptualmente; en la realidad son polos, y no se puede precisar exactamente dónde está la transición del uno al otro.

JOACHIM *(interrumpiendo rápidamente)*: ¡Pero en este caso sí!

VINCENZ: Pero, como he dicho, esto no es lo verdaderamente importante. ¿No ha notado usted hasta qué punto todo lo que ha dicho sobre el «humour» es un complemento del modo como yo he intentado caracterizar su consideración de los hombres? Sólo que usted *(un poco irónico)*, c'est votre métier, ha fundamentado formalmente también mi visión. Lo que usted llama «humour» es el centro en torno al cual se agrupa todo lo que Sterne muestra desde infinitos lados para dar de un modo u otro cuenta de la vida. Pero yo también tenía que presuponer ese centro, aunque no hablara explícitamente de él; pues sin él se hundiría todo. Y si lo defino —que es lo que ha hecho usted— hago más sólida la conexión de todo y más rica la sustancia de este mundo, compuesta de más materias: porque hay materias firmes en él, y siempre mutables, y sólo podemos separarlas en la abstracción; del mismo modo que el rostro es modelado por el aire que lo rodea, por sus luces y sus sombras.

JOACHIM: Ya he dicho que no quería disputar *(Vincenz sonríe y Joachim habla después de una pausa)*, y no estoy disputando. *(Vincenz vuelve a sonreír, pero luego su mirada tropieza con la muchacha; ve que ella no ha sonreído con él y por un momento tiene el sentimiento: qué lejos estamos los dos de ella ahora, y los dos a la misma distancia. Se asusta y querría terminar con la discusión. Por eso escucha impacientemente a Joachim y espera la ocasión de expresar su estado de ánimo. Pero Joachim ha ido hablando mientras tanto.)* Sólo una observación me gustaría hacer aún. Qué hermoso sería todo eso de lo que hablamos si fuera así. Si lo que usted llama el método de Sterne fuera realmente el método de Sterne, si Sterne considerara con un poco de coherencia sus personajes en esa misma perspectiva. Por favor, no me interrumpa ahora. Tome usted el concepto «contemplar en la misma perspectiva» tan ampliamente como quiera, pero piense usted con él siempre en un determinado ver —sin lo cual no hay arte— e intente aplicarlo. Ya verá usted hasta dónde llega. Sterne mismo lo sabía muy bien. Cuando habla de la bondad de corazón del viejo Toby, se da cuenta de que no puede darle forma con el mismo estilo que la locura de Toby, la fortaleza, sus inocentes mentiras, se da cuenta de que en este caso es imposible aplicar su método «hobby horsical».



VINCENZ *(habla nervioso y muy impaciente. Querría terminar con la disputa, pero le es imposible ahora prescindir de una única observación que le parece capaz de resolverlo todo. Pero cada palabra le arrastra irresistiblemente, de modo que le resulta difícil apuntar su punto de vista con unas pocas frases)*: Vuelve usted a perseguir con cálculos el despilfarro soberano. Y siempre con los mismos cálculos. Sterne podía permitirse el descubrir un defecto de su método, que era un defecto inexistente. ¿No siente usted lo profundamente que van juntos esos dos rasgos del «uncle Toby» a pesar de todo? Y que la soberanía de Sterne contempla al mismo tiempo los mil aspectos, posibilidades y límites de un método, en este punto juega con la natural limitación de su método, de todo método. Ésa es su soberanía.

JOACHIM: Mejor, su impotencia...

VINCENZ *(no esperaba nada parecido a esa interrupción. Su decisión de terminar con la discusión se va disipando y él va entrando cada vez más profundamente en el tema, olvidando todo lo demás. Dice con intensa indignación)*: ¡No! ¿Cómo puede usted decir eso? Tiene que ser posible trazar la distinción entre juego y debilidad, entre tirar algo y dejarlo caer.

JOACHIM: Desde luego; pero precisamente por eso...

VINCENZ *(le interrumpe)*: Sí, pero yo veo aquí el mismo refinamiento de ingenua seguridad que en todas sus composiciones. Sentir la disolución de la unidad sólo porque la unidad se siente aún intensamente en todo, y al mismo tiempo con todo aquello que separa las cosas. Ser capaz de jugar: éste es el único verdadero ser soberano. Jugamos con las cosas, pero seguimos siendo los mismos y las cosas siguen siendo lo que eran. Pero unos y otras nos hemos intensificado durante el juego, por el juego. Sterne juega siempre, constantemente, con las más graves concepciones de los hombres y de los destinos. Y sus hombres y sus destinos consiguen un peso increíble por el hecho de que el juego no los desplaza en el fondo, sólo hierve en torno suyo como las olas al pie de las rocas; pero las rocas se mantienen firmes en el juego de las olas y sentimos tanto más intensamente su firmeza cuanto más violentamente las golpean las olas desde todas partes. Y, sin embargo: se limita a jugar. Sólo su voluntad les ha dado ese peso, y aunque no les puede quitar lo que ya les ha dado, esta voluntad sigue siendo más fuerte que sus hijos, podría moverlos y jugar con su peso de quintales, con sólo que quisiera y cuando quisiera. Y esa fuerza infinita es lo que usted ha llamado...

JOACHIM: Impotencia, sí. Pues en cada uno de esos casos hay que preguntar: ¿con qué juega el poeta, y cuándo, y por qué? ¿Allí donde ya no necesita seguir andando o allí donde ya no puede seguir andando? ¿La base de esos juegos es realmente la imposibilidad de dominar la fuerza rebosante o no es todo esto un hábil disimulo de la debilidad? Pues no hay en el mundo nada que encubra mejor toda incapacidad que el gesto juguetón de la soberanía. Y yo —no puedo evitarlo— siento algo así en el gesto de Sterne, algo que no es fuerza. Un juego tiene justificada su existencia —porque entonces nace de la fuerza, no de la incapacidad— cuando sólo aparentemente es juego. Tiene que ser posible



interrumpir gritando: «¿A qué toda esta cháchara?», si... eso, si ya está todo dicho. Y no tengo la impresión de que Sterne lo haya dicho realmente todo ni siquiera en un único caso. Tiene usted aparentemente razón cuando vuelve contra mí mi propio ejemplo. Pero sólo aparentemente. Porque la unidad que a pesar de todo ve en el carácter de Toby existe a lo sumo en usted. Tal vez esté también —llego incluso a creerlo— en la visión de Sterne. Pero niego que esté presente en la obra. En la vida es posible y hasta forzoso cambiar constantemente de punto de vista respecto de las cosas; la imagen nos impone soberanamente el punto desde el cual hemos de contemplarla; pero una vez que nos hemos situado en ese lugar, se acabó su poder. Cuando es necesario observar esta parte de aquí, aquella de allí, eso no es consecuencia de una soberanía, sino de una impotencia. Y aquí, como en muchos otros lugares de este poeta, yo percibo una impotencia. Y también en muchos otros aspectos...

VINCENZ: ¿Por ejemplo?

JOACHIM: Por ejemplo en el hecho de que su obra no nos da nunca satisfacción.

VINCENZ: Lo cual es intencional, naturalmente.

JOACHIM: No siempre. Incluso las menos de las veces. No crea usted que no percibo el humor de pasos como aquel en que Tristram, tras largos preparativos que aumentan constantemente la tensión, llega por fin a la tumba de los amantes desgraciados para vivir allí, derramado en lágrimas, sensaciones sentimentales, cuando de repente se descubre que la célebre tumba no existe siquiera. No, me refiero a pasos —quiero aducir sólo un pequeño ejemplo— como aquel en que introduce en una narración empezada y nunca terminada, con fina premiosidad, el episodio de amor del cabo Trim con la monja belga, para luego quitar el efecto a todo lo cuidadosamente preparado con una frase molestamente débil y trivial. Así percibo mucho en

las aventuras de Toby y la viuda, que Coleridge, pese a gustar de muchas partes de Sterne, llamó «stupid and disgusting». Siempre pasa lo mismo: cuando llega al punto realmente decisivo, abandona lo importante y lo trasforma en juego. Como no sabe darle forma, hace como si no quisiera dársela.

VINCENZ: Olvida usted que los dos libros, tal como hoy los tenemos, son fragmentos. Quién sabe adónde habría llevado Sterne la novela del «uncle Toby» y la «Widow Wadman» si hubiera vivido lo suficiente para terminarlo.

JOACHIM: Nunca habría vivido tanto. Sus obras están concebidas como fragmentos, si es que están concebidas de alguna manera. En cierta ocasión Sterne ha dicho en broma —y Kerr lo cita a propósito de *Godwi*— que continuaría indefinidamente sus novelas si pudiera concertar un contrato conveniente con su editor.

VINCENZ *(siente la superioridad de Joachim durante las últimas réplicas y espera por eso ansiosamente que su contrincante deje un lado al descubierto; por eso no escucha, por así decirlo, más que las palabras)*: Bueno, claro, si lo explica usted así, entonces es todo como usted dice, pero entonces es que lee usted de otra manera completamente distinta, y...

JOACHIM: Me ha entendido usted mal. También yo sé —créame— que se trata sólo de una broma. Pero precisamente detrás de esas bromas veo el gesto de Sterne, del que he hablado antes. Sterne se manifiesta aquí —cosa que es probablemente siempre la técnica de su soberanía juguetona y sarcástica— cínico en un sentido diferente de aquel en el cual lo es de verdad. Revela una debilidad de sí mismo y de sus obras que, como ha observado usted acertadamente, no es ninguna debilidad; pero lo hace sólo para distraer nuestra atención de las debilidades reales, presentes, las cuales son de otra naturaleza. Y no en absoluto para que se perciba su fuerza. Sterne es aquí superiormente cínico, porque se trata de no dejarnos ver que tampoco sería capaz de componer aunque quisiera hacerlo.



VINCENZ *(siente aún más claramente la superioridad de Joachim en este punto, pero no quiere confesárselo a sí mismo y por eso vuelve a orientar la discusión hacia los puntos decisivos)*: Ha citado usted antes un paso del *Tristram Shandy*, pero se ha olvidado de decir qué es lo que Kerr quiere probar con él.

JOACHIM *(tiene la sensación de que ya ha dicho todo lo que había que decir, y siente —aunque sólo transitoriamente— profundo desagrado por hablar. Mientras habla Vincenz mira a la muchacha, a la que había olvidado completamente durante las últimas réplicas, y le invade un estado de ánimo como el que antes había tenido Vincenz; dice, pues, indiferente)*: No me ha parecido importante.

VINCENZ: Pues es muy importante. Se trata de lo que la composición, tan discutida por usted, habría tenido que expresar. No se puede discutir sobre los fundamentos anímicos que producen la expresión, y una discusión sólo tiene sentido cuando esos fundamentos están asentados. Se trata del debate acerca de si ha conseguido expresar esto, y hasta qué punto, y por qué. Kerr habla de ironía romántica —seguro que lo recuerda usted— y aduce unas cuantas veces a Sterne. Muestra las etapas principales de la evolución de la ironía romántica, desde Cervantes, pasando por Sterne y Jean Paul, hasta Clemens Brentano. La tesis principal de la ironía romántica sería que «la arbitrariedad del poeta no tolera ley alguna por encima de sí». Cosa, por lo demás, que Sterne expresa al dejar fuera de la sucesión dos capítulos —el dieciocho y diecinueve del volumen noveno— para insertarlos después del vigésimo quinto. Momento en el que dice: «All I wish, that it may be a lesson to the world to let people tell stories their own way». Antes ha llamado usted impotencia a esa arbitrariedad, y entiendo perfectamente que desde su punto de vista tiene que entenderla así. Pero ¿no

interviene ahí mucho doctrinarismo que violenta las cosas? Es posible que Sterne no quisiera componer porque fuera incapaz de hacerlo, en el sentido de usted; pero la cuestión es si necesitaba realmente esa composición. ¿Podía ser importante para él cuando esa subjetividad sin límites, ese juego irónico romántico con todo era concepción del mundo, forma inmediata de la revelación de la vida, un modo de sentir y expresar el mundo? Todo escritor y toda obra me da una imagen del mundo reflejada en un espejo digno de reflejar todos los rayos del mundo.

JOACHIM *(preferiría no contestar; pero no ha conseguido no prestar atención, y al oír la palabra «digno» siente la superioridad de su idea y el reconocimiento, aun inconsciente, de Vincenz. Y así interrumpe)*: Eso, un espejo digno...

VINCENZ: Si nos remontamos hasta la concepción del mundo y si conseguimos entender algo como concepción del mundo, entonces quedan sin fuerza todas sus objeciones sobre supuesta impotencia. Entonces sólo se puede tratar de sentir la intensidad de esas fuerzas y ser capaces de disfrutar y amar esos efectos. Y el juego soberano de Sterne con todo es concepción del mundo. No un síntoma, sino el centro misterioso de todo, que hace inmediatamente comprensibles todos los síntomas y en cuyo simbolismo se resuelve en seguida toda paradoja. Toda ironía romántica es concepción del mundo. Y su contenido es siempre la exacerbación del sentimiento del yo en místico sentimiento del todo. Piense usted en los fragmentos del *Athenäum*, en Tieck, Hoffmann y Brentano. Seguramente conoce usted aquella célebre y hermosa estrofa del *William Lowell* de Tieck:

«Los seres son porque los hemos pensado.
En turbia luz yace el mundo,
Cae en sus oscuras sombras
Una luz que trajimos con nosotros:
¿Por qué no cae en salvajes ruinas?
¿Nosotros somos el destino que lo sostiene?»



¿No siente usted ese sublime ascenso a juego y ese rebajamiento a juego de todo lo que haya de nacer de semejante sentimiento de la vida? Todo es importante, sin duda, porque el yo que todo lo produce puede hacer algo de todo, pero por la misma razón nada puede ser en verdad importante, porque puede crearlo todo de todo. Las cosas han muerto, sólo han quedado vivas sus posibilidades anímicas, sólo aquellos momentos suyos sobre los cuales el yo, único dispensador de vida, ha dejado caer sus rayos de sol. ¿Y no nota usted que ese sentimiento no puede tener más expresión adecuada que la de Sterne y sus precursores y sucesores, la ironía romántica, el juego soberano? El juego como servicio divino en el que cada cosa, como un sacrificio, arde en el altar del sagrado yo: el juego como símbolo de la vida, como expresión más intensa de la única relación vital importante, la relación entre yo y el mundo. Ésta es la única valoración soberana: sólo yo vivo realmente en todo el mundo y he jugado con todo porque puedo jugar con todo, porque lo único que puede hacer con todo es juegar. ¿No siente usted el melancólico orgullo que expresa esa soberanía, la renuncia contenida en ese dominio sobre todo? ¿Ni tampoco aquella soberanía última del gesto con el cual hace brotar fuentes de la más profunda alegría tocando con el bastón de su juego las rocas de nuestro luto originario? Sí, cada obra no puede darnos más que un reflejo especular del mundo, pero los poetas de la verdadera subjetividad lo saben, y con su juego nos dan una imagen más auténtica que la de aquellos que con la más seria dignidad mienten vida sangrante en sombras vacías.

JOACHIM: Ha utilizado usted por dos veces el espejo como símbolo de la configuración del mundo por el poeta, pero la primera vez ha añadido usted un epíteto a la palabra, y con la ayuda de ese epíteto voy a volver a Sterne, del que tanto nos han alejado sus palabras.

VINCENZ: He estado siempre hablando de él. Sólo de él.

JOACHIM: Quería usted eliminar de la discusión la crítica del punto de partida, pero de modo completamente involuntario —puedo apelar a sus mismas palabras— se vio usted obligado a admitir la posibilidad de semejante crítica. Los rayos, dijo usted, son reflejados por un espejo que es digno de reflejar todos los rayos. Digno de reflejar. ¿Qué quiere decir eso? Yo diría que eso trata de quién puede hablar con nosotros; pues también aquí —¿no es cierto?— hay límites, también aquí existe lo digno y lo indigno.

VINCENZ: Exagera usted mucho la importancia de ese epíteto.

JOACHIM: Tal vez subestima usted su verdadera importancia.

VINCENZ *(impaciente, agresivo)*: Ha escuchado usted lo que he dicho como se escuchaban los hermanos Shandy. En su boca todo se convierte en juego de palabras, pues sólo escucha usted la palabra y la posibilidad de una objeción.

JOACHIM *(también un poco impaciente)*: Es posible. Pero lo único importante para mí es aquí lo siguiente: ¿qué parte de un yo humano es digna de suministrar un espejo para todos los rayos del sol de este mundo?

VINCENZ: Todo el yo. Si no no tendría ningún sentido. Si no sería falsificación, negación consciente o cobarde de lo que se produce como «estilo», como «realmente configurado».

JOACHIM: Naturalmente, el todo. La cuestión que queda es: ¿el todo de quién? Voy a ser muy breve, aparentemente muy dogmático para que se pueda seguir perfectamente. Kant establece una distinción entre yo empírico y yo inteligible. Dicho brevemente: el artista puede expresar algo entero, y hasta tiene que hacerlo, pero sólo el «yo inteligible» no el «empírico».

VINCENZ: Eso es dogmatismo vacío.

JOACHIM: Quizá no tan vacío. Examinemos la justificación de la plena subjetividad, su imprescindibilidad, si prefiere decirlo así, con cuidado y de cerca. Por qué existe y para qué hay que usarla. Tal vez su único derecho a la existencia —también usted aludió a eso al hablar de ella— es que sin



ella no experimentaríamos nunca nada de la verdad. Ella es el único camino hacia la verdad. Pero no debemos olvidar nunca que es sólo el camino, no la meta a la que conduce el camino; sólo el espejo que refleja los rayos.

VINCENZ: La ha tomado usted con esa pobre palabra.

JOACHIM: Es una palabra buena y significativa. Con su ayuda podré decir acaso de forma más precisa y comprensible lo que quiero decir: el yo es el espejo que nos refleja los rayos del mundo y ¿tiene que reflejar todos los rayos?

VINCENZ: Sí.

JOACHIM: Pues entonces —ya ve usted como se puede iluminar toda la cuestión con una imagen trivialmente sencilla—, pero entonces no es cuestión la de qué parte del espejo refleja los rayos. Todo el espejo. Lo que sí es cuestionable es cómo tiene que ser el espejo para reflejar todos los rayos y dar una imagen completa del mundo.

VINCENZ: Puede ser un espejo deformante.

JOACHIM: Eso es posible. Lo que no puede ser es turbio. La fuerza suprema de la subjetividad consiste en que sólo puede comunicar reales contenidos vitales. Pero hay subjetividades —y la de Sterne es en mi opinión de este tipo— que en vez de dar esa esencialidad única con una intensidad insuperable se sitúan, por el contrario, entre mí y los contenidos vitales como un obstáculo, de modo que por su culpa y a través de ellas se pierde toda verdadera subjetividad. Thackeray...

VINCENZ: No va usted a citarlo ahora...

JOACHIM: Me imagino perfectamente que no le guste a usted lo que escribe de Sterne; también a mí me resulta desagradable mucho de su cursi moralizar; pero me parece más importante el hecho de que en esto coincido con él: «He fatigues me —escribe— with his perpetual disquiet and his uneasy appeals to my risible or sentimental faculties. He is always looking in my face, watching his effect». Aquí está dicho con toda precisión lo que me molesta de Sterne y de

los escritores de tipo parecido. No tienen tacto ni sensibilidad para lo verdaderamente valioso, incluso cuando se trata de sus propias ocurrencias, y en este caso todavía menos. Creen que porque en su alma hay algo que por su fuerza mediadora es importante e interesante, toda otra manifestación casual y sin interés de su casual e ininteresante ser también tiene que ser importante e interesante. Y así se entrometen entre su propia visión y nuestro asombro; estropean su grandeza con sus mediocres añadidos; comprometen su profundidad con pálidas confesiones; pierden la inmediatez del efecto con su gesticulación a la expectativa del efecto.

VINCENZ *(quiere decir algo)*.

JOACHIM *(continuando rápidamente)*: Sé lo que piensa usted. Pero no hablo ahora de los pocos lugares en que es simbólico —como usted dijo, símbolo del gran juego— el que Sterne se coloque en primer plano; hablo ahora de otros miles pasos en que esto se opone al efecto de sus símbolos. Y no tanto de los casos singulares cuanto del envilecimiento ético-estilístico que es su resultado. Esta constante coquetería se ha contagiado a todas sus imágenes y comparaciones, y no ha escrito ni una sola línea que esté sana de ese veneno. Sus observaciones, sus vivencias, sus descripciones: siempre me hacen pensar a lo que Nietzsche proclama a los psicólogos como moral: «No hacer psicología de cotilleo. No observar nunca por la observación. Eso da una óptica falsa, bizca, algo forzada y exagerada. Vivencia por la vivencia: eso no lleva al resultado. En la vivencia no hay que mirar tras de sí, la mirada se convierte entonces en solo mirada». Ese cotilleo, esa profunda falta de distinción noto en cada escrito de Sterne, particularmente en las cartas de Yorick a Elisa. Y eso no es sólo aversión al «hombre» Sterne —aunque considero también plenamente justificado ese sentimiento—, sino que es el reproche estético más profundo que se puede dirigir a sus obras. Son inorgánicas. Fragmento. No porque no pudiera consumarlas, sino porque en ninguna parte vio nunca valor y disvalor, y porque no eligió nunca entre ellos. No compuso sus obras porque careció de la condición más elemental de toda concepción, del poder elegir y valorar. Los escritos de Sterne, que fluyen en turbia falta de elección, son informes porque habría podido continuarlos hasta el infinito, y su muerte no significó para las obras más que una terminación, no un final. Las obras de Sterne son informes porque son ampliables hasta lo infinito; y no hay formas infinitas.



VINCENZ *(muy rápidamente)*: Claro que las hay.

JOACHIM: ¿Cuáles?

VINCENZ *(propiamente desea que termine la discusión, pero las últimas observaciones no le dejan en paz, y así intenta por lo menos mezclar a la muchacha)*: Considerarán ustedes, desde luego, lo que voy a decir demasiado paradójico, pero usted *(se dirige a la muchacha)* me entenderá sin duda.

LA MUCHACHA *(agradecida de que alguien se vuelva a ocupar de ella, pero temerosa de quedar mal, por decir algo)*: Se refiere usted a la melodía infinita, ¿no es verdad?

VINCENZ *(un poco turbado, porque la observación le parece poca cosa)*: En líneas generales, sí.

JOACHIM *(completamente sumido en el tema, nota que la observación de la muchacha es perfectamente vacía, y en su apasionamiento «objetivo» exclama precipitadamente, al mismo tiempo que Vincenz)*: ¿La melodía infinita?

LA MUCHACHA *(queda humillada)*.

VINCENZ *(lo nota en seguida, naturalmente, y adopta el punto de vista de ella con energía y sentido práctico)*: Sí, la melodía infinita como símbolo de la vida, ¿en eso pensaba usted?

LA MUCHACHA: Naturalmente.

VINCENZ: Como símbolo del apuntar al infinito, de las ilimitaciones de la vida y de su riqueza extensiva. Melodía infinita es aquí sólo metáfora, pero una metáfora profunda, pues alude con cerrada pregnancia a cosas que de otro modo no

se podrían decir con muchas palabras. A pesar de ello voy a intentar quizás analizar lo que queremos decir.

JOACHIM *(ha notado inmediatamente después de su última exclamación lo inhábil y ofensiva que era, y encaja ahora la primera persona del plural con nerviosismo; pero por el rostro de la muchacha nota que ya no tiene sentido protestar, de modo que calla).*

VINCENZ: Como queda dicho, si el concepto de forma artística tiene algún sentido real, ya he expuesto la esencia de la forma de Sterne. Ahora tendría que añadir: la forma es una esencia tan condensada de todo lo que hay que decir que casi no sentimos más que la condensación, y no aquello de lo que es condensación. Quizá fuera mejor decirlo así: la forma es la ritmización de lo que hay que decir, y el ritmo se hace luego, a posteriori, abstraíble, independientemente vivenciable, con lo que algunos llegan a vivirlo incluso —siempre a posteriori— como el aprori eterno de todo contenido. Sí: la forma es la intensificación de los últimos sentimientos, vividos con la mayor fuerza, hasta que alcanzan significación independiente. Y no hay ninguna forma que no se pueda reconducir a tales sentimientos últimos del todo, primitivamente sublimes y sencillos; ninguna forma cada una de cuyas peculiaridades —de sus leyes, diría usted— no se pueda derivar de las peculiaridades de ese sentimiento. Y cada uno de esos sentimientos, incluso el despertado por la tragedia, es un sentimiento de nuestra fuerza y de la riqueza del mundo, un tónico, como diría Nietzsche. Las distintas formas de arte se distinguen unas de otras sólo porque son diferentes las ocasiones en las cuales ponen de manifiesto esa fuerza, y sería un juego estéril el ponerse a enumerar y ordenar esos sentimientos. Para nosotros ahora basta con saber que hay obras que pueden dar directamente esa meditación, esa meditación sobre la vida de fuerza y profundidad metafísicas que la mayoría de los escritos no pueden comunicar sino mediatamente. Obras en las cuales,



simplemente, todo ha nacido de este sentimiento: cuántos colores tiene el mundo, y qué rico es en ese abigarramiento, y qué fuertes y ricos somos nosotros, a los que está dado darnos cuenta de todo eso. Y las formas que han nacido de ese sentimiento no dan el gran orden, sino la gran multiplicidad; no la gran vinculación del todo, sino el gran abigarramiento de cada uno de sus rincones. Por esta razón esas obras sin símbolos directos de lo infinito: ellas mismas son infinitas. Infinitas variaciones de melodías infinitas *(mira a la muchacha)* como dijo usted. *(La muchacha devuelve agradecida la mirada.)* Pues lo que las convierte en forma no es un redondeo interno, como a todas las demás obras, sino la disolución de sus límites en la niebla de la lejanía, como costas marinas en el horizonte; los límites de nuestra visión, no los límites de las obras. Pues ellas, al igual que los sentimientos que han creado, no tienen límites. Y el enlace entre sus partes es obra de nuestra incapacidad para una vida sin enlaces, no de su aérea ligereza juguetona. Pues esas obras, al igual que los sentimientos de los que nacen, no están cogidas sujetas por ningún broche más firme que las veloces imágenes de nuestros sueños. Estas son las obras realmente intactas y frescas, de la riqueza que se embriaga de sí misma: así eran las poesías de la temprana Edad Media. Aventuras, aventuras y más aventuras, y cuando el héroe había muerto al cabo de mil aventuras, seguía su hijo, para aumentar las aventuras innumerables. Y lo único que mantenía unida esa serie de aventuras era la comunidad de sentimiento, la comunidad de vivencia, la vivencia infinitamente intensa de la policroma riqueza que mostraba al hombre el mundo en la cadena abigarrada de las aventuras sin fin.

De semejantes sentimientos han nacido también las obras de Sterne. Pero él no ha heredado los bienaventurados sentimientos de riqueza de un mundo ingenuo y poético; lo que él creó, lo creó a pesar de su época antipoética y mise-

rable. Por eso es todo en él tan consciente y tan irónico, porque para él está agotada la posibilidad de un sentimiento que equipare espontáneamente la vida con el juego. Friedrich Schlegel encontró un hermoso nombre para esta forma: la llamó arabesco, y reconoció ya claramente las raíces de esta poesía y su posición en la vida de hoy al decir de ella que el humor de Sterne y de Swift es «la poesía natural de las capas altas de nuestra época».

JOACHIM: Desde luego, hay mucho de verdad en lo que ha dicho usted ahora; pero piense usted también en lo que dice Friedrich Schlegel en la frase inmediatamente posterior a la citada por usted. Aparte del hecho de que no sitúa muy alta esa forma de arabesco.

VINCENZ: En muchos aspectos fue un dogmático de las viejas formas.

JOACHIM: No lo era ya cuando escribió eso. Pero más importante es el hecho de que dentro de esa forma, se valore como se valore, ponga a Jean Paul por encima de Sterne «porque su fantasía es mucho más enfermiza, o sea, mucho más extravagante y fantástica». Tal vez interpreto como es debido ese juicio diciendo lo siguiente: las formas de Sterne y de Jean Paul se parecen, pero la forma de Jean Paul es el arabesco nacido más orgánicamente de la materia, de la más íntima esencia de su sentimiento del mundo y de su consideración de los hombres; por eso sus líneas pueden serpentear más audaz, rica y fácilmente que en el caso de Sterne, y a pesar de eso la imagen se configura más armoniosamente. Usted mismo ha hablado antes de la composición del mundo de Sterne con varias materias, y esta multiplicidad de materiales es quizás el verdadero motivo de la molesta antipatía de sus escritos. Cada obra de Sterne refuta el pasado y el futuro, cada uno de sus gestos compromete sus palabras, y sus palabras estropean la belleza de los gestos. Pienso en esas grandes disonancias materiales —y, naturalmente, sólo puedo aludir brevemente a ellas—: en el *Tristram Shandy* cada hombre y cada relación humana es de tanta pesadez, hecha de materia tan pesada y tan desprovista de gracia, que los contornos estilizados con ligereza contradicen a cada momento con su naturaleza de arabescos lo que llevan encerrado. Usted, ciertamente, ha dicho que la ilusión de peso aumenta por el juego que se realiza con ellos. Es posible que eso sea verdad, si el peso fuera un objetivo y si esta contraposición aumentara el número de los contrastes grotescos. Pero sabemos que no es así. Repetidamente notamos que lo uno compromete lo otro y lo debilita; la gravedad de los arabescos y la gracia, la gravedad natural. Esta desarmonía se ve quizás todavía más claramente en la *Sentimental Journey*, aunque en este caso los motivos son mucho más sutiles. Aquí la naturaleza corrosiva de cada frase mana de la disonancia del sentimiento que fundamenta el todo. Para anticipar con una palabra lo que quiero decir: el contenido de este libro es el diletantismo de los sentimientos y el goce juguetón de todo sentimiento. Pero diletantismo de los sentimientos es una contradictio in adjecto; lo único imaginable es un diletantismo de las sensaciones, a saber, cuando toda reacción interna frente a las cosas está tan distanciada que su inserción en arabescos extravagantes puede ser su forma natural de aparición; o cuando los estados de ánimo son por sí mismos tan patológicamente refinados que se pueden doblar en todas direcciones. Pero los sentimientos de Sterne son sencillos, y a menudo vulgares. Son sanos y no tienen nada de sensacional. Sólo él los ve de esa otra manera y los incluye en su vida como si lo fueran; les quita, pues, la hermosa fuerza de su salubridad sin poder darles la fina flexibilidad de lo enfermizo. Y, sin embargo, la disonancia es aquí menos intensa, y entiendo a los franceses para los cuales significa más que el *Tristram Shandy*, pensado más generosamente.

VINCENZ: Jean Paul, en cambio, estimaba más éste, y tenía ra-

zón. Cierto que la *Sentimental Journey* es el portal por el cual, pesadamente cargados con las riquezas de su reino, podemos volver a la vida. Pues, digamos lo que digamos sobre el valor puramente artístico de estas obras —y en este punto no nos convenceremos probablemente nunca—, el motivo por el cual tienen importancia para nosotros es que nos indican un caminó hacia la vida, un nuevo camino de enriquecimiento de la vida. Sterne mismo dijo adónde conduce ese camino; en una carta sobre la *Sentimental Journey* escribe: «My design in it was to teach us to love the world and our fellow creatures better than we do.» Si entendemos eso no sólo como programa, sino junto con su realización, que se halla con tan avasalladora fuerza en sus escritos, entonces nos resultará importante el ético, el educador Sterne, muy por encima de lo que constituye el «valor estético», la «importancia histórico-literaria» de estos libros. Estos escritos nos enseñan la riqueza como ética, la capacidad de vivir, la capacidad de ganar algo de toda vida. «Ipity the man —escribe— who can travel from Dan to Berseba and cry: "This all barren"; and so it is; and so is all the world to him who will not cultivate the fruits it offers.» Todas sus obras proclaman esto con las palabras convincentes de un predicador, con el gesto siempre repetido del descubridor del mundo, todas proclaman ese servicio divino de la vida. Y se suprime toda diferencia entre lo grande y lo pequeño, entre lo pesado y lo ligero, entre lo breve y lo tedioso; pierde sentido toda distinción entre materia o cualidades —de lo cual acaba de hablar usted— porque todo se encuentra y se hace uno en la unidad de la gran vivencia intensiva; sin ella, como mera posibilidad, no interesa nada, todo es irrelevante en la misma medida. La vida consta sólo de instantes, y cada instante está así lleno con la fuerza de la vida entera, hasta el punto de que junto a su realidad viva todo lo demás se pierde en la nada vacía, de lo que sólo sabemos que fue y podemos adivinar que



será; todo lo que sólo enlaza y obliga, sin fecundar nuestra vida. Es la más intensa afirmación de la vida, a través de todo y a pesar de todo. Pues este «Sí» no encuentra nunca en el mundo un «No» que pueda entablar combate con él. El «Sí» de Sterne no encuentra más que instantes, y no hay instante que no le pueda aportar todo. «Was I in a desert —dice—, I would find out wherewith in it to call forth my affections.» Recordará usted cuando llega a París y se da cuenta de que no lleva pasaporte y sabe que si no consigue uno en unas pocas horas puede pasarse meses en la Bastilla. Recordará usted cómo se pone a buscar un pasaporte y todo lo que le ocurre durante esa búsqueda. La de cosas que experimenta y cómo cada vivencia es para él más importante que lo que busca. Al final se encuentra con el pasaporte, casual e incidentalmente, y no le da más importancia que a todo lo demás. ¿No nota usted en esto que todas las digresiones y los escritos de sus obras son filosofía de la vida? Que la vida es sólo un camino. ¿Qué sabemos de adónde lleva y qué sabemos de su por qué? Pero el camino mismo es el valor, el camino es la felicidad, el camino es hermoso y bueno, regala riquezas y tendríamos que recibir con alegría cualquier rodeo, con independencia de de dónde venga y de su causa. Si contemplo los hombres y los destinos del *Tristram Shandy* desde este punto de vista, toda su concepción cobra nuevas profundidades: porque todo lo que los separa unos de otros, todo lo que desde el punto de vista de la realidad les impone una ceguera tragicómica, todo eso hace que su vida sea infinitamente más rica de lo que habría podido hacerla cualquier realidad. Sus imaginaciones y sus castillos en el aire, sus fantasías y sus instantes perdidos: eso es la vida y al lado de ello todo hace el efecto de un esquema vacío, comparado con el cual solemos llamar irreales a sus vidas. Y así la profunda extrañeza de los hombres entre ellos se convierte en una animada alegría, porque

lo que los separa les da vida, y porque otra vida comunicable sería vacía, sería un esquema sin contenido.

JOACHIM: No lleva usted razón. No lleva usted razón. Niego que pueda haber una ética de los instantes y niego que la forma de vida que acaba usted de describir sea verdadera riqueza. *(Un poco más tranquilo.)* Pienso en Sterne, al que usted ha vuelto a olvidar, y niego que haya sido realmente rico, y que el desorden caótico de sus vivencias sea enriquecedor. No. El caos en sí no es nunca riqueza. Lo que produce orden procede de la misma raíz anímica originaria que el caos mismo, y sólo puede ser completa y, por lo tanto, rica, un alma en la que ambas cosas estén presentes con la misma fuerza: caos y ley, vida y abstracción, el hombre y su destino, el estado de ánimo y la ética. Y sólo cuando están juntos, cuando han crecido en una unidad inseparable, viva en cada instante, sólo entonces es el hombre realmente hombre y su obra verdadera totalidad, símbolo del mundo. Y el caos sólo es caos aquí, en obras tales de hombres semejantes; aquí, donde toda gran escisión originaria crece a unidad sensible por el hecho de que bajo el hielo de las abstracciones todo arde y hierve. Cuando en una obra no hay más que caos, el mismo caos resulta débil y sin fuerza, porque sólo está presente en bruto, sólo empíricamente, quieto, sin movimiento. Sólo la contraposición lo hace todo en verdad vivo; sólo la constricción produce la verdadera espontaneidad y sólo en lo formado se siente la metafísica de lo informe, se siente que el caos es un principio del mundo.

¡La ética! ¡Lo que viene de fuera! ¡La ley inviolable que se nos impone! Usted habla de todo eso como si no aportara más que mutilación anímica. Lo hace usted, desde luego, en nombre de Sterne, y en eso tiene razón: también él lo sintió así, por instinto de conservación. Por la autodefensa de los hombres débiles que evitan toda valoración porque temen que si son un poco sinceros cada uno de sus sentimientos o vivencias resultará demasiado ligero, incluso ante sus propios ojos. Estos hombres evitan toda constricción, porque ésta los aplastaría de una vez para siempre; huyen de todo combate, porque sólo podrían ser los vencidos de cada batalla. En su vida todo tiene la misma importancia, porque no son capaces de escoger lo verdaderamente importante, sentirlo y vivirlo. Toda la vida de Sterne es un episodismo anímico, y es verdad que muchas pequeñas cosas obran en él con mayor fuerza que en muchos otros, pero todo lo realmente grande se hace mil veces pequeño. Recuerde usted —por no apelar más que a lo más tangible— que en los diarios de su viaje por Francia se encuentra todo, menos París, menos Francia. Y no se trata de ninguna trasposición de valores, de ninguna anticipación del «Trésor des Humbles»; no se trata de que las cosas grandes sean pequeñas porque las pequeñas son grandes, se trata de anarquía, de la anarquía de la incapacidad. A través de Sterne, como a través de una ventana sucia, se trasluce un barrunto de los desdibujados contornos de las cosas grandes, pero sólo un barrunto, ni su captación ni su negación. Las cosas son en su caso las mismas que en el que los que son capaces de valorar; lo que pasa es que hay cosas que son para él demasiado fuertes y demasiado grandes. Pero no hay riqueza real más que en la capacidad de valorar y verdadera fuerza no hay más que en la fuerza de la elección, en la parte del alma liberada de estados de ánimo episódicos, en la ética. En el hecho de que se pueda determinar puntos fijos para la vida. Y esta fuerza crea con poder soberano diferencias entre las cosas, crea su jerarquía, esa fuerza que desde el alma misma proyecta un objetivo para sus caminos y da así forma firme al contenido más interior del alma. La ética o —puesto que ahora hablamos de arte— la forma es un ideal externo al yo respecto de cada instante y de cada estado de ánimo.

VINCENZ *(con cierta burlona superioridad)*: Ésa es la concepción del mundo de Gregers Werle.

JOACHIM: Desde luego.

VINCENZ: Pues no olvide usted que en Gregers hay siempre algo —con perdón— de insensato y ridículo.

JOACHIM *(muy violentamente)*: Pero sólo porque quiere imponer sus exigencias ideales frente a un cero, a un Hjalmar. Pero también aquí, y a pesar de toda pobreza y comicidad externas, cuánta riqueza y cuánta fuerza. Y qué horrible es la pobreza interna en una riqueza como la que usted ha descrito. Probablemente considerará usted ironía el paso en que Sterne cuenta lo triste que está en su división interior, una división que nunca habrían podido causarle sentimientos nobles. Pero tiene que recordar usted también la carta en la que con trágica sinceridad confiesa esa gran bancarrota anímica de la anarquía de los sentimientos: «I have torn my whole frame into pieces by my feelings.» Y no sólo con sus sentimientos, sino también con sus ocurrencias, sus estados de ánimo y sus bromas desgarró toda su vida, rebajó su grandeza e hizo que su vida fuera lamentable y sin valor. Usted conoce esa vida y sabe en qué consistió: en amoríos empezados jugando y abandonados de nuevo jugando, nunca gozados hasta el final; en flirts tiernos y débiles, finos y frívolos, sentimentales y tonalmente platónicos. Tal fue el contenido de esa vida: comienzos que nunca pudieron tener continuación, que llegaron y desaparecieron sin dejar rastro, sin hacerle adelantar ni un paso. Episodios que siempre fueron los mismos y que siempre y en todas partes encontraron al mismo hombre, al mismo hombre débil, chistoso y llorón, ni verdaderamente capaz de vivir ni verdaderamente capaz de dar forma a la vida. Pues sólo la capacidad de valorar da fuerza para crecer, el ser capaz de imponer orden, el ser capaz de iniciar y terminar; pues sólo el final puede ser comienzo de algo nuevo, y sólo el constante empezar puede hacernos grandes. En los episodios no hay comienzo ni fin, y



su desordenada multiplicidad no es ninguna riqueza, sino un cuarto trastero; y el impresionismo que los provoca no es fuerza, sino incapacidad. *(Pausa larga y un poco desagradable. Durante todo el rato la muchacha ha atendido escasamente al contenido material de los discursos, pero precisamente por eso ha sentido intensamente el elemento personal, de pretendientes, que tenían esos discursos. Pero como no percibe más que ese contenido semi-inconscientemente, entiende mal a los dos hombres y oye en sus palabras más de lo que contienen. Esta percepción personal del todo se manifiesta particularmente en irritación contra Joachim, al que considera particularmente sin tacto y al final incluso molesto. También Vincenz percibe lo personal ahora, aunque de manera muy diferente: como expresión de la concepción del mundo de Joachim: nota en ella una fuerza superior a la suya y considera imposible que la muchacha no lo perciba del mismo modo. Los dos se han entregado tanto al debate, que Vincenz tiene que sentir su derrota en él —derrota muy vivida momentáneamente— como una derrota en toda la línea, y no se atreve a hablar antes de poner en claro la situación. Por un momento se siente tan derrotado que preferiría marcharse y abandonar el combate. — Joachim interpreta todavía peor el silencio. Esperaba una enérgica réplica por parte de Vincenz, puesto que le ha atacado personalmente y acaso con violencia injustificada. El que no llegue ninguna respuesta lo interpreta pues así: de todos modos aquí hablo en vano, no me escuchan siquiera. Esta sensación se hace tan fuerte en él, particularmente por lo hostil que siente el estado de ánimo de la muchacha, que se considera obligado a marcharse. Y se va, luego de unas excusas superficiales y evidentes. Luego de la despedida teatralmente amistosa se produce un silencio entre los dos que se han quedado, y de nuevo interpreta mal cada uno el silencio del otro. Vincenz siente todavía más como vencedor al ausente Joachim, y teme que*

*la muchacha sienta lo mismo. Al mismo tiempo nota que tiene que ocurrir algo, e inmediatamente. Su mirada tropieza repentinamente con el libro; lo coge en su nerviosa irresolución.)* Este debate nos ha estropeado nuestra agradable lectura. Y qué estéril es todo debate frente a las bellezas vivas. *(La muchacha le mira; él no lo nota.)* Escuche. *(Empieza a leer, pero ahora muy cálidamente y con una voz que tiene un matiz de sentimentalismo excesivo; le gustaría, en efecto, recuperar por obra de Sterne mismo el estado de ánimo de la primera media hora, desgarrado por la discusión. Al principio la muchacha no puede ocultar su decepción por el hecho de que de nuevo se habla de literatura. Pero se domina e intenta enmascarar su nerviosismo con gran atención; y como Vincenz está también muy nervioso, interpreta mal la intranquilidad mal disimulada de la muchacha al llegar un paso realmente sin estilo: entiende que está dando la razón al que se ha marchado, y cierra el libro.)* Este trozo no es bonito. *(Pese a lo cual hojea nerviosamente el libro y lo abre con cierta tozudez en el paso más sentimental, en el encuentro con Maria of Moulins, y empieza a leer. El mismo juego de decepción y mal comprensión. Acompaña cada palabra con temerosa atención, siente cada vez más intensamente la falsedad y la debilidad del sentimentalismo, deja finalmente el libro, irritado, se levanta y camina nervioso por la habitación.)* Es imposible. Ese debate nos ha estropeado completamente la lectura. No puedo seguir leyendo.

ELLA *(muy sentimental)*: Lástima, con lo hermoso que era, ¿no?

ÉL *(entiende repentinamente la situación; muy sentimental)*: Sí, sí. *(En voz aún más baja.)* Lo continuaremos en otra ocasión, ¿verdad?

ELLA: Sí...

ÉL *(está muy cerca de ella, a sus espaldas; bajo)*: Otra vez... *(Se inclina de repente y la besa.)*

ELLA *(expresa con su rostro iluminado su satisfacción porque finalmente haya ocurrido aquello de lo cual el largo debate no ha sido más que un preparativo sumamente superfluo, y le devuelve el beso.)*



1909

# METAFÍSICA DE LA TRAGEDIA

*(Paul Ernst)*

**La naturaleza hace al hombre del niño y la gallina del huevo; Dios hace al hombre antes que al niño, y la gallina antes que el huevo.**

MEISTER ECKHART: *Der Sermon vom edlen Menschen*

## 1

El drama es una representación; una representación del hombre y del destino; cuyo espectador es Dios. Es sólo espectador, y nunca se mezcla su palabra ni su gesto entre las palabras o los gestos de los que representan. Sólo sus ojos descansan en ellos. «El que mira a Dios muere», escribió una vez Ibsen; pero ¿puede vivir aquel sobre el cual cae su mirada?

Los cautos amantes de la vida sienten esa dificultad y dirigen enérgicas condenas contra el drama. Y su clara hostilidad acierta más fina y acertadamente con la esencia del drama que las palabras de sus cobardes defensores. El drama, dicen, es una falsificación, una versión grosera de la realidad. No sólo porque le quita su plenitud y su riqueza —incluso en el caso de Shakespeare—, no sólo porque la despoja de sus finuras anímicas más sutiles con sus brutales acaecimientos que sólo eligen entre la muerte y la vida; el reproche principal es que el drama crea un espacio sin aire entre los hombres. En el dra-

ma habla siempre uno (y este elemento de su técnica refleja sin restos su esencia más profunda) y el otro sólo contesta. Pero el uno empieza y el otro termina y el silencioso e imperceptible fluir de sus relaciones, que es lo que hace realmente viva a la vida real, cristaliza rígidamente en esa dura línea de desarrollo del drama. Esos reproches están llenos de profunda verdad. Pero en seguida salen defensores precipitados del drama y apelan a la plenitud de Shakespeare, al inquieto tornasol de los diálogos naturalistas, al desdibujamiento de todos los contornos del destino en las piezas de Maeterllinck. Son defensores precipitados: pues su ayuda destruye los valores supremos del drama; y defensores cobardes: pues lo que pueden proponer en defensa del drama no es más que un compromiso. Un compromiso entre la vida y la forma dramática.

La vida es una anarquía del claroscuro: nada se cumple del todo en ella y nada llega a su fin; siempre se mezclan nuevas voces, que todo lo confunden, en el coro de las que sonaban antes. Todo fluye y se mezcla, sin inhibiciones, en mezcla impura; todo se destruye y derriba, jamás florece nada hasta la vida real. Vida es poder vivir algo hasta el final. *La* vida: nunca se vive nada completamente y hasta el final. La vida es el ser más irreal y menos vivo de todos los imaginables; sólo se la puede describir mediante negaciones: siempre aparece algo perturbador por en medio... Schelling ha escrito: «Decimos que una cosa dura porque su existencia es inadecuada a su esencia».

La vida verdadera es siempre irreal, siempre imposible para la empiria de la vida. Algo brilla, tiembla como el relámpago por encima de sus triviales senderos; algo perturbador y atractivo, peligroso y sorprendente, el azar, el gran instante, el milagro. Un enriquecimiento y una turbación: no puede durar, no se podría soportar, no se podría vivir a sus alturas, a las alturas de la propia vida, de las últimas posibilidades propias. Hay que recaer en lo sordo, hay que negar la vida para poder vivir.

Pues los hombres aman de la vida lo atmosférico, su indeterminación, cuya oscilación no termina nunca y tampoco se extiende nunca hasta el extremo; aman la gran incertidumbre como canción de cuna monótona y adormecedora. Pero el milagro es lo determinante y lo determinado: irrumpe imprevisiblemente en la vida, casualmente y sin contexto, y resuelve despiadadamente el todo en un balance claro e inequívoco. Pero los hombres odian lo inequívoco y lo temen. Su debilidad y su cobardía se detendrán a acariciar toda inhibición que venga de fuera, todo obstáculo que dificulte su camino. Pues detrás de cualquier pared rocosa cuya pendiente no puedan superar florecen para ellos paraísos insospechados y eternamente inalcanzables. Para ellos la vida es ansiar y esperar, y lo impedido por el destino se convierte de un modo fácil y barato en riqueza interior del alma. La vida no le dice nunca al hombre dónde terminan sus corrientes; donde nada se consuma todo es posible. Pero el milagro es la consumación. Arranca al alma todas sus coberturas engañosas, tejidas de momentos brillantes y de estados de ánimo equívocos; el alma está ante él dibujada por duros y despiadados perfiles, en desnuda esencialidad.

Pero ante un Dios sólo el milagro tiene realidad. Para él no puede haber relatividad, ni transición ni matiz. Su mirada arrebata a todo acaecer su temporalidad y su ubicación. Ante él no hay ya diferencia entre apariencia y esencia, entre fenómeno e idea, entre acaecimiento y destino. La cuestión del valor y la realidad pierde aquí su sentido: el valor creará aquí la realidad, no será proyectado en ella por sueños e interpretaciones. Por eso toda verdadera tragedia es un misterio. Su sentido interno real es una revelación de Dios ante Dios. El Dios eternamente silencioso y sin salvar de la naturaleza y del destino arranca aquí los sonidos, silenciados en la vida, del Dios que duerme en el hombre; el Dios inmanente despierta al Dios trascendental a la vida. «Porque Dios sin la criatura no es capaz de querer ser activo y movido quiere hacerlo en y con la criatura», así atestigua el Librito de la vida perfecta, y Hebbel

habla así de la «incapacidad de Dios para recitar un monólogo».

Pero los dioses de la realidad, de la historia, son precipitados y caprichosos. No les basta a su ambición con la fuerza y la hermosura de la pura revelación. No quieren ser sólo espectadores de su consumación, directores y consumadores de ella. Traviesamente penetran sus manos en la enigmática intrincación de los hilos del destino y los revuelven hasta que ya es imposible dominarlos con la vista, hasta la absurda falta de plan. Pisan la escena y su aparición humilla al hombre rebajándolo a títere, rebajando el destino a providencia, y así la pesada acción de la tragedia se convierte en un ocioso regalo de salvación. Dios tiene que abandonar la escena, pero tiene que seguir siendo espectador: ésta es la posibilidad histórica de la era trágica. Y como la naturaleza y el destino no carecieron nunca tan espantosamente de alma como hoy día, como jamás las almas de los hombres pisaron tan solas sus abandonados caminos, por eso podemos volver a esperar una tragedia; cuando hayan desaparecido de la naturaleza todas las sombras vacilantes de un orden amistoso para nosotros, que nuestros cobardes sueños han proyectado sobre ella para propia y mentida seguridad. «Cuando hayamos llegado a ser completamente sin Dios —dice Paul Ernst—, volveremos a tener tragedia.» Pues el Macbeth de Shakespeare, cuya alma no pudo soportar el peso del camino necesario hacia la meta necesaria, está todavía rodeado por brujas que cantan y danzan en la encrucijada del camino, y milagros esperados le anuncian que ha llegado el día del último cumplimiento. El salvaje caos que le rodea, trasformado por sus acciones, que enlaza su voluntad, no es verdaderamente caótico más que para los ojos ciegos de su nostalgia, y sólo es tan caótico como ha de serlo la propia furia para su propia alma. En verdad son ambas cosas un juicio de Dios: las mismas manos, la misma providencia dirigen ambas cosas. Engañosamente le levantan, fingiendo cumplimientos de su nostalgia; engañosamente le ponen todas las victorias en la mano; todo lo consigue, hasta que todo se ha consumado, y entonces se le arrebata de una vez todo. Fuera y dentro sigue siendo aquí una misma cosa: las mismas manos conducen las almas y los destinos. El drama es aquí todavía juicio de Dios: cada golpe de espada es aquí obra de una providencia previsora. Incluso aquel Jarl de Ibsen, que en sus sueños era siempre rey y sólo en sus sueños podía serlo, espera de las luchas de las fuerzas un juicio de Dios, una sentencia sobre la verdad última. Pero el mundo que le rodea sigue por sus propios caminos, indiferente a preguntas y respuestas. Todas las cosas se han vuelto mudas, las luchas regalan indiferentemente laureles y maldiciones. Nunca más volverán a sonar en el curso del destino claras palabras de abiertos juicios de Dios: fue su voz la que despertó el todo para la vida, ahora tiene que vivir para sí, solo, porque la voz juzgadora se ha callado para siempre. Por eso pudo triunfar aquel Jarl en aquello mismo en que el rey de Shakespeare habría sucumbido; es el vencido, el condenado a la ruina, mucho más como vencedor que como fugitivo. Aquí suenan puros y sin perturbar los tonos de la sabiduría trágica: el milagro de la vida, el destino de la tragedia es sólo lo que descubre las almas. Demasiado ajenas para poder ser enemigas se yerguen unas frente a otras: lo descubridor y lo descubierto, la ocasión y la revelación. Pues para la ocasión es ajeno lo que se revela por su contacto, superior y de otros mundos. Y el alma llegada a sí misma mide con miradas extrañas toda su anterior existencia. Es incomprensible, inesencial y no viva, sólo podría soñar que alguna otra vez ha sido de otro modo —pues ese ser suyo es el ser— y el ocioso azar expulsó a los sueños y los sonidos casuales de una lejana campana trajeron despertar por la mañana.

Almas desnudas sostienen aquí solitarios diálogos con destinos desnudos. Unas y otros han perdido todo lo que no sea su esencia más íntima; se han extirpado todas las relaciones de la vida para poder producir la relación del destino; ha desaparecido todo lo atmosférico entre los hombres y las cosas para que entre ellos circule la clara y dura luz de las alturas,

que nada oculta, la luz de las últimas preguntas y las últimas respuestas. La tragedia empieza allí donde el milagro del azar ha subido al hombre y la vida: por eso queda para siempre excluido del mundo de la tragedia. Pues el azar no puede llevar ya a esa vida lo peligroso y enriquecedor que lleva a la vida corriente. La tragedia no tiene más que una expansión: la expansión en el sentido de la altura. Empieza en el momento en que fuerzas enigmáticas arrancan la esencia del hombre, le obligan a ser esencial, y su marcha no es más que una revelación progresiva de ese único ser verdadero. Una vida que excluye el azar es una vida sin impulso y estéril, una llanura infinita sin elevaciones; su necesidad es la de la seguridad barata, la cerrazón inerte ante todo lo nuevo, el sobrio descanso en el seno de una racionalidad seca. Pero la tragedia no necesita ningún azar más: lo tiene incorporado para siempre a su mundo, y el azar se encuentra en todas partes y en ningún lugar.

La cuestión de la posibilidad de la tragedia es la cuestión del ser y la esencia. La cuestión de si todo lo presente, ya por el mero hecho de estar presente, es un ente. ¿No hay grado y jerarquías del ser? ¿Es el ser una propiedad de todas las cosas, o un juicio de valor sobre ellas, algo que separa y distingue?

Ésta es, pues, la paradoja del drama y de la tragedia: ¿cómo puede hacerse viva la esencia? ¿Cómo puede llegar a ser en inmediatez sensible lo único real, lo verdaderamente ente? Pues sólo el drama «da forma» a hombres reales, pero, precisamente por esa dación de forma, tiene que quitarles toda existencia sólo vital. Palabras y gestos son su vida, pero cada palabra que dicen y cada gesto que hacen es más que una palabra o que un gesto; todas las manifestaciones de su vida son sólo cifras de las conexiones últimas, su vida es una pálida alegoría de sus propias ideas platónicas. Su existencia no puede tener una verdad efectiva, sino sólo una realidad anímica. La realidad de una vivencia y de una fe. La «vivencia» está oculta en cada vivencia de la vida como un abismo amenazador, como puerta



de la sala del juez: su conexión con la idea, cuya mera manifestación es, la simple imaginabilidad de semejante conexión en medio de los confusos azares de la vida real. Y la fe afirma esa conexión y trasforma su posibilidad eternamente indemostrable en fundamento apriórico de toda la existencia.

Esta existencia no conoce espacio ni tiempo; todos sus acontecimientos carecen de fundamentación, y las almas de sus hombres están fuera de toda psicología. Más precisamente: el espacio y el tiempo de la tragedia no tienen nada de perspectivístico que cambie y debilite las cosas, y los fundamentos internos y externos de las acciones y los sufrimientos no afectan a su esencia. Todo cuenta en la tragedia, y todo cuenta con la misma fuerza y el mismo peso. Hay aquí un umbral de la posibilidad de vida, del estar-despierto-a-la-vida, pero lo que puede vivir está siempre presente y todo tiene siempre la misma presencia. El ser-perfecto es el existir de los hombres de la tragedia. La filosofía de la Edad Media disponía de un modo claro y unívoco de hablar al respecto. Decía que el ens perfectissimum es también el ens realissimum; cuanto más perfecto es algo, tanto más es; cuanto más correspondiente a su idea, tanto más ente. Pero ¿cómo se vive en la vida viva —y la materia de la tragedia es lo más vivo— su idea y su coincidencia, su devenir uno con ella? Para la vida esto no es ninguna cuestión de teoría del conocimiento (como para la filosofía), sino la verdad sangrante e inmediatamente vivida de los grandes instantes.

La esencia de estos grandes instantes de la vida es la pura vivencia de la mismidad. En la vida corriente sólo nos vivimos periféricamente: nuestros motivos y nuestras relaciones. Nuestra vida no tiene aquí ninguna necesidad real, sino sólo la de la presencia empírica, sólo la de la intrincación con mil hilos en mil vinculaciones casuales y relaciones casuales. El fundamento de toda la red de necesidades es, empero, casual y sin sentido; todo lo que es podría ser también de otro modo, y lo único necesario parece ser lo pasado, lo que ya no puede ser

tocado. Pero ¿es realmente necesario lo pasado? ¿Puede el casual fluir del tiempo, el arbitrario desplazamiento del punto de vista arbitrario respecto de las vivencias cambiar la esencia de éstas? ¿Crear de lo casual algo necesario, esencial? ¿Trasformar la periferia en centro? A menudo parece que eso sea posible, pero es sólo una apariencia. Pues sólo nuestro saber casual y momentáneo hace del pasado algo cerrada e inmutablemente necesario. Pero el menor cambio de ese saber, que puede ser producido por cualquier azar, arroja nueva luz sobre esa «inmutabilidad», y en la nueva iluminación todo ha cambiado de sentido, todo se ha trasformado. Sólo aparentemente es Ibsen un discípulo de los griegos, un continuador de la composición del Edipo. El sentido real de sus dramas analíticos es que el pasado no tiene en sí nada inmutable, que es fluyente, tornasolado y mutable, que los nuevos conocimientos lo trasforman en cosa nueva.

También el gran instante aporta un nuevo conocimiento, pero sólo aparentemente se inserta en la serie de las trasvaloraciones eternas, permanentes. En realidad es un final y un comienzo. Regala a los hombres una nueva memoria, una nueva ética y una nueva justicia. Desaparece mucha cosa que hasta entonces parecía ser una pilastra fundamental de la vida, y otras cosas pequeñas, apenas perceptibles, se convierten en su sostén y pueden aguantarla. Los caminos que el hombre recorrió antes no podrían ya ser pisados por sus pies, y sus ojos no encontrarían ya allí ninguna dirección. Pero ahora sube con pasos alados y sin cansancio cimas sin caminos; caminando dura y seguramente supera pantanos sin fondo. Sorprenden al alma un profundo olvido y una gran lucidez de la memoria: la luz del rayo del nuevo conocimiento ha iluminado su centro, y desaparece todo lo que no está en él, mientras todo lo que está en él florece para la vida. Este sentimiento de la necesidad no nace del indisoluble anudamiento de los fundamentos; carece de fundamento, y rebasa todos los fundamentos de la vida empírica. Ser-necesario es aquí un íntimo estar-unido con



la esencia; aparte de eso no hace falta ninguna otra fundamentación, y la memoria conserva sólo esa necesidad y ha olvidado sencillamente todo lo demás. El juzgar y el autojuicio del alma no tienen pues más acusador que éste. Está olvidado todo lo demás que allí había; olvidado todo «por qué» y todo «cómo»; esto es lo único que importa. El juicio es cruelmente duro. No conoce gracia ni prescripción. Sin piedad rompe el bastón sobre el menor error con sólo que oculte una sombra de infidelidad a la esencia. Y con ciega inmisericordia elimina de la serie de los seres humanos al que con un gesto apenas perceptible de un instante fugaz y ya lejano traicionó su inesencialidad. Ninguna riqueza ni magnificencia de los dones del alma pueden suavizar su sentencia; nada cuenta ante él toda una vida llena de gloriosas hazañas. Pero lleno de luminosa piedad perdona todo pecado de la vida corriente que no penetre hasta el centro; perdonar es una exageración para ese sentimiento; la mirada del juez, no afectada por aquel pecado, se desliza por encima de él.

Este instante es un comienzo y un principio. Nada puede seguir a eso y de eso, nada puede unirlo con la vida. Es un instante; no significa la vida, es la vida, otra vida, contrapuesta excluyentemente a la corriente. Éste es el fundamento metafísico de la concentración temporal del drama, de la exigencia de la unidad de tiempo. Surge del deseo de acercarse lo más posible a la lejanía de toda temporalidad en que está ese momento que es al mismo tiempo toda la vida. (La unidad de lugar es el obvio símbolo inmediato de ese estar-detenido en medio del cambio constante de la vida entorno; por eso es el camino técnicamente necesario de su realización.) Lo trágico es sólo un instante: éste es el sentido expresado por la unidad de tiempo; y la paradoja técnica contenida en el hecho de que el instante, que según su concepto no tiene duración vivenciable, ha de tener, sin embargo, alguna duración temporal, surge precisamente de la inadecuación de todo medio de expresión oral frente a una vivencia mística. «¿Cómo se pueden figurar lo que

no tiene figura y probar lo que no tiene sabor?», se pregunta Susón. El drama trágico tiene que expresar aquí una destemporalización del tiempo. La realización de todas las exigencias de la unidad es una constante unificación de pasado, presente y futuro. No sólo se desgarra su sucesión empírico-real y se confunde —pues el presente se convierte en irrealidad secundaria, el pasado en lo peligroso y amenazador, el futuro en una vivencia conocida de antiguo, aunque vivida inconscientemente—, sino que, además, la sucesión de esos momentos deja de ser una sucesión temporal. Temporalmente un drama así es eterna y rígidamente reposo; la separación de sus momentos es más copresencia que sucesión; no hay nada más en el plano de las vivencias temporales. La unidad del tiempo es ya en sí algo paradójico; toda delimitación, toda trasformación del tiempo en un círculo —único medio de unidad— contradice la esencia del tiempo. (Piénsese simplemente en la interna cristalización de los movimientos circulares en el retorno de lo igual de Nietzsche.) Pero el drama interrumpe su fluir eterno no sólo a su comienzo y a su final, doblando los dos polos y fundiéndolos uno con otro, sino que realiza esa estilización en cada punto del drama; cada momento es un símbolo, una reducida refiguración del todo, que sólo por el tamaño se distingue de él. Su estructuración tiene que ser pues una inserción, no una sucesión. Los clásicos franceses quisieron tener aquí fundamentos racionales de su acertada comprensión, y al formular racionalísticamente la unidad mística rebajaron su profunda paradoja a arbitrariedad y trivialidad. Hicieron de esa unidad supratemporal y extratemporal una unidad dentro del tiempo; de la unidad mística una unidad mecánica. Lessing tuvo el acertado sentimiento —aunque con los argumentos superficialmente racionales, igual que los franceses, y, por lo tanto, incorrectos— de que Shakespeare se ha acercado en esto por caminos contrapuestos a lo esencial de los griegos más que sus aparentes sucesores; por mucho que haya que objetar contra el propio Lessing precisamente desde este punto de vista.



Esta vivencia es a la vez un comienzo y un final; en este instante está recién nacido y muerto hace tiempo todo el mundo; su vida es vida ante el Juicio Final. Todo «desarrollo» de un hombre en el drama es aparente; es la vivencia de un tal instante, la elevación de un hombre al reino de la tragedia, por cuya periferia se movía hasta entonces su sombra. Es su devenir hombre, su despertar de un confuso sueño. Siempre ocurre de una vez y repentinamente; los preparativos existen sólo para el espectador, es una preparación de su alma para el salto de la gran trasformación. Pues el alma del hombre trágico es sorda para todos los preparativos, y cuando finalmente suena la palabra del destino todo se trasforma repentinamente, todo deviene esencia. También la resolución del hombre trágico ante la muerte, su alegre serenidad ante la muerte o su ardiente entusiasmo por la muerte son sólo aparentemente heroicos, sólo para la consideración humano-psicológica; los héroes que mueren en la tragedia —así más o menos escribió un joven trágico— están muertos mucho antes de morir.

La realidad de un mundo así no puede tener nada en común con la de la existencia temporal. Todo realismo tiene que destruir los valores formales y, por lo tanto, vitales del drama trágico. Ya hemos enumerado todas las razones. El drama tiene que hacerse trivial cuando la proximidad a la vida recubre lo dramáticamente real, pero todo ese elemento de proximidad a la vida se hará superfluo y nuestros sentidos lo darán de lado sin percibirlo en cuanto que esté inserto en una construcción verdaderamente dramática. El estilo interno del drama es realista en sentido medieval escolástico, y eso excluye todo realismo moderno.

La tragedia dramática es la forma de los puntos culminantes de la existencia, de sus últimos objetivos y sus últimos límites. Aquí se separan la vivencia místico-trágica de la esencialidad y la vivencia esencial de la mística. La culminación del ser que viven los éxtasis místicos desaparece en el cielo nuboso de la unidad total; la intensificación que aportan de

la vida funde al que experimenta la vivencia con todas las cosas, y todas las cosas entre sí. La verdadera existencia del místico empieza cuando ha desaparecido toda distinción; el milagro que ha creado su mundo tiene que destruir todas las formas, pues su realidad, la esencia vive sólo detrás de ellas, escondida y encubierta por ellas. El milagro de la tragedia es creador de forma. Su esencia es tan exclusivamente mismidad como allí era pérdida de sí mismo. Aquello era un sufrir el todo, y esto es crearlo. Más allá de toda explicación estaba allí cómo un yo podía asumir todo eso en sí mismo; cómo, aunque fuera en el estado de fluida fusión, podía destruir todo lo que diferenciaba de sí mismo y del mundo entero, y a pesar de eso preservar su yo-idad para la vivencia de esa abolición propia. Aquí lo no menos inexplicable es todo lo contrario. El yo subraya su mismidad con una fuerza que todo lo excluye y lo aniquila, pero esta extrema autoafirmación da dureza de acero y vida autónoma a todas las cosas con que se encuentra y —llegado al punto culminante definitivo de la pura mismidad— acaba por abolirse a sí misma: la última tensión de la yo-idad ha saltado por encima de todo lo meramente individual. Su fuerza dio a las cosas la consagración de ser elevadas a destino, pero su gran lucha con el destino autoproducido le da forma en lo suprapersonal, la trasforma en un símbolo de una última relación del destino. Así se tocan, se complementan y se excluyen recíprocamente la vivencia mística y la trágica del mundo. Enigmáticamente unen ambas en sí muerte y vida, mismidad cerrada y difusión sin resto del yo en una esencia superior. La entrega es el camino del místico, la lucha es el del hombre trágico, en aquél el final es una disolución, en éste es un choque aniquilador. Aquél pasa del ser-uno con todo a lo más profundamente personal de sus éxtasis, y éste pierde su mismidad en el instante de su más verdadera elevación. ¿Quién es capaz de decir dónde tiene su trono la vida y dónde la muerte? Ambos son polos de las posibilidades de vida, que la vida corriente mezcla y debilita, pues no puede soportarlos sino



así, sin fuerza y casi irreconocibles. Y cada uno sólo es la muerte para ella, el límite. Pero están en fraternal hostilidad el uno con el otro: cada uno de los polos es la única verdadera superación del otro.

La sabiduría del milagro trágico es la sabiduría de los límites. El milagro es siempre lo inequívoco, pero toda univocidad se divide y apunta en dos direcciones cardinales. Cada final es siempre al mismo tiempo una llegada y un cesar, un afirmar y un negar; cada punto culminante es una cima y un límite, el cruce de la muerte y de la vida. La vida trágica es la más excluyentemente cismundana de todas las vidas. Por eso su límite vital se funde siempre con la muerte. La vida real no alcanza nunca el límite y no conoce le muerte más que como algo espantosamente amenazador, sin sentido, que corta repentinamente su curso. Lo místico ha saltado ya el límite y por eso ha abolido toda realidad de la muerte. Para la tragedia la muerte —el límite en sí— es una realidad siempre inmanente, indisolublemente unida con cada uno de sus acontecimientos. No se trata sólo de que su ética tiene que afirmar como un imperativo categórico el llevar hasta la muerte todo lo empezado; ni tampoco sólo de que su psicología es una simple noticia de instantes de muerte, de los conscientemente últimos, donde el alma ha abandonado ya la ancha riqueza de la existencia y se aferra sólo a lo que le pertenece más profundamente y más propiamente; no sólo en estos —y muchos otros— sentidos negativos, sino también en sentido puramente positivo y afirmador de la vida. La vivencia del límite es la vivencia del despertar del alma a la consciencia, a la autoconsciencia; es por su limitación; es sólo porque y en la medida en que es limitada. Esta cuestión resuena al final de un drama de Paul Ernst:

> ¿Puedo aún querer cuando ya lo puedo todo
> Y poner otras muñecas en mis hilos?
> ...¿Es posible que un dios se gane gloria?

Y la contestación es:

> Hemos de tener límites de nuestro poder,
> Porque si no vivimos en un desierto muerto;
> Vivimos sólo por lo no alcanzable.

«¿Es posible que un dios se gane gloria?» Mas en general la cuestión debería ser: ¿Puede un dios vivir? ¿No suprime la perfección todo ser? ¿No es cualquier panteísmo, como dijo Schopenhauer, sólo una forma cortés de ateísmo? ¿No serán símbolos de ese sentimiento las distintas formas de hominización de Dios, sus vinculaciones a medios y caminos de las formas humanas? ¿El sentimiento de que también Él tiene que abandonar una perfección sin forma para llegar a ser viviente de verdad?

El doble sentido del límite consiste en ser a la vez cumplimiento y fracaso. En mezcla sin disimular e impura éste es también el trasfondo metafísico de la vida corriente que tiene su expresión más profunda tal vez en el trivial conocimiento de que toda realización de una posibilidad sólo es imaginable sobre la base de la destrucción de todas las demás posibilidades. Pero aquí se convierte en única realidad la posibilidad originaria de un alma; su contraposición con lo demás no es sólo la de lo realmente devenido y lo meramente posible, sino la de lo real con lo irreal, incluso la contraposición entre lo necesariamente pensado y lo a priori impensable y absurdo. Por eso es la tragedia el despertar del alma. El conocimiento del límite descubre su esencia, deja caer de ella con desprecio y sin atención todo lo demás, pero da a la esencia la existencia de la necesidad interior y única. Pues el límite no limita sino por fuera, sólo desde fuera es un principio que corta posibilidades. Para el alma despierta es el conocimiento de lo que verdaderamente le pertenece. Sólo para una idea absoluta abstracta del hombre es posible todo lo humano. Lo trágico es la realización de su concreta esencialidad. La tragedia contesta aquí firme y seguramente a la cuestión más delicada del platonismo: la



cuestión de si también las cosas singulares tienen ideas, esencialidades. Su respuesta invierte la pregunta: sólo lo singular, sólo lo singular llevado hasta el límite extremo es adecuado a su idea, es verdaderamente ente. Lo general, que lo incluye todo sin color y sin forma, es en su omnivocidad demasiado débil, y demasiado vacío en su unidad para poder devenir real. Es demasiado ente para poder tener un ser real; su identidad es una tautología; la Idea es adecuada a sí misma. Así responde la tragedia, con una superación del platonismo, el juicio que Platón emitió sobre ella.

La más profunda nostalgia de la existencia humana es el fundamento metafísico de la tragedia: la nostalgia que el hombre tiene de su mismidad, la nostalgia de trasformar la culminación de su existencia en una llanura del camino de su vida, trasformar su sentido en una realidad cotidiana. La vivencia trágica, la tragedia dramática, es su cumplimiento más perfecto, el único que es perfecto sin resto. Pero todo cumplimiento de una nostalgia la extirpa. La tragedia ha nacido de la nostalgia; por lo tanto, su forma tiene que cerrarse a toda expresión de cualquier nostalgia. Antes de que lo trágico apareciera en la vida, la nostalgia se había convertido por su fuerza en cumplimiento, había abandonado el estado de nostalgia. Eso ha hecho fracasar a la moderna tragedia lírica. Quiso introducir en la tragedia el a priori de lo trágico, quiso hacer del fundamento un elemento activo; pero no pudo llevar su lírica sino a una brutalidad íntimamente mate; se quedó parada ante el umbral de lo dramático. Lo atmosférico, el temblor nostálgico e indeterminado de sus diálogos tiene sus valores líricos completamente fuera del mundo de lo dramático-trágico. Su poesía es un devenir poético de la vida corriente, o sea, sólo su intensificación, no su trasformación en dramática. No sólo la naturaleza, sino incluso el sentido de esa estilización es contrapuesto a lo dramático. Su psicología subraya lo momentáneo y perecedero de las almas; su ética es la de la comprensión y el perdón de todo. Es un hermoso reblandecimiento y un oscure-

cimiento poético del hombre. Por eso nuestra época se queja siempre de la dureza y el frío del diálogo de todo verdadero trágico dramático, pese a que esa dureza y esa frialdad son sólo desprecio de los cobardes susurros que siempre rodean todo lo trágico, porque los negadores de la ética trágica son demasiado cobardes para negar la tragedia misma y sus afirmadores son demasiado débiles para poder soportarla en su desnuda majestad. La intelectualización del diálogo, su limitación a un reflejo claro y consciente de la percepción del destino, no es nada que enfríe, sino que en esta esfera de la vida es humanamente auténtico e íntimamente verdadero. La simplificación de los hombres y de los acontecimientos en el drama trágico no es ninguna pobreza, sino una riqueza dada por la esencia de las cosas e intensamente concentrada: sólo aparecen aquí seres humanos cuyo encuentro se ha convertido en destino; sólo se toma de la totalidad de sus vidas el momento que ha llegado a ser destino. Con eso la verdad interna de ese momento se convierte en exterioridad sensorial y su expresión condensada en fórmula en el diálogo no será ya ninguna fría intelectualización, sino la madurez lírica de la consciencia del destino de sus hombres. Lo dramático y lo lírico son aquí —y sólo aquí— principios ya no contrapuestos; esta lírica es la intensificación más alta de lo verdaderamente dramático.

## 2

*Brunhild* fue el primer cumplimiento concedido al trágico Paul Ernst. El teórico la previó tiempo antes, sentía una profunda necesidad de principio de rechazar incluso lo más hermoso poéticamente de lo creado hoy y en el pasado inmediato, e intentaba fundamentar esa recusación basándola cada vez más profundamente en la esencia del drama. Así ha penetrado en unos pocos estudios hasta la «esencia» del drama, hasta el drama absoluto, por utilizar sus palabras. Pero sus teorías fueron para él sólo caminos que quedarían justificados a posteriori, al alcanzarse la meta; por las acciones que de ellos se siguieran. *Brunhild* es su primera verdadera hazaña, su primer fundición sin grietas, una obra que tiene defectos, pero no debilidades.



Es su primer drama «griego». El resuelto abandono del camino seguido por el gran drama alemán desde los días de Schiller y Kleist, la unión de Sófocles y Shakespeare. Sus imponentes luchas por el estilo de un drama moderno-clásico nacían de su resistencia a la necesidad de abandonar tantas cosas cuya renuncia impone toda forma griega. Querían —y los primeros dramas de Paul Ernst se proponían lo mismo— una simple monumentalidad del mismo valor que la griega, sin abandonar la abigarrada multiplicidad de los acaeceres. Pero esos intentos tenían que fracasar porque con eso se imponían dos modos de dar forma al contexto, la forma dramático-necesaria y la viva-verosímil; dos tipos que se excluyen recíprocamente, porque el uno tiene que obstaculizar siempre y hasta destruir el efecto del otro. En esto Ernst ha llegado hasta la suprema renuncia. Hasta la renuncia a toda riqueza exterior de la vida para conseguir su riqueza interior; la renuncia a la belleza sensorial para penetrar hasta la profunda, no sensorial, de su último sentido; la renuncia a todo material para poder contemplar lo puramente anímico de las formas puras. Esto es el renacimiento de la «tragédie classique», una profundización, una interiorización de las más altas intenciones de Corneille, Racine y Alfieri, un auténtico apelar al eterno y gran modelo de una dramaturgia que busca el alma de la forma, al Edipo de Sófocles.

Como en el *Edipo*, todo está aquí limitado a la mayor parsimonia extensional con la mayor fuerza intensional. El único escenario es un lugar entre castillo y catedral: sólo lo pisan las dos parejas de enamorados y Hagen, y el plazo concedido al despliegue del destino es un breve día; es el alba que sigue a la noche de bodas cuando empieza la representación, y aún no

se ha puesto el sol cuando traen a Siegfried muerto de la caza, para, tras el suicidio de Brunhilde, quemarle con ella en una hoguera sin más separación que su espada. Esta condensación no es sólo externa; lo interior, el contacto de estos hombres, su amor y su odio, sus ascensos y descensos, y sus palabras, en las que se refleja todo ello: en ningún lugar hay un exceso, en ningún lugar la riqueza de una ornamentística fin de sí misma, sino sólo destino, sólo necesidad. También la actitud y las palabras de sus personajes son griegas en su esencia más profunda, quizás más griegas —por la estilización consciente— que las de alguna tragedia antigua. La consciencia de la dialéctica del destino es quizás más clara y aguda que en las tragedias de Hebbel, y su expresión, como en las de Hebbel y en las de los griegos, es una aguda concentración epigramática de lo esencial. Pero como en esas otras tragedias, como en toda auténtica tragedia, esa racionalización —racionalismo místico, por así decirlo— no puede nunca trivializar lo inexpresable del destino. No es la voluntad, ni menos aún el entendimiento, lo que ha producido el trágico entrelazamiento de hombres y acciones. Y el hecho de que estos hombres sean hombres de grandeza, de fuerza de espíritu profunda y penetrante, que reconocen su destino y lo saludan con respetuoso silencio, como no tiene la menor influencia en el curso del destino mismo, no puede sino profundizar lo enigmático e insondable de su génesis y de su efecto.

Este drama es un misterio del amor superior y el amor inferior. El primer amor es lo claro, lo que señala el camino, lo debido, lo que eleva, y el otro es la confusión, la eterna oscuridad, lo sin meta, sin plan y sin camino. Es un misterio del amor de los hombres superiores e inferiores, del amor de los iguales y los desiguales, del amor que eleva y del que rebaja. Gunther está perdido para toda tragedia como héroe y como rey, y Ernst no intenta salvarlo, sino que sacrifica incluso a Kriemhilde. Ellos son los bajos, los hombres de los pequeños instintos, los hombres que no buscan su igual en el amor, los que tienen



que temer y no pueden esperar que lo que nazca de ellos sea igual que ellos, para los cuales la mera existencia de otros que caminan más libremente y hacia metas para ellos invisibles es un reproche y un temor; hombres que quieren la felicidad y ejercen la venganza y la temen. Siegfried y Brunhilde son los otros.

Es un misterio de la grandeza, de la felicidad y de los límites. De aquella grandeza que se busca a sí misma y encuentra la felicidad, y en la cálida oscuridad de la felicidad siente de nuevo la nostalgia de sí misma, para chocar con los límites, para hallar la tragedia, la muerte. Un misterio de la felicidad que ansía la grandeza, pero sólo la puede rebajar hasta sí misma; que puede hacer su camino sólo más largo, más difícil, y ha de permanecer en la vida vacía y sola. La grandeza quiere la perfección, tiene que quererla, y la perfección es la tragedia, el final, el último eco de todos los sonidos. La tragedia como privilegio de los grandes: Brunhilde y Siegfried son quemados en la misma pira, y Gunther y Kriemhilde se quedan en la vida. La tragedia como ley del mundo, como meta final, que al mismo tiempo es sólo un comienzo en el eterno círculo de las cosas.

> Pues somos como la tierra verde,
> Que espera la nieve,
> Y como la nieve, que espera el deshielo.

Pero el hombre sabe de su destino, el destino es para él más que la cresta de la ola que luego bajará hasta el fondo para convertirse de nuevo en cresta y repetir este juego por toda la eternidad. El hombre sabe de su destino y llama a ese su saber culpa. Y puesto que siente como acción suya lo que tuvo que sucederle, abraza con tajante contorno en sí todo lo que cae casualmente en el fluido ámbito de su casual complejo vital. Lo hace necesariamente; crea límites en torno suyo; se crea a sí mismo. Pues visto desde fuera no hay culpa alguna, ni puede haberla; cada cual ve la culpa del otro como complicación

y azar, como algo que con el más pequeño cambio de un hálito de viento habría podido ser de otra manera. Pero mediante la culpa el hombre dice Sí a todo lo que le ha ocurrido, y como lo siente como su acción y como su culpa, lo conquista y forma su vida poniendo su tragedia, nacida de su culpa, como límite entre su vida y el todo. Y los grandes hombres delimitan más que los bajos y no pierden nada que en alguna ocasión haya pertenecido a su vida: por eso la tragedia es su privilegio. Para los inferiores hay felicidad, y desgracia, y venganza porque sienten a los demás siempre como culpables; porque para ellos todo viene siempre de fuera y su vida no puede fundir nada en sí misma, porque en torno de ella no se han trazado límites, y porque no son trágicos y su vida carece de forma. En cambio, para uno de los hombres superiores la culpa del otro —aunque le aniquile— es sólo destino. Es un profundo misterio de culpa, complicación y destino.

Todo eso está incluido en la vertical arquitectura de una dicotomía rígida y sin transiciones. Mil hilos del destino de la vida complican las alturas con lo bajo y, sin embargo, ninguno de ellos puede crear una vinculación. Tan despiadadamente tajante es la separación interna de las dos parejas que la pieza se descompondría probablemente si Ernst no hubiera trazado un amplio círculo por encima de ese abismo para unir sus extremos, aun acentuando su anchura y su profundidad. Ese arco de unión es Hagen. El hombre superior como siervo, cuya grandeza y cuyo límite son su condición servil; que lleva en sí todo lo alto, la consciencia de la culpa y el destino, pero en torno del cual ha trazado los límites algo externo, algo que va mucho más allá de su yo. Que no llega a ser trágico —por profundamente que le golpee el destino— porque su valor, pese a toda su profundidad, viene de fuera, pero que es capaz de sentir el acaecer como propio, como destino. Sus límites están trazados hacia fuera y hacia adentro: se levanta por encima de los bajos gracias a la firme delimitación, a lo configurado de su vida, pero se encuentra puesto bajo los más altos como su más alto



vasallo, como el más cercano a su trono. Sólo como el más cercano, porque sus límites le rodean también a él, porque las posibilidades de las conquistas de su vida están trazadas para él, y no previamente por él.

La cristalina trasparencia de las palabras hace sentir todavía más profundamente lo enigmático e insondable. Del mismo modo que la claridad de las palabras no puede descubrir la marcha del destino, tampoco la clara consciencia con la que enuncian todo lo esencial del hombre puede acercarlos unos a otros ni hacerlos más comprensibles. Cada palabra tiene cabeza de Jano, y el que la pronuncia ve siempre una de las caras, mientras que el que la oye ve la otra; y aquí no hay ninguna posibilidad de aproximación. Pues cada palabra que tuviera que servir de puente necesitaría a su vez un puente para ella. Y tampoco las acciones son signos: pues el bueno comete la acción mala y a menudo el malo realiza la buena, y las nostalgias encubren el camino real y los deberes destruyen el más profundo vínculo de amor. Y así al final cada cual está solo y no hay nada común ante el destino.

3

Esta simplificación de las relaciones en el drama fue una dura renuncia. Pues lo histórico de su mundo —por resumir en una sola palabra todo lo abigarrado y singular— es mucho más que un obstáculo de la estilización rigurosa; lo que despertó la nostalgia de su representación no fue sólo la alegría artístico-sensorial por el hermoso mundo externo. La relación entre historia y tragedia es una de las paradojas más profundas de la forma dramática. Ya Aristóteles pronunció la acertada palabra: el drama es más filosófico que la historia. Pero ¿no perderá la historia, con ese hacerse filósofa, su entera, propia y auténtica esencialidad? Su sentido más profundo queda sin duda en peligro, la pura inmanencia de sus leyes, el completo

cobijo de las ideas en los hechos, su completa desaparición tras ellos. No se trata aquí de una unidad de idea y realidad, sino de una confusa e intrincada copresencia, de una indistinguibilidad de ambas. Azar y necesidad, acaecer único y leyes atemporales, agente y efecto pierden aquí —en el sentimiento de que algo es histórico— su absoluto y se convierten en meros puntos de vista posibles frente a las cosas, las cuales pueden ser a lo sumo violentadas por ellos, pero no disueltas sin resto. El ser histórico es un ser puro, el ser en sí, se podría decir; algo es porque es, y es como es. Su poder, su grandeza y su hermosura consisten precisamente en su incomparabilidad, en su incongruencia con cualquier a priori de un entendimiento ordenador.

Pero hay un orden oculto en ese mundo, una composición en la confusa interpenetración de sus líneas. Lo que ocurre es que es el orden indefinible de un tapiz o de una danza: parece imposible interpretar su sentido, y aún más imposible renunciar a una interpretación; parece como si todo el tejido de encrespadas líneas esperara sólo una palabra para hacerse claro, inequívoco y comprensible, como si esa palabra estuviera siempre en la punta de la lengua; y, sin embargo, no la ha pronunciado nadie todavía. La historia parece ser un símbolo profundo del destino, de su casualidad según leyes, de su arbitrariedad y tiranía, siempre justas en último término. La lucha de la tragedia por la historia es su gran guerra de conquista contra la vida; el intento de hallar en ella su sentido —irremediablemente lejano para la vida corriente—, leerlo en ella como su sentido real oculto. Un sentido de la historia es siempre la necesidad más parecida a la vida; la fuerza de gravedad del mero acaecer es la forma en que aparece, lo irresistiblemente fuerte en el flujo de las cosas. Ésta es la necesidad de la vinculación de todo con todo; la necesidad que niega el valor: todo es necesario e igualmente necesario; no hay diferencia entre lo pequeño y lo grande, entre lo significativo y lo sin sentido o secundario. Lo que es tenía que llegar a ser; sin que



lo influyan intenciones ni fines, el momento sigue al que le precedió.

La paradoja del drama histórico está en la unificación de esas dos necesidades: de la necesidad que brota sin causa desde dentro y la necesidad que fluye sin sentido en el exterior; su meta es el devenir forma, el recíproco intensificarse de dos principios que parecen excluirse recíprocamente. Cuanto más lejos están uno de otro, tanto más profunda parece poder ser la tragedia. Pues sólo si se los lleva hasta el extremo se rozan realmente; por su contraposición se limitan recíprocamente y se acercan intensamente. Por eso el elemento de la historia que atraerá el dramaturgo será precisamente lo histórico, no una generalidad que se puede proyectar por interpretación en ella. Allí cree encontrar un símbolo último de la limitación humana, la constricción pura aplicada a la voluntad pura, la inequívoca resistencia de toda materia a la nostalgia configuradora de toda voluntad. La fuerza indiscriminada del que sólo es ente por su existencia separa cruelmente la acción de lo querido, y empuja a todo sujeto voluntario hacia la pura realización de su acción; a una pureza que ensucia todo lo anímicamente puro de sus fines y motivos, que separa para siempre de su acción todo lo alto en busca de lo cual partió. La idea que estaba oculta en esa acción o situación vital se pone de manifiesto, y por eso ha de quedar destruida su idea real, la que yacía atemporal e inengendrada en ella, la única que podía elevarla hasta el ser esencial: la fuerza del mero ente aniquila el propio deber-ser. El joven Hebbel escribió en su diario: «Desde siempre un buen papa ha tenido que ser a la fuerza un mal cristiano.»

Éste es el sentido de las tragedias históricas de Paul Ernst, la vivencia de sus personajes, de Demetrio y de Nabis, Hildebrand y el emperador Enrique. Antes de sus acciones toda su grandeza estaba unida en ellos, y todas las posibilidades de lo alto y lo bajo estaban también unidas en cada una de las acciones destinadas a su expresión. Pero su encuentro desata en un

momento todo lo inseparado. Estos hombres viven la única decepción real: la de la consumación completa. No pienso al decir esto en el hecho de que la realidad destruye ilusiones, el hecho que hace a los románticos huir de la vida y de todas sus acciones; tampoco en la inevitable imperfección de toda realidad; pues los hombres de estos dramas viven en el mundo de la tragedia, no en el de la vida corriente. Es la decepción del cumplimiento mismo; una decepción que sigue a acciones, que estaba contenida en acciones y a la que van a seguir otras acciones, porque no es una cansada renuncia. Pues ninguna nulidad les arrebató la inocencia interior que lo quería tener todo: la grandeza y la bondad, el poder y la libertad, el camino y la meta; la inadecuación de nostalgia y cumplimiento, que aquí se manifiesta, no es inadecuación de idea y realidad, sino inadecuación de las ideas entre ellas. El alma noble es siempre elegida para ser rey, y todo en ella aspira a ese fin; pero el ser rey y su idea no toleran nobleza alguna. Sus finalidades más altas, su esencia más profunda, exigen otra cosa: dureza y maldad, ingratitud y compromiso. El alma real quiere consumar el valor último de la personalidad en la vida real; en cualquier otra situación se encuentra en estrecheces y oprimida; pero el trono presenta las mismas exigencias a toda alma, y a través de su más noble sentimiento del deber les impone algo que tiene que serles extraño y repugnante. Así se enfrentan Demetrio y Nabis, el hijo del rey como rebelde victorioso y el usurpador herido de muerte. Precipitadamente penetran los pasos del joven rey en la sala en que le espera el vencido asesino de su padre, pero basta con que suenen unas pocas palabras llenas de dura sabiduría de la boca del moribundo para que otro Demetrio suba al trono por encima de su cadáver. El moribundo hablaba al heredero de su reino, no a su vencedor: palabras de un decepcionado en lo más hondo de su alma, el cual quería el bien, «el bien, que a pesar de todo es tan fácil de ver», mientras que tuvieron que fluir mares de sangre y su alma tuvo que pudrirse en él para que fuera rey, como se lo imponía



su deber y lo exigía de él su época. Y apenas su cadáver se ha enfriado, ya hay un nuevo Nabis en su trono, roto, abandonado por la felicidad, obligado a la crueldad, solo y sin amigos: Demetrio, cuya alma pura llena de esperanza —un rey joven rodeado por una cohorte de entregados amigos— oyó sus últimas palabras.

Aún más intrincadamente se enlazan victoria y vencimiento en el patio nevado de Canossa, donde Gregorio y Enrique se encuentran por primera y última vez. El papa y el emperador que ya en los cuatro primeros actos de toda su vida se habían sido destino el uno para el otro. Dios había dado al papa un alma blanda, y al emperador un alma ansiosa de felicidad y capaz de darla; pero su gran lucha ha pisoteado en ambos todo lo humano y propio. Hildebrand ha tenido que hacerse duro y cruel; no sólo ha tenido que alejar de sí toda felicidad corriente, sino que ha tenido que sacrificar y traicionar también a sus pobres —cuya salvación había considerado como misión suya— para conseguir poder para crear el reino de Dios en sus manos; tuvo que hacerse pecador y parecer santo, y le está cerrado el camino de la penitencia, consolador y salvador, abierto a todos los demás: su alma irá a la perdición eterna en el infierno. Todo su sacrificio es inútil. El adúltero al que ha proscrito, el emperador, que se opone a sus planes, está ahora arrodillado ante él, en penitencia de sensata hipocresía política, y él, el que no puede salvarse, tiene que levantar su excomunión, romper su única arma con sus propias manos. Ha vencido el emperador, pero ha muerto el hombre radiante que con manos luminosas aspiraba a la felicidad, que era feliz como en juego y regalaba felicidad, el hombre Enrique. Gregorio deja Canossa inclinado y derrotado. Enrique irá a Roma como vencedor.

Cuando me levanté no era el que se arrodilló,
Tiene que maldecir a Dios, porque quería el bien.
Yo hice la injusticia y bendigo a Dios.
Él va a morir y yo ya estoy muerto:
Su muerte es muerte, la mía es vida.

Enrique venció allí, y sucumbió Gregorio. Pero ¿venció el emperador y fue derrotado el papa? La marcha a Roma se ha hecho posible y Gregorio será depuesto, pero ¿no se arrodilló el rey del mundo, el señor de todos los señores, como penitente ante un sacerdote? ¿No se ha inclinado el emperador ante el papa? Y los sacerdotes, a los que Gregorio ha arrebatado para siempre todo parecido con los hombres y toda proximidad a la felicidad, ¿no van a estar desde entonces como jueces y salvadores por encima de todos los mortales? ¿No olvidó Enrique al emperador cuando tuvo que vencer, y Gregorio al papa cuando rompió su espada entre lamentos?

Esta necesidad —que es quizás la más verdadera y desde luego la más real de todas— tiene algo de humillante. No ya sólo rotos, sino también sucios y alienados de sí mismos esperan aquí los protagonistas la muerte, la salvación de la vida. Los héroes de los dramas mueren felices y ya viviendo en la muerte; pero aquí la muerte no es la elevación absoluta de la vida, la prolongación rectilínea de su buena dirección, sino la salvación de lo oprimente, de la impureza de la realidad, una vuelta del alma de la vida ajena a sí misma. Cierto que tampoco aquí siente el héroe ningún arrepentimiento por sus acciones y su vanidad, y que tampoco vuelve a los sueños ingenuamente hermosos que eran los suyos antes de su contacto con las cosas. Sabe que fueron necesarias todas las luchas y toda humillación, necesarias para su vida, para su revelación, para la única salvación posible. Y, sin embargo, esa única salvación posible no es la verdadera: ésta es la más profunda decepción de su alma. Los límites que el acaecer histórico traza en torno de su alma, los límites hasta los cuales la empuja, no son sus límites reales y más propios; son los límites de todos los hombres tocados por esos sentimientos, que pudieran vivir en su atmósfera. El despliegue aquí permitido y ordenado a los héroes tiene siempre algo que les es extraño en su esencia; llegan a ser esenciales —y con profunda felicidad respiran sus almas oprimidas por lo corriente—, pero una esencia ajena



llega a realidad en ellos por su último despliegue de fuerza. Y sólo la muerte es el regreso, la primera y única consecución de la propia esencia. La gran lucha fue en última instancia sólo un rodeo. La historia impone al hombre la pura generalidad por medio de su realidad irracional; no le permite expresar su propia idea, que en otros planos es igualmente irracional; de su contacto nace algo ajeno a ambos: lo general. La necesidad histórica es, de todas las necesidades, la más próxima a la vida. Pero también la que está más lejos de ella. El devenir real de la idea, que aquí es posible, es sólo un rodeo hacia su realización propia (aquí se desarrolla en la esfera más alta la triste pequeñez de la vida real), pero también toda la vida del hombre entero no es más que un rodeo hacia otras metas superiores; su nostalgia más profundamente personal y su lucha por su realización son sólo instrumentos ciegos de un artesano extraño y mudo. Son muy pocos los que toman consciencia de esto; el papa Gregorio lo sabe por unos pocos instantes extáticos de su existencia:

> Mi cuerpo es el guijarro
> Que la mano de un muchacho lanzó al mar,
> Mi yo la fuerza que traza círculos en torno a círculos,
> Cuando ya hace tiempo que el guijarro duerme en el oscuro [fondo.

Las dos partes de la necesidad histórica se sustraen a toda configuración dramática: la una es demasiado alta para ella, la otra demasiado baja y, sin embargo, sólo su unidad indisoluble e inseparable es lo realmente histórico. Aquí surgen de la paradoja metafísica de la relación del hombre trágico con la existencia histórica las paradojas técnicas del drama histórico: la paradoja de la distancia interna respecto de sus personajes, la de las distintas vitalidades e intensidades vitales, la de la pugna entre lo simbólico y lo real vivo en sus hombres y en sus acontecimientos. Pues la consideración histórica de la vida no consiente ninguna abstracción de lugar y de tiempo

y de los demás principios de individuación; lo esencial del hombre y de las acciones está indisolublemente ligado con lo aparentemente casual y secundario: los hombres del drama histórico tienen que «vivir», y los acontecimientos que se desarrollan en él tienen que tener también la cromática multiplicidad de lo vivo. Por eso Shakespeare —antihistórico en lo más hondo— ha podido y ha tenido que obrar como máximo modelo de drama histórico por su gran riqueza y tornasolada proximidad a la vida: Shakespeare representa lo empírico de lo histórico inconscientemente con una fuerza inalcanzable y con una riqueza insuperable. Pero el sentido último de la historia, aquel en el cual rebasa todo lo personal, es tan abstracto que para su representación habría que helenizar aún más lo trágico antiguo, por encima de todo lo griego que conocemos. Del deseo de crear una tragedia histórica nació la paradójica nostalgia de una síntesis de Sófocles y Shakespeare.

Pero todo intento de esa síntesis tiene que introducir una duplicidad de materia en las figuras del drama. En el caso de los protagonistas se puede pensar en una solución: que ese dualismo irresoluble fuera su vivencia; el defecto del material se podría situar así en el centro de la composición y tal vez superarse de este modo. Nadie lo ha conseguido hasta ahora, pero eso no prueba nada contra la resolubilidad del problema. La imposibilidad de dar forma a un destino histórico-dramático (en el caso, esto es, en que lo histórico resulte realmente importante y no sea sólo una forma casual de presentarse un conflicto humano puro y atemporal) es también en principio decisiva. Los hombres en los cuales el destino se hace personaje se escinden en dos partes básicamente diferentes: el hombre corriente de la vida real se trasforma en un instante, repentinamente y sin mediación, en símbolo, en mero portador de una necesidad histórica suprapersonal. Y como ese devenir símbolo no crece orgánicamente de lo más interno del alma, sino que es sostenido por lejanos poderes y llevado hacia otros y la personalidad del hombre no es en eso más que un casual miembro



de enlace, sólo un puente para la marcha, a él ajena, del destino, la unidad del personaje tiene que quedar insalvablemente destruida. Obran en los hombres motivos que les son extraños y ajenos, y los elevan a una esfera en la que tienen que perder todo lo humano. Pero cuando se da forma a ese elemento impersonal, el hombre flota en la duración aún no o ya no simbólica de su vida, sin cuerpo en la serie de los vivientes; habría que verle con otros ojos, como todo lo que le rodea y con lo que tendría que formar un mundo único e inseparable. Gerhart Hauptmann ha elegido siempre el camino de la composición de personajes humanos, y con eso ha renunciado a la superior necesidad de lo histórico, precisamente a lo que tenía que ser el sentido de la composición. La finalidad de Paul Ernst es, naturalmente, la contrapuesta. Pero cuando su Calirrhoé, la novia de Demetrio, se va a convertir, de un ser meramente viviente y amante que era, por la comprensión de una necesidad histórico-política, en simple ejecutora de ésta, la fuerza concretamente activa de algo puramente abstracto aumenta casi hasta lo grotesco; así también perturba el sentimiento de la indiferencia del mundo los personajes puramente simbólicos, corales, de *Canossa*, sobre todo probablemente el viejo campesino, y esas abreviaturas llegan a ser repujado barroco en el drama *Gold*.

La forma es el juez supremo de la vida: la tragedia que se expresa en la historia no es completamente pura, y no hay técnica dramática que pueda encubrir esa disonancia metafísica; aun más: la disonancia destacará en cada punto del drama como un tipo cada vez nuevo de irresolubilidad técnica. La forma es la única revelación pura de las vivencias más puras, pero precisamente por eso ha de cerrarse siempre frente a la configuración de algo no claro o deprimente.

## 4

La forma es el juez supremo de la vida. El poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor. Todo tipo de dación de forma, toda forma de literatura es un estadio en la jerarquía de las posibilidades de vida: la palabra que todo lo decide sobre un hombre y su destino queda dicha en cuanto que se determina qué forma soportan sus manifestaciones de vida y qué puntos culminantes exigen.

La más profunda sentencia que pronuncia la tragedia es, pues, una inscripción en su puerta. Una inscripción que, con el mismo rigor despiadado con que la del dantesco portal del Infierno encierra para siempre a todos los que entran, niega por toda la eternidad la entrada a los demasiado débiles y bajos para su reino. En vano ha pretendido nuestra democrática edad imponer una equiparación respecto de lo trágico; vano ha sido todo intento de abrir este reino de los cielos a los pobres de alma. Y los demócratas que han pensado claramente hasta el final su reivindicación de derecho igual para todos los hombres han negado siempre el derecho de la tragedia a la existencia.

En la *Brunhild* ha escrito Paul Ernst su misterio del hombre trágico. *Ninon de l'Enclos* es su réplica: una representación de lo no trágico. Allí dio forma a los hombres de sus más altos deseos, aquí dio vida a la figura que le era esencialmente más ajena. Pero es, de todos modos, un trágico el que ha escrito este drama, y por eso tenía que llevarlo hasta el extremo, hasta la tragedia; mas en el momento de la última decisión su protagonista se desata de los brazos de lo trágico, elimina con consciente resolución todo lo superior y del destino que hasta entonces había rodeado su cabeza y se precipita de nuevo a la vida, que la esperaba y la deseaba. El último instante aporta la elección: con eso se enuncian su valor y al mismo tiempo su limitación. Gracias al combate que ha librado consigo mis-



ma por su libertad, se ha hecho lo suficientemente fuerte para soportar el aire de lo trágico, para poder vivir constantemente en su ambiente. Pero le falta la consagración última de la vida, esa consagración falta a la estirpe humana a la que ella pertenece: ella es la más alta de un linaje inferior: ésta es la sentencia que la forma del drama pronuncia sobre el valor de su vida. Ella quería conseguir para sí lo más alto, y lo consiguió; la libertad; pero su libertad era sólo el estar-liberada de todos los vínculos, no una libertad nacida en última instancia orgánicamente de lo más íntimo, o sea, no una libertad idéntica con la suprema necesidad, no una consumadora de la vida. Su libertad es la libertad de las putas. Se libera de todo lo que es fuerte y vincula por dentro, del hombre y del niño, de la fidelidad y del gran amor. A cambio realiza grandes sacrificios: se entrega a los pequeños vínculos humillantes que introduce en la vida de la mujer un amor comprado o regalado por fugaces estados de ánimo. Sufrió pesadamente lo que había perdido y soportó con orgullo lo que le imponía el destino por ella elegido; pero de todos modos era facilitarse la vida, huir de sus necesidades de más peso. Esta autoliberación de la mujer no lleva hasta el final su necesidad esencial, como toda autoliberación auténtica de un hombre trágico; y el final del drama plantea la cuestión que el teórico Ernst ya había visto mucho antes: ¿puede una mujer ser trágica por sí misma, no en relación con el hombre de su vida? ¿Puede llegar a ser la libertad un valor real en la vida de una mujer?

El núcleo de la obra de Paul Ernst es la ética de lo poético, así como el de la de Friedrich Hebbel es la psicología de lo poético. Y como para ambos la forma se convierte en el objetivo de la vida, en un imperativo categórico de la grandeza y del autocumplimiento, se suele considerar al uno como un frío formalista y al otro como un metafísico de la patología. Mientras que el destino de los protagonistas de Hebbel es la lucha trágica impotente de hombres reales en torno a la perfección humana de aquellos que viven en la forma, o sea, lo

más profundamente problemático, los puntos culminantes psicológicamente vividos de la vida empírica, Ernst coloca este mundo superior ya terminado y cerrado como algo que exhorta y despierta, como juez y meta del camino del hombre, sin preocuparse de su realización de hecho. La validez y la fuerza de la ética son independientes de que sea observada. Por eso sólo la forma depurada hasta lo ético —sin hacerse por ello ciega y pobre— puede olvidar la existencia de todo lo problemático y desterrarlo para siempre de su reino.

1910

## NOTICIA SOBRE *EL ALMA Y LAS FORMAS*

Antes de incorporarse a la edición alemana de las *Obras* de Lukács como parte del volumen I, *El alma y las formas* había tenido una primera edición alemana en 1911: GEORG VON LUKÁCS, *Die Seele und die Formen. Essays*, Berlín, Egon Fleischel & Co., 1911. Esta primera edición alemana se basaba en —no reproducía exactamente— la edición original húngara: *A lélek és a formák (Kisérletek)*, Budapest, Franklin Társulat Nyomda, 1910.

La edición húngara reunía los siguientes ensayos:

*Lével a «Kiséetrol»*
*Rudolf Kassner*, previamente publicado en la revista *Nyugat*, vol. 1, 1908, págs. 733 ss.
*Theodor Storm*
*Novalis*, previamente publicado en *Nyugat*, vol. 1, 1908, páginas 313 ss.
*Richard Beer-Hofmann*, previamente publicado en *Nyugat*, vol. 1, 1909, págs. 151 ss.
*Sören Kierkegaard és Regine Olsen*, previamente publicado en *Nyugat*, vol. 11, 1910, págs. 378 ss.
*Stefan George*, previamente publicado en *Nyugat*, vol. 2, 1908, págs. 202 ss.
*Beszélgetés Laurence Sternéröl.*

El ensayo sobre Charles Louis-Philippe, añadido en la edición alemana, había aparecido ya con el título de *Über Sehnsucht und Form* en *Die neue Rundschau*, XXII, 1911, págs. 192 ss. El ensayo sobre Paul Ernst apareció simultáneamente en húngaro bajo el título de *A tragédie metafizikája* en *Szellem*, 1911, págs. 109 ss., y en alemán en *Logos*, vol. 2, 1911, págs. 79 ss.