

Historia trágica de la literatura

Por Walter MUSCHG

LOS PRESTIDIGITADORES *

TIPOS SECUNDARIOS

El mago, el vidente y el cantor son las formas primigenias del poeta, que se pueden reconocer en la corriente de las manifestaciones como esencias constantes. Cada una de ellas tiene un margen de variaciones infinitas, a través de las cuales se trasluce claramente el arquetipo. Lo que ya ha durado tanto tiempo puede aceptarse como imperecedero en la historia de la literatura universal.

En la realidad histórica, sólo los poetas más cercanos al origen encarnan con pureza a estos tipos. Existen figuras de alto rango que participan de más de una forma primigenia o que pasan de una a otra. Así entre los judíos no sólo se conocía el tipo vidente, y entre los griegos no sólo el cantor. Pero cada tipo parece tener una época en que se convierte en dominante, hasta ser reemplazado por otro. El tipo eclíptico desaparece, sólo sale de la escena para quizá resurgir más tarde. Algo parecido sucede con su distribución geográfica. Algunos pueblos parecen propender a un tipo determinado, de tal manera que siempre vuelven a él, no importa cuántas veces haya sido desplazado por otro. En la misma forma existen también cruzamientos espaciales y las literaturas más ricas son las más híbridas.

Los arquetipos brotan de condiciones históricas que han desaparecido desde hace mucho en Europa. Magia, profecía y nobleza guerrera son actualmente recuerdos que sólo conocemos por los poetas antiguos, y que en contadas ocasiones vuelven a actualizarse en el "genio". Esta palabra no significa en el fondo otra cosa que la concordancia con los tipos primarios. Decimos "grande" e indicamos con ello el retorno de lo primigenio. El secreto de la grandeza poética es su relación con las formas arcaicas del espíritu poético. Éste sólo puede comprobarse directamente en las grandes figuras, él es quien las convierte en excepciones entre los talentos menores. Pero no sólo los grandes hacen la historia literaria; en el fondo, como reencarnaciones están fuera de la historia. El número de las obras eternas es reducido, el de las obras pasajeras infinitamente grande. El material efectivo de la historia literaria está formado por la masa de obras que nacieron de su tiempo; provienen de talentos que disponían de los medios literarios usuales en su época. No tienen relación directa con los impulsos poéticos elementales, pero crean en cambio la cultura literaria adecuada a su tiempo y su situación. El genio, la excepción, no crea cultura; esta tarea está encomendada a otros espíritus, que aprovechan los logros geniales y los fertilizan para la tradición. En los lapsos que carecen de poetas de primer orden, estos talentos son quienes garantizan la supervivencia de la poesía y mantienen vivo el recuerdo de lo grande. La historia de la literatura debe casi todo a ellos. En esas épocas intermedias, con su sinnúmero de figuras laboriosas y su complicado tejido tradicional, los arquetipos se convierten en fantasmas intangibles, y sólo cuentan los prototipos cercanos y los problemas de actualidad. Toda época de cultura literaria conoce cierto número de autores importantes cuya "influencia" puede señalarse por todos lados y que pertenecen al "presente" porque los contemporáneos adoptan ante ellos una actitud de admiración o de repulsa, consciente o inconscientemente. Estos autores casi nunca son los grandes del pasado, sino los maestros que se admira como personificación del espíritu de la época. Constituyen la realidad exterior de la historia literaria "inferior", la relación misteriosa de los grandes entre sí constituye la realidad "superior". Moisés o Hesiodo no significan nada para Boileau o para Bernard Shaw, pero mucho para Dante o Goethe.

Pero la historia del espíritu humano es como el movimiento de las ondas en un líquido, cuya propagación e interferencias continúan aún mucho después que se ha olvidado la causa que lo originó. La creencia en demonios, héroes o dioses es inherente a la humanidad; también actúa en épocas descreídas o supersticiosas y también repercute en la literatura temporal.

* Capítulo del libro *Historia trágica de la literatura*, que publicará próximamente el Fondo de Cultura Económica.

En ella aparece en formas poéticas derivadas, que llamaremos tipos secundarios. A éstos les falta o la consagración divina de su vocación o la hora histórica propicia. Levantan los ojos a los arquetipos, sin poderlos alcanzar, o se traicionan a sí mismos por perder de vista el sentido de su obra. Sin embargo, mientras aún pueda hablar el espíritu poético, también puede establecerse el parentesco de estos descendientes con sus tipos de origen. A los desarraigados les falta la estremecedora tensión interna, ya no viven en el refugio y el peligro originales. Pero no dejan de seguir una dirección determinada que los separa de sus semejantes. El viejo hechizo no los deja libres, aun cuando ya no lo entiendan bien o no se atrevan a vivir su enajenación.

Así, los tipos secundarios no están marcados con la exclusividad fatal de los primarios. Mudan su color con más facilidad y muestran toda la gama de lo híbrido. Al hipertrofiarse, el mago olvida totalmente su elemento divino y se esconde en el vestido del prestidigitador irresponsable, del apóstol sectario o del poeta artificioso. El profeta en el desierto se transforma en el sacerdote de una iglesia poderosa, que caerá quizá más tarde en manos de una divinidad desconocida, o en falso profeta. El cantor mítico se encierra en la celda del poeta erudito para deleitar con deicados bocados literarios a los aficionados, o continúa su existencia disfrazada de himnico epígono o de vagabundo desaliñado.

La fuerza interior del tipo disminuye a medida que aumenta el cruzamiento, pero su lenguaje se enriquece gracias a estas combinaciones. En las líneas fronterizas se encuentran los seres más interesantes, como dice Lichtenberg, y la poesía alcanza momentos sublimes aun allí donde un mago se convierte en profeta, un profeta en cantor, un cantor en mago o profeta. Pero este enriquecimiento también significa inevitablemente el comienzo de la degeneración. Cuando más se agotan todas sus posibilidades, tanto más se hipertrofia la tradición, con más rapidez se transforma en artesanía. En este plano la poesía se transforma en literatura. La tradición histórica adquiere tanta fuerza, que hasta los grandes espíritus crean sus obras ateniéndose más a ella que a sí mismos. La hueste de seguidores se encarga de rebajar la visión genial al plano de la rutina artificiosa. Los matices típicos de las formas híbridas se reconocen cada vez con más dificultad, y acaban por confundirse totalmente, de tal manera que sacerdotes, poetas y prestidigitadores emplean las mismas palabras y cuando mucho sólo revelan por su afectación que no se tienen por tales. Ésta es la época de los maestros alejandrinos, que aparentemente disponen de todos los dones del pasado, pero ya no tienen nada realmente grande que decir, la época en que el libro de un historiador o un científico puede contener más originalidad poética que el refinamiento de un versificador hábil. Pero aun en los ademanos de estas celebridades literarias pueden descubrirse a menudo las últimas huellas de los iniciadores que originaron todo.

EL REINO DE HERMES

La magia es una oscura profesión que deja amplio margen a patrañas y quimeras. Es difícil distinguirla del engaño. Ya el oficio de chamán debe haber sido el campo de acción para embaucadores y malhechores empedernidos, que se jactaban de sus ficticias aventuras en el Más Allá y contenían la risa mientras su público escuchaba con temor o entusiasmo sus palabras. Del frenesí al fraude, de lo demoníaco al crimen, sólo hay un paso. Por eso en todas las épocas el charlatán acompaña al mago auténtico. Finge ser un hombre divertido o seductor, liberador o brutalmente dominante; en una forma u otra, lo único que le importa es su propia persona. Con sus maquinaciones explota a los crédulos, juega con ellos en una forma audaz o diabólica. Los conduce al engaño o a la destrucción, como el Flautista de Hamelín, poniendo ante sus ojos el espejismo del camino que conduce al monte de la felicidad.

En el himno homérico a Hermes, se ensalza a este dios como el acompañante de las almas al infierno y como dios de los poetas y los ladrones. Este himno lo describe como un embaucador genial; ya en la cuna roba los bueyes sagrados de Apolo,

pero contesta tan astutamente al interrogatorio, que Apolo admite en su círculo al "astro cambiante" y entabla con él una estrecha amistad. Le permite existir junto a él como poeta, sólo se reserva rigurosamente el don profético. Hermes le regala a su vez la lira, por él inventada. La lira, el instrumento de Apolo, es el invento del dios ladrón, quien se la entrega a Apolo con palabras que la destinan a convertirse en el alegre juguete y el deleite del género humano.

Hermes, el hijo de la Maya, tiene muchos semblantes. Era también el dios del mago, que con su báculo regalaba fortuna y enviaba sueños, era el dios taimado del ganado y el fraude, del comercio lucrativo, el mediador entre el mundo inferior y el superior. En él está encarnada toda ambigüedad benéfica y en él se realiza la unión de la poesía y los misterios de ultratumba. Evidentemente, ya los griegos consideraban el ilusionismo como una forma de poesía, pero distinguiéndola nítidamente del alto arte apolíneo. Existe una región de la literatura en la que Hermes ha reinado en todos los tiempos. En ella viven figuras cuyo elemento es la anarquía y el fraude y que aun así participan de la consagración poética. Aquí pululan innumerables productos de cruzamiento en los que aflora el fondo mágico prístino de toda imaginación. También grandes poetas se han detenido aquí, temporalmente o para siempre. El mito de Hermes brilla de lleno en el *Fausto* de Goethe.

En los ilusionistas mágicos sigue trasgueando el presentimiento chamanista de lo suprasensible. Ya no deben o ya no pueden ejercer la magia ritual, pero siguen soñando las grandes aventuras del alma sin espiritualizarlas en la poesía. Su hechizo consiste en que aún transmiten espontáneamente la dicha y el terror de sus alucinaciones. Aún existe para ellos la unidad de mundo interior y exterior, aunque sólo sea como puro desvarío. Son en parte niños, en parte chiflados enfermizos. Los infantiles permanecen toda su vida en el paraíso, los enfermos son la atormentada presa de sus demonios. Pero aquí también se traslapan salud y enfermedad, felicidad y maldición. Los aparentemente dichosos pueden obrar como duendes malignos, los incurables, realizar cosas maravillosas. Como saben que se les considera inoportunos e indeseables, se valen de estimulantes para olvidar su situación desconsolada. Hasta que llega el día

en que se convierten en esclavos de la droga y pierden el resto de su dignidad. Así sucede a menudo, pero no siempre. La diferencia entre el poeta y el depravado se manifiesta allí donde este proceso no sigue el curso acostumbrado.

También entre los videntes se cuentan pocos elegidos. En todas épocas aparecen profetas que son considerados mensajeros del diablo porque predicán un dios derribado o que está por venir. También los siervos del diablo se consideran elegidos; ensalzan la carnalidad, la violencia, un ídolo humano o un concepto convertible en fetiche. Como apóstoles de este ídolo arrastran a las masas tras de sí y fundan una religión, erigiéndose en sus sumos sacerdotes. El falso vidente sucumbe a la primera oportunidad a la tentación del poder y se transforma en el tirano ambicioso de una secta. Estos criminales santificados entablan la lucha con los sacerdotes de la iglesia dominante; en esto se parecen a los verdaderos profetas, y ¡qué difícil es a menudo distinguirlos de éstos! El fallo queda en suspenso, sobre todo si proclamaron su fe en forma poética. Pues algunos de ellos son verdaderos poseídos, aunque su visión los vuelva chiflados. Se extravían en galimatías clericales y crean un lenguaje secreto que extrajeron de libros misteriosos o que a veces inventan ellos mismos. Conocen el efecto de la superstición de la palabra, del juego ocultista con sonidos y números en que se basa la adivinación. Ningún fundador de una secta puede pasarse sin malabarismos verbales. El lenguaje secreto es un hijo predilecto no sólo de los místicos medievales y modernos —la misma Santa Hildegarda de Bingen escribió glosas en un lenguaje y una escritura que ella misma inventó—, sino también de los poetas, hasta Stefan George. El gusto por jugar enigmáticamente con las palabras también fue característico de Goethe, Hebel y Mörike, quienes se complacieron en componer adivinanzas sin hacer de esto, claro está, una religión. Según la leyenda, Homero murió de aflicción por no poder resolver sus adivinanzas. Los oráculos delficos, que transmitían en verso los gritos frenéticos de la pitonisa, eran famosos por su sentido enigmático —la palabra sacerdotal siempre tiene cierto dejo ilusionista. La interpretación triple de la Biblia que se acostumbraba en la Edad Media —*historice, moraliter, mystice*— no se debía a la iluminación del predicador, sino a



"Eran bien recibidos en todas partes, sólo la Iglesia los veía con malos ojos"

decretos eclesiásticos, y debía ajustarse a un esquema estricto; a veces se prestaba a que los clérigos hicieran juegos de palabras que ya en aquel tiempo eran objeto de burla. Esas muestras de habilidad están emparentadas con las prácticas de mística verbal que florecían en los cultos esotéricos de la Antigüedad. En estos campos reina Hermes, no Apolo. La Gnosis elevó al dios de los ladrones y de la magia, a Hermes Trismegistos, el espíritu universal "tres veces grande". Los escritos de esta secta son una de las fuentes principales del misticismo y la alquimia verbal.

El cantor nace como un hijo de la naturaleza, pero las Musas no siempre lo educan para servir a los poderosos. Puede suceder que su naturalidad le impida convertirse en un miembro honorable de la sociedad. En los principios y los fines de las culturas el cantor pertenece de por sí al pueblo vagabundo. Pero también en tiempos clásicos debe haberse dado el caso de que un rapsoda no se subordinara sin recaídas a su medio aristocrático, sino que siguiera siendo un inquieto huésped del palacio. El más famoso poeta cortesano de la vieja India, Kalidasa, fue boyero antes de convertirse en una de las "nueve perlas" de la corte más esplendorosa de su tiempo, en la que, según se cuenta, lo asesinó una de sus amantes. El bebedor Li-tai-po llegó a la corte imperial china como aventurero errabundo, participó en una sublevación y fue condenado al destierro, pero obtuvo el perdón al poco tiempo y se dice que murió de una borrachera. Tales eran los vagabundos llenos de incontinente vigor y de embriaguez de los sentidos, para quienes el orden de la naturaleza estaba muy por encima de las leyes hechas por el hombre. Desdénaban cualquier ligadura social y despreciaban ganarse el pan por considerarlo un fraude a la vida, que ellos querían saborear en su plenitud paradisíaca. Estos amantes del mundo cortan sin ningún escrúpulo los frutos que les apetecen, y no conciben que se les tenga por criminales. Los griegos poseyeron con Arquíloco, uno de sus primeros grandes cantores líricos, el modelo del indómito poeta natural. Ya su ascendencia —era el hijo bastardo de un gran señor y una esclava— lo condenó al conflicto con sus contemporáneos. Su pobreza lo arrastró fuera de su patria y lo hizo regresar del extranjero a Paros. Le fue negada la mano de su amada debido a su oscuro origen y a su temperamento apasionado, y tomó venganza componiendo poemas injuriosos de mala fama.

La ebria alegría de vivir es privilegio de la juventud; ésta la siente como algo divino y tiene un derecho eterno para hacerlo. Quiere vivir con despilfarro y prefiere morir joven a encanecer en medio de honores. Sin embargo, si no muere, tiene que alargar artificialmente su inocencia, pues no es capaz de vivir en sobriedad. Los hombres de este tipo, al envejecer, se entregan al libertinaje para probarse a sí mismos y probar a los demás que son inquebrantables. A partir de ese momento se parecen a los magos fracasados; no pueden resistir a la tentación de olvidar su creciente miseria en la embriaguez, y continúan su frenesí con mala conciencia. Se rozan contra la resistencia que les opone el odiado medio ambiente, hasta abrirse heridas, y se descarrilan por debilidad, se desangran en su guarida o se dan por vencidos cuando han sido heridos de muerte. También en su caso es difícil decir si son rebeldes ingenuos o cobardes histéricos. Los inquebrantados, aquellos que hasta el final están satisfechos con su estado, son menos de lo que se cree. Los enemigos más violentos del orden son a menudo hombres que embozan su desesperación. En ellos arde la nostalgia por la vida honorable que alguna vez conocieron o que buscaron por camino equivocado.

Los poetas no sólo han creado la cultura, sino que una y otra vez la aniquilaron, cuando les pareció poco vital. Estaban de acuerdo con los que la combatían: con el pueblo oprimido, y hasta con la ralea aventurera que escapa de las redes de la ley o queda aprisionada en ellas. En el fondo, la sociedad nunca estuvo orientada para fomentar el talento poético. Éste quedó incomprendido las más de las veces, y no es sorprendente que a menudo tomara un rumbo extraviado, se convirtiera en rebelde o rodara a la destrucción. Nadie se ha puesto a contar estas pérdidas. Siempre volvía a suceder lo mismo, la guerra entre el hombre imaginativo y la sociedad no tuvo fin. En el momento en que un poeta adoptara conscientemente la actitud de un *outsider*, se declaraba la guerra entre él y los hombres, y ya ni siquiera contaba como circunstancia atenuante lo que lograra como artista. Se veía en él al agente de todas las fuerzas incontrolables, al instigador espiritual de todo intento subversivo, cuando no al cabecilla, y se le señalaba sin piedad como responsable. Si sus logros artísticos eran innegables, se los presentaba como la obra de un bribón. Este nombre es el insulto predilecto que se aplica al genio antipático, y no por pura casualidad. El que ha sido declarado ajeno a la sociedad es capaz de arrojar al suelo su honor de ciudadano y vivir en la naturaleza,

como un amigo de los niños y los animales, de los bufones y los rebeldes. Otros renuncian a romper abiertamente con la sociedad, pero miran con envidia a sus hermanos. Para éstos, el juego más desenfadado no es ridículo, el crimen más espantoso no es malo sin más ni más. Schiller, Balzac, Gotthelf, Dosztoyevski crearon sus monstruos morales a base de una afinidad interior con ellos. Hasta el reservado Conrad Ferdinand Meyer llegó a decir que probablemente había cometido una falta grave en una vida anterior, y que por eso había reencarnado como el poeta Meyer. La vida anterior de que hablaba era su imaginación.

También el reino de Hermes pertenece al reino de la poesía. Hay que conocerlo, para poder decir dónde comienza y dónde acaba la poesía, cuáles son sus rangos y en qué punto se convierte en falsa magia. Lo que allí se muestra a menudo parece ser únicamente la deformación diabólica o patológica de la poesía, y muchas veces no es más que eso. Así como la naturaleza produce en los reinos vegetal y animal las criaturas más extrañas, la belladona y las serpientes venenosas, para alcanzar su objeto, así también la poesía nace de seres que son una abominación o un horror para el hombre civilizado. En estas tinieblas crecen las formas de la poesía elemental, pero en ellas echan también sus raíces las grandes obras de arte. El poeta pordiosero puede alcanzar una grandeza junto a la cual toda literatura se convierte en caricatura. Cuando los dioses caen y los reinos se desploman y, como dice Gottfried Keller, "las grandes culebras mágicas, los dragones de oro y los espíritus subterráneos del alma humana" rompen sus cadenas, también el espíritu poético se libera en forma de puro instinto natural y adopta las formas más caprichosas. Es entonces cuando renace la poesía, o cuando muestra en su agonía una vez más su rostro más antiguo. Seres dudosos reviven en ella la vida vivida, para honrar el juego inútil de quienes tan sólo conocen el formalismo entumecido de la clase dominante. Profetas sin dios vagan en compañía de conjuradores de demonios, músicos ambulantes con juglares, sacerdotes con demagogos fraudulentos y poetas venidos a menos. Así sucedió en la Invasión de los Bárbaros, en la alta Edad Media, en la guerra de los Treinta Años, en la desintegración de la burguesía moderna.

BAJOS FONDOS LITERARIOS

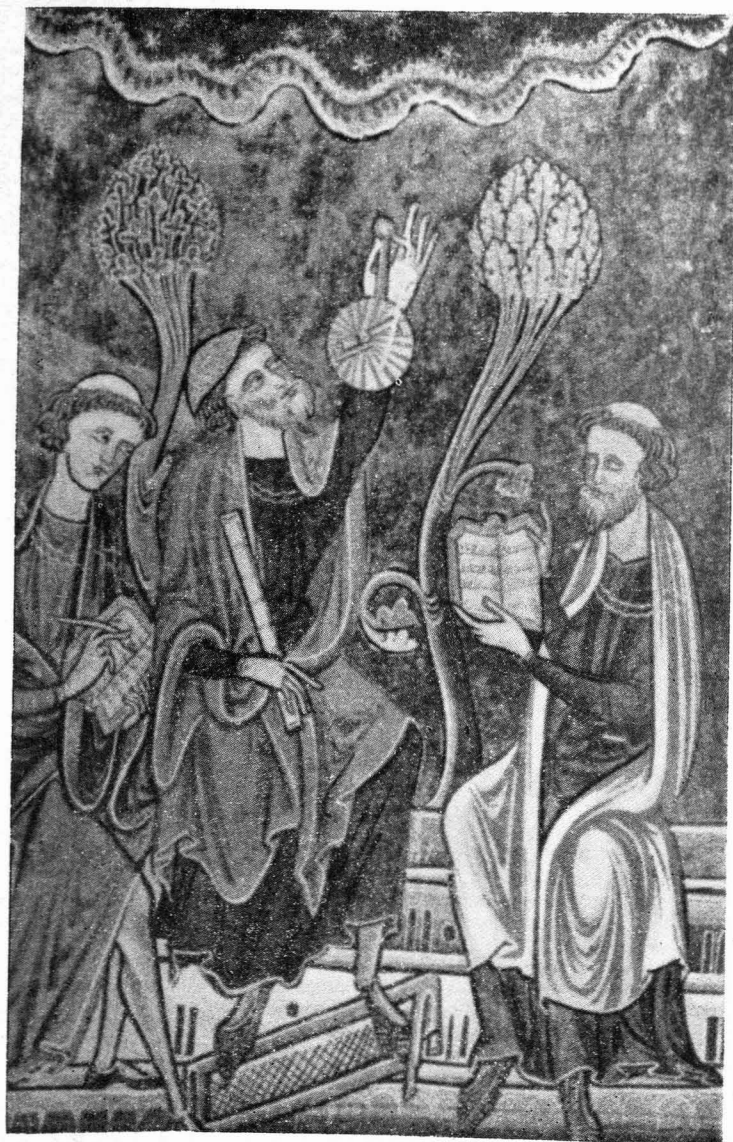
La poesía medieval no sólo era privativa de los clérigos y caballeros, también estaba en manos de los juglares y sería inimaginable sin ellos. Los juglares fueron los descendientes de los mimos que habían inundado al imperio romano en toda su extensión. Ya los mimos habían sido los portadores de la poesía satírica, cómica, rebe'de, que siempre emerge del seno del pueblo, y su espíritu levantisco siguió alentando en los juglares errabundos. Éstos prepararon la poesía cortesana de la Edad Media y participación en muchas de sus realizaciones más eminentes.

Francia debe a sus *joglers* una buena parte de su riqueza en cantares de gesta, los cantos populares de leyendas heroicas. Estos vagabundos —hombres y mujeres— vestidos abigarradamente, iban de pueblo en pueblo, de feria en feria, y demostraban sus habilidades como cantores acompañados por su violín o una zanfonia, como tiradores de cuchillos, domadores de osos, acróbatas o payasos, y vivían de las monedas que el público les arrojaba. Ya existían en el siglo IX, y cantaban las gestas de los héroes paganos ante ricos y pobres, ante campesinos, burgueses y nobles, como habían aprendido de los cantores germanos. Acompañaban a los caballeros en sus campañas, aparecían en las fiestas de la corte y en las casas patricias, en las que algunos de ellos hallaron honores y empleo duradero. Los vemos ejercer su arte en las pinturas de su tiempo y en las novelas de caballería, como, por ejemplo, en la descripción que hace Chrétien de Troyes de las bodas de Erec y Enide. Eran bien recibidos en todas partes, sólo la Iglesia los veía con malos ojos. Su estilo de vida y los sospechosos ingredientes de sus narraciones heroicas eran uno de los residuos más escandalosos del paganismo.

Un aspecto grandioso de la cultura de la alta Edad Media fue el que aún pusiera en contacto y uniera todas las clases sociales. En esto reside antes que nada la plenitud y la belleza de la literatura francesa. El genio y el prestidigitador, los artistas auténticos y los charlatanes, Apolo y Hermes caminaban en paz y compañía por los mismos senderos. En su calidad de desterrado, Dante salió de París a visitar todos los países europeos y fue a dar tan lejos, que no puede precisarse hasta dónde llegó. Hasta los trovadores solían acompañarse continuamente de un juglar, y se servían de él como mensajero de



"El cantor nace como un hijo de la naturaleza"



"también contaminada del espíritu profano"

sus canciones de amor. Tampoco la poesía lírica estuvo exclusivamente en manos de los aristócratas. Su fundador, el conde Guillem de Poitiers, era a la par de naturaleza aristócrata y vagabunda; como gran príncipe fue uno de "los más grandes burladores de mujeres", corrió aventuras por todo el mundo y le gustaba hacer de bufón y juglar en los banquetes. Después de él, la nueva poesía se ramificó en una tendencia idealista y una realista, las cuales no obstante nunca se perdieron mutuamente de vista. El maestro del estilo refinado, Bernart de Ventadorn, fue hijo de un criado y una sirvienta del castillo de Ventadorn y se recluyó en un monasterio después de una vida llena de vicisitudes. En la oposición nos encontramos al genial Marcabru, misógino y cínico crítico social. Fue un niño expósito, era juglar de profesión y fue asesinado por señores poderosos de los cuales se había burlado.

También en Alemania las canciones y narraciones populares se dejaron en manos de los juglares durante toda la Edad Media. Se les consideraba deshonestos, carecían de derechos de vida y hacienda, y estaban excluidos de los sacramentos de la Iglesia. Ejercían su oficio entre el pueblo, que no sabía leer ni escribir, en los mercados, en las romerías o entre el séquito del ejército. El juglar trabajaba con medios burdos y llamativos, pues carecía de cultura y de gusto artístico, era un individuo tosco que en todo se plegaba a los deseos del pueblo ignorante. Adornaba sus historias con los temas legendarios paganos que aún vivían en el pueblo, pero también con exagerados milagros de santos y las fantasías mágicas que comenzaron a infiltrarse de Oriente. Tenía especial predilección por mezclar lo heroico con lo cómico, pues sabía que sus oyentes no apreciaban la solemnidad fatigosa. A él se debe en gran parte el que tampoco en Alemania se olvidara completamente la poesía heroica de la Antigüedad germana. Es probable que la influencia de sus colegas franceses indujera a estos favoritos del pueblo, sin carácter propio, soeces o santurriones según su medio ambiente, a ser los primeros en componer en idioma alemán epopeyas de dimensiones respetables, como la del Rey Rother, la de Orendel, la de Salman y Morolf. Su disposición en estrofas revela que aún se recitaban en alta voz. Tienen la burda ingenuidad y la gracia natural de la poesía vagabunda; como productos sin mayores ambiciones permanecen en el anonimato. El único autor cuyo nombre ha llegado hasta nosotros se llama Heinrich der Gleisner ("Enrique el solapado"), es decir, el histrión, el mimo escondido detrás de sus máscaras. Vertió a su lengua materna la epopeya animal de *Reineke Fuchs* ("Maese raposo"), la glorificación satírica del malvado victorioso, alimentada por el espíritu de una época de transición. Esta odisea cómica, cuya fábula se remonta a los tiempos primitivos babilónicos, ha quedado como una de las más geniales obras de charlatanería de la literatura alemana.

Cuando bajo los emperadores Hohenstaufen surgió también una cultura cortesana en Alemania y la tensión de la lucha eclesiástica alcanzó su cenit, la gente vagabunda entró en contacto con los poetas nobles, como había sucedido en Francia. También se encontró en los caminos y los mesones con los cruzados y los peregrinos, y los talentos sobresalientes hallaron acogida en los castillos y las cortes. Un punto culminante de estos encuentros fue la gran fiesta imperial que Barbarroja celebró en la llanura renana de Maguncia en 1184, cuando dos de sus hijos recibieron el espaldarazo de caballero y los caballeros y juglares de Alemania y Francia afluyeron a este lugar. Walther von der Vogelweide halló su tono más maduro en el trato con los juglares. La vitalidad de éstos también late en las canciones y sentencias de Tannhäuser, aquel caballero que erró por numerosos países, a quien el vino y las mujeres le quitaron la paz y cuya persona fue tan fascinante que siguió viviendo en forma de leyenda. La misma audacia caracteriza a los goliardos. Éstos eran clérigos que iban de una escuela superior a otra y que mostraban con su vida desenfadada hasta qué punto la Iglesia estaba también contaminada del espíritu profano. Estos estudiantes desenvueltos compusieron las osadas canciones en latín que parecen el despuntar de la gloria humanista.

En ellos se yergue la sensualidad lujuriosa y un conocimiento extraordinario de los poetas de la Antigüedad. Componían sus canciones como orgullosas estancias poéticas contra la incultura de los legos y de los eclesiásticos sedentarios. El rey de los goliardos, el Archipoeta, conocía la antigua doctrina acerca de la inspiración vidente. Se jacta de la capacidad del poeta para immortalizar por medio de su canto a su propia persona y a los grandes de este mundo que le parecen dignos de este honor. Este siervo de Apolo era un clérigo de filiación desconocida, de la época de las campañas romanas de Barbarroja, probablemente un italiano que vagaba con su laúd como protegido del canciller imperial, bebía en las tabernas con los maleantes, perdía la camisa jugando a los dados y no podía resistirse a

la belleza de las mujeres del Sur. Gracias a sus canciones báquicas sobrevive como una figura clásica; pero sus estrofas religiosas nos muestran que fue un hermano espiritual de François Villon y un lejano pariente del persa Hafis, quien andaba por las tabernas de Shiraz enojando a los hombres piadosos.

Cuando la nobleza se envileció y la vida cortesana perdió su brillo, no fueron los honorables maestros cantores quienes mantuvieron el espíritu de la poesía alemana, sino los pícaros de la clase de Neidhart von Reuenthal y Heinrich Wittenweiler. Las cancioncillas bailables de Neidhart le dieron el golpe de gracia a la lírica cortesana, al parodiar sus gastadas metáforas con chistes insolentes y melodías seductoras. Si hemos de creerle, aparecía en los pueblos como un bizarro bailarín forastero, entre el júbilo de las mozas y los jóvenes, y los hechizaba, como Tannhäuser, con su lenguaje sensual. Otro aventurero extraordinariamente indómito fue Oswald von Wolkenstein. Cuando tenía diez años, escapó del castillo de sus padres en el Tirol y buscó aventuras, como criado y como guerrero, por mar y tierra, desde Rusia hasta Inglaterra y desde Turquía hasta Arabia. Después de la muerte de su padre regresó a casa, tuerto e irreconocible, y a instancias de su ex novia idolatrada, que mientras tanto se había casado, se fue a Tierra Santa. Participó en las Cruzadas, y en el séquito del emperador llegó a Francia, Inglaterra, Portugal, España e Italia. Por la misma época entabló pleito por la heredad de su padre y sus enemigos lo metieron tres veces en prisión. Sus canciones son el sedimento de esta vida, un episodio extravagante, como toda la poesía goliardesca vigorosa. El mismo Wolkenstein inventaba melodías para sus poemas, tanto para los eróticos, fruto de numerosos amoríos, arrebatos voluptuosos de un naturalismo extremo, como para los poemas báquicos saturados de grosero humorismo. Todos ellos están atestados de experiencias personales relatadas con toda indiscreción, y a veces caen en lo dialectal o en puras prestidigitaciones lingüísticas.

En Francia, François Villon hizo resonar en el lenguaje picaresco el tono de la poesía genial. Después de ser un estudiante desordenado se convirtió en ladrón y asesino — un criminal con un alma débil e infantil, que con toda su abyección seguía creyendo en su madre y en la misericordia divina. Primero mató en defensa propia a un sacerdote y huyó de París, luego en unión de una banda de maleantes descerrajó la caja de caudales de la Facultad de Teología de la Sorbona, huyó de nuevo y anduvo errante durante cinco años por toda Francia. Apareció en las cortes de Orléans y Moulins, en donde trató de conseguir algunas dádivas componiendo panegíricos, e ingresó en la temida banda de forajidos de los Coquillarts. Una amnistía lo liberó de la prisión, y volvió a vivir en París, sustentándose del rufianismo y otras ocupaciones similares, hasta que en 1463, a causa de una pelea con estudiantes, fue aprehendido nuevamente. Se le torturó y se le condenó a la horca. En aquella ocasión compuso la Balada de los Ahorcados, en la que contempla el mundo desde lo alto de la horca. Fue indultado y condenado al destierro perpetuo de París, después de lo cual se perdió su rastro para siempre: el raposo Reineke en figura humana.

Esta figura vuelve en el norte de Alemania encarnada en el pícaro Till Eulenspiegel, quien vivió en el siglo XIV como mofador de todas las verdades. En tiempos de la Reforma fue convertido en protagonista de la literatura picaresca popular, y su sangre corre por las venas de alguno que otro poeta del siglo XVI. El siglo de Lutero fue removido hasta lo más profundo, la capa inferior del pueblo afloró a la superficie. Los sainetes desvergonzados, las *facetiae* burlescas y las zarzuelas carnavalescas insolentes se convirtieron en los géneros favoritos de la literatura, el bandidaje en la ley vital de la élite. Eulenspiegel se cubrió con la piel del pícaro profesional, así llegó de España como protagonista de las novelas picarescas. Mateo Alemán el autor de *Guzmán de Alfarache*, también le rindió honores personales, pues estuvo tres veces en prisión por no cumplir con sus obligaciones de funcionario, coronando sus fechorías con su fuga a Norteamérica y México.

Erasmo de Rotterdam le dio al tema bufonesco la consagración clásica con su *Elogio de la locura*. También los comienzos del Humanismo estuvieron bajo el signo de este impulso desenfrenado. Los primeros poetas alemanes a la antigua erraban sin patria por todos los países, como lo habían hecho Dante y el Archipoeta. Crearon una poesía errabunda en la que aún rumorea gran parte del goliardismo medieval: la mezcolanza chocante de religiosidad, sensualidad pagana y sátira insolente, la fusión provocativa de imágenes cristianas y paganas. De esta cepa salió Peter Luder, el primer maestro superior del partido humanista alemán, el primer alemán que ciñó sus sienas con la corona de laurel del clasicismo. Hacía poesía como Wol-

kenstein, pero en latín y ajustándose a los modelos antiguos: sus odas y *Amores* son una autobiografía lírica de una insolente franqueza. Sus interminables peregrinaciones no eran un vagabundeo sin sentido, sino la nueva forma vital del espíritu; su objeto era el desarrollo del reino cultural occidental, pero al mismo tiempo el disfrute sensual de los placeres terrenales. También Conrad Celtis se presentó en sus odas y elegías como un erótico a la manera de la Antigüedad; los cuatro libros de sus *libri amorum* están dedicados a las cuatro muchachas cuyos favores disfrutó en Cracovia, Ratisbona, Maguncia y Lübeck. La pasión política convirtió a Hutten, quien también proclamaba el *juvat vivere*, en un forajido. A su paisano suabo Nikodemus Frischlin, otro gallo de pelea humanista lleno de gracia y alegría, sus enemigos aristócratas lo persiguieron de un lugar a otro, hasta que en un intento de fuga se despeñó y se mató en el Alto Urach. La mitad de los artistas de esta época eran también geniales aventureros apolíneos infelices. Talentos como Niklaus Manuel o Urs Graf desaparecían como Hutten durante algún tiempo en el tumulto de las guerras de mercenarios. En Italia, Caravaggio, el glorificador de Bacco y del *amor vincitore*, se rebeló contra el concepto clasicista de belleza pintando cuadros llenos de desnuda pasión y vitalidad, que ya anuncian a Rembrandt, se hizo culpable de asesinato, fue encarcelado por revoltoso y murió víctima de un asalto. Después de él sobresalió el genial polifacético Benvenuto Cellini —sumamente admirado por Goethe— con su vitalidad rítmica y su temperamento arrebatado, que lo llevó a conflictos sangrientos, a la prisión y temporalmente al convento, como relata en su jactanciosa autobiografía.

En Inglaterra, Marlowe fue asesinado antes de cumplir los treinta años, en una rencilla, o quizá por orden superior. Ben Jonson, el amigo de Shakespeare y el autor de comedias satíricas, se escapó de su casa paterna para enrolarse en el ejército; siendo actor mató en un duelo a un colega, encarcelado se convirtió al catolicismo (que más tarde volvió a abjurar), llegó a ser el favorito del rey y murió en la más amarga miseria. Entre los sabios y los artistas también se movían figuras como Paracelso, Sebastián Frank y el doctor Fausto, quienes proporcionaron a la prestidigitación la aureola de la alta magia. Aparecieron además los primeros actores profesionales, los cómicos de la legua, que erraban de un lado para otro agrupados en bandas, italianos en los países católicos, ingleses en los países protestantes. También se presentaban, igual que los juglares medievales, como espadachines, bailarines, músicos, artistas de circo y cantores de canciones insolentes y de baladas espeluznantes. Con ellos retornó el antiguo hechizo del arte juglaresco, el atractivo del desenfreno mezclado con el temor. Sobre las tablas de este tinglado se bebía y se fornicaba, se jugaba y se asesinaba; con los chistes del gracioso, en sus deformaciones de las palabras difíciles eruditas apareció nuevamente el juego con el lenguaje. La imprenta hizo surgir los copleros de los perió-



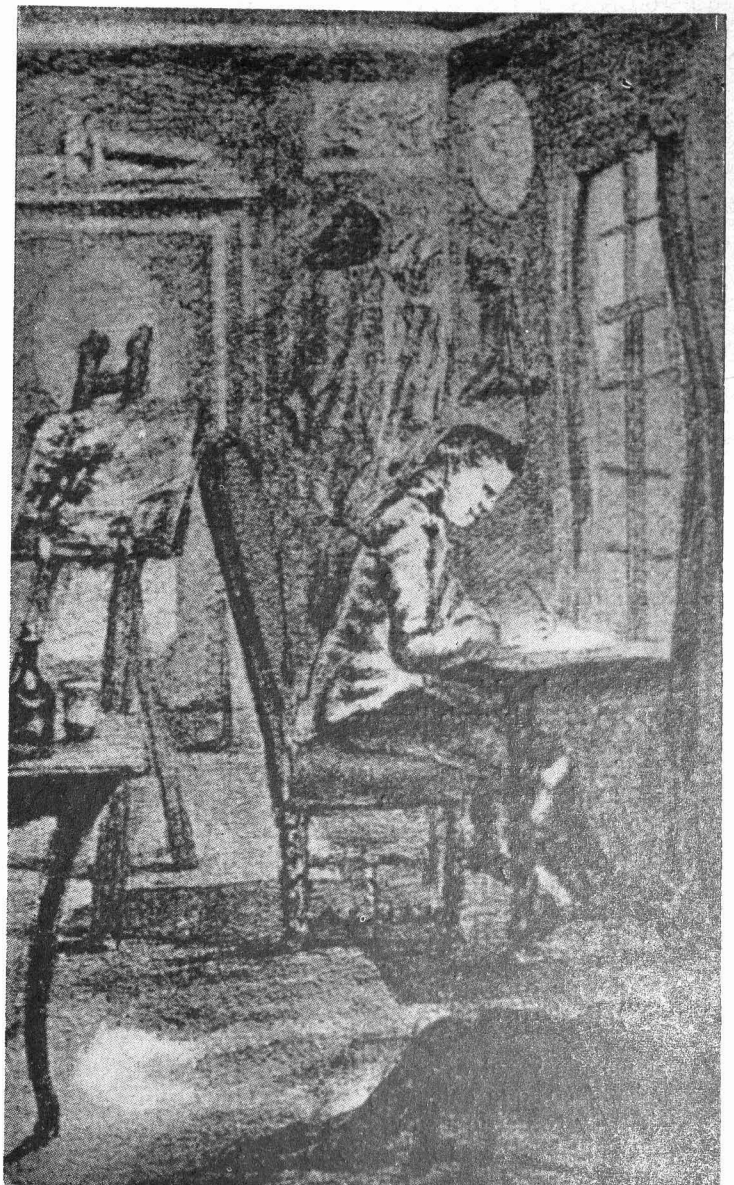
"fruto de numerosos amoríos"

dicos y los cantantes callejeros, que se vieron por todas partes hasta los tiempos de la Revolución francesa.

La marcha triunfal del arte cortesano no hizo desaparecer a estas figuras, únicamente las cubrió de desprecio para mucho tiempo. Cervantes y Rembrandt, Rabelais y Paracelso permanecieron en la oscuridad mientras tuvo vigencia el gusto clasicista. Es cierto que hasta en Francia y España se dieron casos en que detrás de la máscara cortesana se escondían enemigos acérrimos del convencionalismo. En la Alemania de la Contrarreforma, los estragos de la guerra también arrojaban a los caminos a hombres honorables como Moscherosch, sobre todo si vivían en la aislada campiña, y los obligaban a llevar una vida de vagabundos. De estos sufrimientos surgió lo mejor que la poesía alemana produjo en aquellos tiempos. Los tunantes enamoradizos y borrachos del corro de poetas sajón, los Finkelthaus, Stieler y Greflinger lanzaron poemas que, por lo que toca a la originalidad, superan a la mayor parte de los que componían los relamidos poetas *à la mode*. Greflinger fue de niño pastor de ovejas cerca de Ratisbona, hasta que una banda de asaltantes puso fuego a su casa, pasó a cuchillo a toda su familia y lo lanzó a la vida de pordiosero, que hizo de él un poeta. Con Quirinus Kuhlmann —quemado en Moscú—, el inquieto autor del *Kühlpösalter* y el fundador del “Kühlmanismo”, revivió nuevamente, como escandalosa figura literaria, el apóstol vagabundo.

El más grande poeta alemán entre Lutero y Goethe asimiló todos estos bajos fondos y los encarnó de modo inolvidable. Según los conceptos de sus contemporáneos importantes, Grimmelshausen no era un poeta, debido a su posición social inferior y sus gustos p'ebeyos. Fue sucesivamente soldado, administrador y tabernero, y murió como alcalde de la pequeña ciudad de Renchen, en la Selva Negra. Sus libros nos permiten vislumbrar las simas del vicio y la miseria a que lo condujo su estrella. Su *Simplicissimus* no encuentra la paz, ni siquiera como eremita penitente. El dios Proteo lo incita a internarse nuevamente en el océano de la vida, con una fórmula en lenguaje misterioso que comienza con las palabras “Manoha, gilos, timad, isaser, sale, iacob” y cuyas letras iniciales y finales forman un oráculo. Ahora vaga por la tierra, y con la risa en los labios convence a los hombres de su necedad, hasta que un naufragio lo arroja a una isla de los mares del Sur, de la cual nadie lo vuelve a rescatar. Pero esta suprema novela picaresca no acaba con esto. En las *Continuationen*, *Simplicissimus* vuelve a Alemania en calidad de curandero milagroso, conjurador de espíritus y descubridor de tesoros, y se gana la vida como coplero ante la tienda de un fabricante de calendarios y como charlatán de mercado de un doctor, con quien recorre de nuevo media Europa. Ahora es un “zorro viejo, que ha visto, oído, aprendido, leído y experimentado mucho durante su vida”, y le gusta “decir la verdad en honesto alemán, en una forma llana”. Con esta figura socarrona aparece en las subsecuentes novelas simplicianas en donde nuevamente podemos observar la ralea vagabunda de los charlatanes, los copleros y arpistas en toda su abyección. Esta chusma es la población del embudo infernal y del monte purificador del ciclo de novelas protagonizadas por *Simplicissimus*, y está vista con los ojos de un gran poeta.

Para el viejo Grimmelshausen, la charlatanería se convirtió en una parábola poética, y no en última instancia también de su propia poesía. Ya el *Simplicissimus* está construido totalmente sobre el tema del iluso, y la manera en que su autor siguió elaborándolo sólo puede explicarse con el placer por el juego hermético, que él lleva en el corazón como todos los genios de lo cómico. En el *Springinsfeld*, el *Simplicissimus* viejo, piadoso y sabio se encuentra en posesión de un libro mágico, con el cual se presenta en el mercado como milagrero y gana oro a manos llenas. Deja que un mirón tras otro sople sobre el libro, que muestra siempre los deseos secretos de cada uno, y él los borra después soplando sobre las páginas hasta que reaparece el texto. Este libro mágico es el símbolo de la obra poética de Grimmelshausen. Está como Rabelais, como el Gleisner medieval, en medio de los descreídos, pero como un creyente, como el “vagabundo *Simplicius Simplicissimus*, que desaparece como azogue y no obstante es fiel” —como el más iluso de los ilusos. Prosigue su juego todavía, entregando finalmente este libro “a la publicidad”. Su nombre es *Bolsa de suertes mágicas de Simplicissimus, necesaria y útil a todos los charlatanes, prestidigitadores, juglares; en suma a todos aquellos que en un mercado abierto quieren producir sensación o que quieren divertir a una reunión*. El libro en cuestión es un primitivo libro de estampas, con grabados en madera de tipos humanos satíricos y sus versos correspondientes: el libro de la vida humana, provisto de instrucciones para su empleo mágico. Pero Grimmelshausen conoce muy bien el reverso diabólico del arte del prestidigitador.



—Goethe, por él mismo

“Pero el zorro no va a las sesiones”

Los presenta en su *Landstörzerin Courage* (“Madre Courage”). Esta prostituta de los soldados no acaba su vida vergonzosa como *Simplicissimus*, en el arrepentimiento piadoso, sino en el lodo; y aquí también aparece el tema de la charlatanería: Madre *Courage*, al final, anda por el mundo como mujer de un jefe gitano, con la cara ennegrecida, maestra en mentiras y engaños, diciendo la buenaventura y ejerciendo otras artes oscuras. Su oficio es la magia negra, el infierno de la perdición sin arrepentimiento.

VAGABUNDOS BURGUESES

Ya desde comienzos del siglo XVIII volvió a encarnar este pasado en los poetas canalleros Reuter, Günther, Henrici y otros, en una forma que a los indignados contemporáneos ya no les pareció poesía picaresca, sino la esencia del Mal. Fueron las primicias de la bohemia literaria, los poetas proscritos por la sociedad burguesa. Es cierto que Christian Reuter permaneció con el *Schelmuffsky* y las piezas de Schlampampe sólo en el plano de la escandalosa hermandad literaria que seguía las huellas de los antiguos gallos de pe'ea. Pero, con Christian Günther, Alemania obtuvo el primer cantor lírico personal, a quien Goethe, el consumidor de este arte, desdeñó desgraciadamente, por aversión a la falta de disciplina. La muerte de Günther fue un acontecimiento verdaderamente trágico. En él chocaban la voluntad de libertad de ilustración y la resistencia de la vieja autoridad. Su padre, inflexiblemente ortodoxo, consideró que era una vergüenza que su hijo se hiciera poeta, lo que es muy comprensible si tomamos en cuenta el estado en que se hallaba la literatura alemana de aquel entonces. Sin embargo, fue necesario que Günther perdiera el suelo bajo los pies cuando estudiaba medicina, que sus acreedores lo metieran en prisión y que tuviera amores desdichados para que pudiese emitir este primer gran grito de la muda burguesía alemana. El terrible odio irreconciliable del padre, la caída cada vez más profunda del hijo, hasta la plegaria a la muerte liberadora — todo esto tuvo que ser para que pudiera rezumar un tono superior de la lengua alemana. El cantor “con llamas en el pecho”

debía llevar la marca de Caín. En un mundo espiritualmente embotado devolvió su dignidad a la belleza de la pasión. Fue de nuevo el primero para quien la poesía constituía un impulso irrefutable que superaba a toda razón y por lo tanto un juego totalmente libre, al cual se abandonaba sin preguntarse qué vendría después. Encontró palabras jamás escuchadas para el aroma del vino y el amor:

"Arrojad flores, traed cachú y vino, / llenad la copa hasta el borde / y conducidme medio ebrio al lecho. / ¿Quién sabe quién vivirá y beberá mañana? / ¿Qué más me falta? ¿Dónde se queda Brunette? / ¡Andad, traedla, que ya muere el día!"

El amor era para Günther un milagro que lo arrastraba de una mujer a otra. Se consumía por la única, por la insustituible, pero también era capaz de alabar la infidelidad. Así lo hace en las estrofas intituladas *A Mademoiselle H. F., cuando hice cita un día antes con Phyllis*:

"Oh, Cielo, ¿también tú restringes el amor / por los dictados de los hombres? / ¿No podrían los impulsos delicados / estar divididos en varias partes? / Tenemos que mirar y también desear, / y, sin embargo, contenernos; / pero con los perros y con los osos / sueles ser más tolerante."

La belleza de la vida florece para él ante la oscuridad de la nada. Pero hasta la nada llega a embriagarlo, como a Li-tai-po:

"Es cierto que se necesitan piernas valientes para irse sin pena / a donde nos esperan los cargadores y el ataúd. / Pero como el destino y la violencia no le conceden a nadie algo nuevo / y suena otra vez la vieja orden, me despido entre bromas y risas / de la tierra, como un huésped alegre que ya muy tarde /regresa del banquete y aún da uno que otro grito de júbilo."

Por cierto, en este mismo *Letzter Gedanke* ("Último pensamiento") también dice que:

"Si uno de vosotros corta alguna vez hierbas cerca de mi tumba, / oh, que entonces me desee una plácida descomposición / y recuerde a su vecino: Aquí se durmió el hermano / que muchas veces nos exhortó a ponernos alegres."

Muchas de las canciones más arrebatadoras de Günther fueron compuestas en la miseria, en la que se puso el gorro de bufón y pagó el desprecio del mundo con desenfundados cantos eróticos y báquicos. Librepensador innato, estuvo en pugna con su tiempo y con numerosos enemigos personales que lo persiguieron con malignas difamaciones. Sin embargo, era un anarquista, añoraba la paz y el abrigo y nunca perdió la esperanza de poder ejercer un oficio útil y mantener una familia. Sus canciones suenan con más plenitud cuanto más profundamente expresan este sufrimiento. Las políticas y eróticas se levantan muy por encima de toda la versificación de su época. Después de su muerte también se admiraron sus poemas políticos y se reconoció que había sido un auténtico cantor patriota, un verdadero profeta, sobre todo en las dolientes estrofas *An sein Vaterland* ("A su patria"), en las que parece haber predicado las guerras de Federico el Grande:

"Temo, temo, relampaguea en el Oeste, / y ya el Norte se cierne amenazadoramente sobre ti; / quizá ya sólo aras para huéspedes extranjeros; / no te lo deseo. ¡Piensa en mí! / Me puedes perseguir y condenar, / yo estoy con las llamas como Bias / y voy a donde me llame el destino. / Mira cómo vuela tu polvo de mis pies; / ya no quiero disfrutar nada que sea tuyo, ni siquiera esta bocanada de aire."

Este poeta desesperado no creía ni en su gloria ni en la de Alemania. En el epitafio que escribió para su tumba, advierte al lector que se guarde de su polvo, pues éste encierra un peligro demoníaco. Así confiesa este proscrito su creencia en su propia nobleza.

"Aquí murió un silesiano porque la suerte y el tiempo no quisieron / que su arte poético llegara a la madurez. / Buen caminante, lee presto y sigue tu camino, / si no, su polvo te contagiará su amor y su desdicha."

Proscritos como éste fueron los que ayudaron al pensamiento libre a irrumpir en la literatura. En los círculos literarios de Londres y París se aliaban con los librepensadores aristócratas. En Londres, el teatro cómico, el periodismo, la organización

parlamentaria servían a los acalorados radicales como tribuna. Allí florecía la sátira social, la crítica literaria subversiva; allí Defoe ganaba popularidad por ser prófugo y presidiario, y Gay escribió su *Ópera del mendigo*, que abrió a la vida del hampa las puertas de la literatura. Fielding, cuya profesión fue juez de paz, mantenía trato inescrupuloso con los modelos de sus novelas. También Goldsmith fue un incorregible tronera, que nunca pudo acomodarse a ningún oficio burgués. En la literatura alemana escaseaban semejantes cabezas y corazones; era privativa de los profesores y los pastores, y no de los rebeldes y satíricos. Después de Günther, sólo uno se rebeló contra esta honorable mediocridad, y también tuvo que pagar caro su atrevimiento.

Cuando estudiaba teología en Leipzig, Gotthold E. Lessing se dejó inducir por un pariente bohemio a participar en la vida alegre de las tabernas, a tratar con actores y actrices y escribir piezas de teatro. Se sumió en deudas, fungió como fiador para un grupo teatral, como lo había hecho Molière, y cuando este grupo quebró tuvo que huir a Wittenberg para escapar a la prisión. Aquí hizo quiebra él mismo, pero lejos de dejarse intimidar se encaminó a Berlín a pie, vestido de pordiosero, para establecerse como escritor. El periodismo lo salvó, y se hizo famoso como crítico y escritor dramático. Sin embargo, el gitano que llevaba en el alma no se dejó amansar por el éxito. Cuando Berlín fue conquistado durante la Guerra de los Siete Años, arrojó por la borda su gloria literaria, para espanto de sus amigos, y se sumergió en la vida militar consiguiendo en Breslau el puesto de secretario de un general prusiano. Se dio al juego y a la bebida, libaba durante noches enteras con los oficiales, se olvidaba de sí mismo jugando a las cartas y dilapidando el dinero ganado. Éste fue el brebaje mágico que lo rejuveneció, como a Fausto. En estos años perdidos se preparó interiormente para sus obras maestras; la *Minna von Barnhelm* es su fruto. Cuando más tarde la camarilla encabezada por el pastor Goetze comenzó a difundir que Lessing tenía relaciones amorosas con su hijastra de dieciséis años, quien le cuidaba la casa después de la muerte de su madre en Wolfenbüttel, y tuvo que mandar a esta niña, el vivo retrato de su difunta Eva, con gentes extrañas, escribió con gran dolor que le sería fácil "arrojarse al otro extremo" para no volver a caer en su "terrible soledad", "de tal manera que terminaré mi vida como la comencé: como un vagabundo, peor del que una vez fui..."

La juventud conmovida por Rousseau se declaró abiertamente por la anarquía y creó una literatura de hijos pródigos que alarmó a la burguesía. Hamann se hundió en Londres en el ocio y la bebida, las deudas y las prostitutas, recordó repentinamente la Biblia y se levantó como profeta de la palabra viviente quien llamaba al intelecto a la negación luciférica de la verdad. Pero sus obras proféticas fueron, como el *Kühlsalter* de Kuhlmann, una mezcla tan confusa de iluminación genuina, oposición herética y prestidigitación verbal, que sólo pudo actuar en forma subterránea y aún hoy en día está en espera de su desciframiento. Lavater viajó como apóstol del entusiasmo y fomentaba la aparición de imitadores despreciables. Herder rechazó en Riga bruscamente todas las obligaciones que según él amenazaban con entumecerlo, y se despidió en el púlpito con la indicación de que obedecía "un mandato divino interior". Bürger se hizo imposible con su poesía erótica, por más que citara como testigos a todos los grandes eróticos de la Antigüedad. Dio vida a la balada artística alemana, ligándose conscientemente a los despreciados copleros de las ferias, y escribió con los *Viajes maravillosos por mar y tierra, campañas y aventuras jocosas del Barón de Münchhausen*, como suele narrarlos cuando bebe en compañía de sus amigos el último libro popular al estilo de las antiguas novelas picarescas. No obstante, tuvo que ver cómo Schiller calificaba su popularidad de inferior, y se defendió en vano, pues este juicio tenía más fundamento que el fallo de Goethe sobre Günther. A Bürger le falta la nobleza, la talla, el fuego interior de Günther. Ya de antemano se había escondido tras la máscara de la naturalidad para aparentar ser más de lo que era realmente.

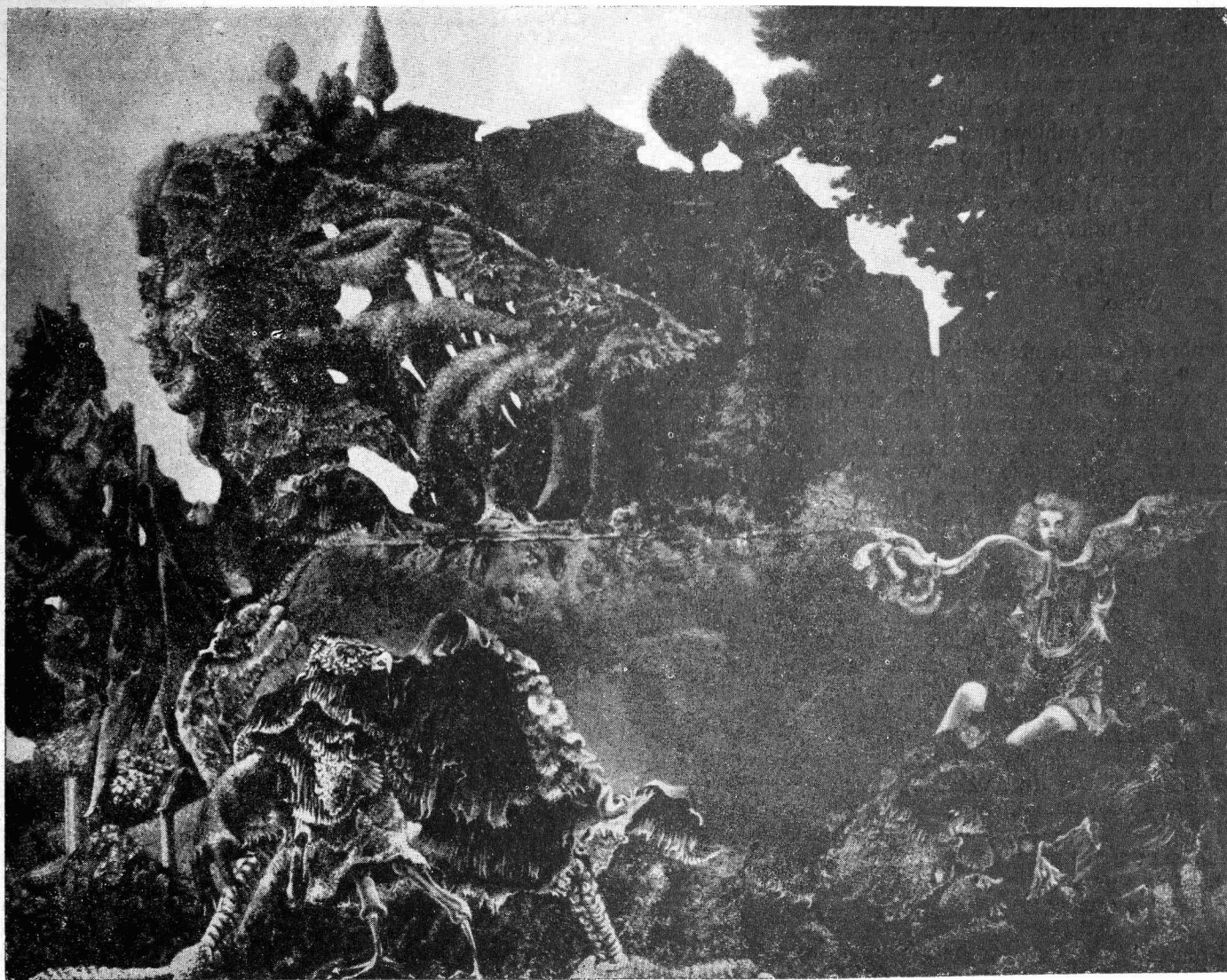
Goethe estuvo durante algún tiempo completamente del lado de los genios y cosechó admiración e injurias en su calidad de cabecilla. Se llamó a sí mismo el "caminante", sólo se detenía durante algunas horas en los lugares que visitaba y saludaba al sol naciente con piruetas sobre los ríos helados. "Me acostumbro a vivir en los caminos y a andar como un emisario entre la montaña y la tierra baja. A menudo atravesaba solo o acompañado mi ciudad natal, sin darle importancia; comía en uno de los grandes mesones de la carretera y después de comer proseguía mi camino. Más que nunca tendía hacia el mundo y la naturaleza libres. En el camino me cantaba a mí mismo extraños himnos y ditirambos, de los cuales sólo uno ha quedado, con el título de *Wanderers Sturmlied* ("Canción

de tempestad del caminante"). Canté esta tontería con gran pasión cuando en una ocasión me vi envuelto en una terrible tormenta." El caminante no sólo cantaba himnos y ditirambos, sino también baladas, en las cuales elevó a lo genial la copla popular de Bürger. Una de ellas, petulantemente interrumpida, la recita, en *Claudine von Villa Bella*, el vagabundo Crugantino, quien a causa de su asco por el mundo burgués se mezcla con un nombre falso entre los bandidos y los jugadores, engaña a las mujeres y roba en las rectorías sin dejarse coger:

"Era una vez un amante bastante descarado, / que había llegado hacía poco de Francia; / abrazó muchas veces / a una pobre doncella —"

Este tunante que se cuela en un palacio y con su canto cautiva a su orgullosa amada, para luego desaparecer como un fantasma, era un autorretrato. A Goethe le costó gran esfuerzo renunciar a la libertad. En Weimar aún vivió durante años en el solitario pabellón que le había regalado Carlos Augusto, antes

parece una vez más en *Reineke Fuchs* ("Maese raposo"). También éste refleja un mundo sin ley, una edad dorada para los alborotadores y criminales, y es menos inocente de lo que se cree. No sólo renueva el poema nihilista de Gleisner, convirtiéndolo en una sátira dirigida contra el ajetreo mundial después de la revolución parisiense, sino también presenta la propia vida de Goethe en el Weimar residencial, haciendo una inversión disimulada del *Torquato Tasso*. El tema es la relación de Reineke con la corte del rey Noble, en la cual ocupa un puesto de sabio consejero y miembro del Consejo secreto, como Goethe con el Duque. Pero el zorro no va a las sesiones, se esconde en su castillo Malepartus y embauca a los mensajeros que tienen orden de llevarlo a la corte, mientras sus enemigos asedian al rey con quejas y cada vez llegan peores noticias sobre él. He aquí la caricatura del chisme palaciego que durante mucho tiempo amenazó la posición de favorito que Goethe ocupaba en Weimar. El fiel y estólido lobo Isegrimm es una caricatura de Antonio Montecatino, los tormentos de Reineke con la religión parecen una parodia del anhelo de santidad de la *Ifigenia*.



—Max Ernst

"donde caen el sol y la luna, donde comienza vertiginosamente la eternidad"

de decidirse a vivir en la ciudad. El acceso a su ermita estaba cerrado con obstáculos que desorientaban y extraviaban al intruso; seguía vagando en los caminos y los puentes; seguía vagando a todas horas por el campo, se bañaba en el río en invierno o recibía a sus amigos íntimos para hacer fiestas extravagantes. Era el "caminante" en él, quien escapaba a Italia, con un nombre falso, y que no osaba mirar atrás hasta no haber pasado el Brenner.

El momento en que puede verse una vez más cuán profundamente arraigado estaba el vagabundo en Goethe, fue cuando la Revolución puso en tela de juicio el orden feudal. El testimonio de ello son los epigramas venecianos, en los que vemos cómo, trastornado hasta lo más hondo de su alma, fraterniza con pordioseros, ramera, muchachos y bailarines en las tabernas de Venecia. Considera que su vida fue equivocada, y ve su arte con el mismo escepticismo con el que ve a toda Europa gravemente perturbada. Tiene relaciones con una muchacha juglaresca —Mignon en persona—, y este amor le sirve como espejo cóncavo para reflejar toda la incertidumbre de su época. La misma sonrisa sarcástica, pero sin la inseguridad personal, rea-

Goethe solía en ocasiones llamar a su casa del Frauenplan su "Malepartus", su "madriguera".

Goethe no sólo es el poeta de Fausto, sino también el de Mefistófeles. Como la fábula del bribón raposo Reineke, también renovó la poesía diabólica medieval, que gracias a él revivió para todo el arte europeo. El aquelarre en el Blocksberg y en los campos tesálicos le resultaron mucho mejor que la ascensión de Fausto, y no sin motivo. A la larga, sólo podía dominar la leyenda fáustica en calidad de prestidigitador. El hijo que Fausto engendra con Helena no encarna simplemente la poesía. El vuelo y la caída de Euforión están pensados como un Requiem para Lord Byron; pero en ese hijo del aire que, "como un fauno sin animalidad", no puede caminar, sino sólo saltar y que quisiera volar, Goethe glorifica al mismo tiempo la libertad del poeta, que de nuevo veía claramente, en forma excitante, en el lord proscrito. Euforión, vestido con guirnalda de flores y llevando en la mano una lira de oro, "cual un pequeño Febo", pero lanzándose de un peñasco a otro "saltando como una pelota" para espanto de sus progenitores, es el genio de la "dulce mentira", es Hermes resucitado. El coro embe-

lesado lo acoge como a éste, contando las proezas del embustero divino y dejándose inducir por el bello muchacho de alas de mariposa a efectuar los juegos más retozones en el paisaje arcádico, que terminan con la caída fatal del niño. Mefistófeles fue el instigador de las bodas de Fausto con Helena, él es quien anuncia el alegre nacimiento del hijo maravilloso, toda la fantasía mágica de esta escena es obra suya. Ésta presenta, en forma alegórica la libertad que Goethe se permite en su tratamiento del mito después de la desaparición de Helena.

Vuestros dioses anticuados / han pasado, abandonadlos.

También esto dice Mefistófeles a las doncellas que reconocen en Euforión al hijo de la Maya. En el corazón del segundo Fausto se invoca al dios embaucador. Al terminar la fantasmagoría, Mefistófeles se quita su máscara antigua, "por si fuese necesario comentar la pieza en el epílogo". No cabe duda que si sería necesario, pero nadie le pide su comentario.

Los rejuvenecimientos de Goethe siempre consistieron en la resurrección del embaucador y el vagabundo que llevaba dentro. Entonces era capaz de negar en forma pasmosa toda la moral social y reírse de aquello que hasta aquel momento había calificado de ley divina. Su conducta cuando cayó Napoleón y cuando apareció el lord diabólico lo demuestra. ¡Cómo se lanzó en el *Diván* una vez más a la libertad ilimitada, cómo resonó aquí nuevamente la risa de Euforión! También por esta obra corre una vena de sublime prestidigitación que se muestra en su estilo, en la imitación del juego oriental con las cifras, en su gusto por lo secreto y lo hermético. Aquí también Goethe vuelve a llamarse a sí mismo el "caminante", aquí ensalza el derecho eterno del amor, la belleza y la juventud.

¡Tenemos todos que estar ebrios! / La juventud es embriaguez sin vino.

El nombre del caminante volvió a alcanzar grandes honores en la última gran obra de vejez, en los *Años de peregrinación*. No sólo determina el título, sino también el argumento y el espíritu de esta última parte de la novela de su vida. El hecho de que Wilhelm Meister, comprometido con Natalia, se sienta obligado a irse a navegar de nuevo para "convertirse en un órgano", es un retorno del anciano Goethe a su extravagante juventud; el que Wilhelm sólo pueda detenerse tres días en cualquier lugar no sólo es una estilización poética de su vida de aquellos tiempos, sino que recuerda la costumbre germana que sólo permitía a un huésped quedarse tres días en una casa extraña, como se relata en el *Edda* y en las sagas. En la inquietud más íntima de Goethe seguía viviendo la impaciencia que anima desde los tiempos primitivos a todas las grandes figuras de la poesía germana. Quizá también es el origen de su incompreensión momentánea de las naturalezas errabundas y de su odio por todo aquello que le parecía falta de disciplina. Dijo las palabras más severas, pero también las más hermosas, sobre los hijos perdidos de este mundo. En las *Zahme Xenien* ("Xenias mansas") encontramos los versos:

—Conocí ilustres pordioseros, / llamados artistas y filósofos;
/ pero no sabría decir, en verdad, / quién paga mejor que ellos lo que consumió.

El romanticismo retornó a los orígenes, y con lo órfico también sacó a la luz la charlatanería. A ello le ayudaron la filosofía y la investigación histórica. Schelling declaró que el poeta era el órgano del alma universal, que era la cima de la Creación que se buscaba a sí misma. Los historiadores descubrieron la poesía medieval con sus trovadores y juglares, quedando tan impresionados que vieron un abismo entre aquel y este arte, entre el arte popular y el arte culto. Para los hermanos Grimm, toda la poesía artística consciente sólo era un vano intento de recoger el encanto insondable de la poesía popular, que no había sido creada por individuos aislados, sino por pueblos y épocas. Más que ningún otro, Jacob Grimm habló acerca del alma poética del pueblo con una gravedad melancólica que conmovió a muchos. Este esplendor oscureció los símbolos del rapsodismo clásico que se veneraban en Weimar. Cundió la nostalgia por aquella gloria, y aún aumentó cuando se reconoció que la vida poética medieval se había perdido para siempre. Se convirtió en leyenda; el anhelo romántico del infinito se apoderó de esta reminiscencia y la rodeó con una aureola de cuento de hadas. De esta nostalgia surgió la poesía juglaresca del romanticismo, que Goethe aún había vivido en su juventud, pero que en el *Diván* la había convertido ya en un tema poético. El ideal juglaresco del romanticismo tiene un aspecto diferente de su máscara persa. Encarna lo indescripti-



—Fausto

"el sentimiento chamenista de lo suprasensible"

ble y misterioso de la poesía natural, la bendita seducción y la maldita decadencia de la poesía. El juglar aparece ora como liberador, como destructor, pero siempre como un emisario del reino de los elementos.

Ya Novalis vio en el poeta al hijo de una libertad inconcebible, pero aún lo dibujó sin este aspecto demoniaco. En el *Öfterdingen* dice que "son los poetas, estos extraños hombres de paso, quienes a veces pasan por nuestras moradas y renuevan por todas partes el antiguo y venerable oficio de la humanidad y sus primeros dioses, el culto de los astros, la primavera, el amor, la felicidad, la fecundidad, la salud y la alegría, ellos, que ya aquí poseen la paz celestial y, sin dejarse perturbar por necios apetitos, sólo respiran el aroma de los frutos terrestres sin comerlos, para no estar luego encadenados irrevocablemente al mundo inferior. Son huéspedes libres, su pie dorado sólo se apoya levemente..." La primera presa de la magia de lo juglaresco y los músicos vagabundos fue Brentano, el semi-italiano. Se atrevió a entregarse a este encantamiento, y vagó a lo largo del Rhin y del Neckar, con su laúd, recogiendo canciones y leyendas de la vieja Alemania, e improvisando nuevas canciones. Inventó la leyenda de Lorelei, la hechicera de Bacharach, que representa la atracción al abismo del cantar al aire libre. Su alma rítmica e inquieta trató de fundirse con el alma popular, pero no pudo hacerlo. Las canciones que Brentano compuso a la manera popular fueron fecundadas por las antiguas melodías, pero no están sentidas con ingenuidad ni mucho menos. Brilla en ellas una extraña ironía y un sentimentalismo que generalmente destruyen el tono sencillo al cabo de algunas estrofas. Todo es únicamente un juego con la candidez del corazón; entre las luminosas flores verbales asoma el terror de un poseído, que irrumpe abiertamente en el *Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe* ("Grito primaveral de un siervo desde las profundidades"). Lo que mejor expresaba este mago de conciencia intranquila no era la lírica popular al estilo del *Wunderhorn*, sino la hechicería verbal revestida en una forma piadosa.

Oh, amor alucinado, locura de amor, / imán omnipotente,
/ unce a mi barca un cisne, / que vaya siempre hacia el sur—.

Eichendorff trató de no vivir sus canciones juglarescas, se limitó a componerlas, y no cabe duda de que por ello son las más hermosas. Pero en él, ni el cristiano ni el artista se dejaron seducir completamente por esta reminiscencia; la escuchaba profundamente conmovido, pero renunciando a ella. Así, el juglar que vaga sin patria, que atrae y seduce irresistiblemente se convirtió para él en el símbolo del poeta demoniaco que llevaba dentro. En sus novelas y narraciones le enfrenta las más de las veces al artista puro, pero entre sus poemas hay muchos que dejan la última palabra al cantor maldito. En algunas de las canciones más perfectas se abre el "abismo irisado" de la embriaguez, los músicos corren tras la dicha hasta el borde de la destrucción, y muchas veces se pierden en ella. En estas romanzas —*Schöne Fremde* ("Bella desconocida"), *Der irre Spielmann* ("El juglar loco"), *Der zaubrische Spielmann* ("El juglar hechicero"), *Waldgespräch* ("Conversación en el bosque")— Eichendorff se deja caer hasta las profundidades del encantamiento, de las cuales ya no parece haber retorno posible. Por ejemplo, en *El juglar loco*:

Quisiera penetrar al bosque más profundo, / para gritar mi pena a pleno pecho, / quisiera cabalgar hasta el fin del mundo, / donde caen el sol y la luna, / donde comienza vertiginosamente la eternidad / como un mar, espantosamente ancha y silenciosa; / allí se hunden todas las corrientes y todas las velas de los barcos, / allí probablemente también encontraré la paz.

Para los románticos, el poeta era el último hombre primigenio. Sus novelas, dramas y romanzas que tienen como tema al artista lo glorifican como aquel que desdeña todos los lazos y que prefiere morir libre antes que traicionarse a sí mismo. Es la antítesis eterna del burgués sedentario, al cual combaten y ridiculizan en una cruzada ingeniosa y acusadora. Sin embargo, pronto se vio quién era el vencedor en esta lucha, y la tonalidad cambió. Los que profesaban la libertad del artista profesaban con ello su derrota. Esta libertad ya sólo podía ser vivida en formas trágicas o, en el mejor de los casos, en una vida doble, como la que llevó Eichendorff. Para la mayoría siguió siendo un problema insoluble, y por eso el artista se convirtió más que nunca en un tema artístico. El rasgo distintivo de las novelas de Hoffmann que giran alrededor del artista es que nacieron de la pasión por la música. Pero también sus músicos, ya sean figuras históricas o ficticias, son variantes del ideal juglaresco. Las entrega incondicionalmente al demonio de la música y hace que perezcan por éste, pues la música es para él éxtasis, un fuego devorador, con una exclusividad que hasta a él mismo le parece diletante. Tiene predilección por presentar sus efectos destructivos, aunque la llame una y otra vez un ángel celestial y ensalce la gran serenidad de sus maestros. Su "imaginación que podía tornarse en una llamarada destructiva" contenía, como la de su demente director musical Kreisler, "muy poca ecuanimidad, y así destruía el equilibrio que es necesario al artista para poder vivir con el mundo". Amaba a Mozart sobre todo, y, no obstante, sentía la música como una bebida espirituosa a la cual sucumbía como al alcohol, como a un *incubus* que lo dominaba. La llama "el mundo sensible de los espíritus" y habla mucho de su poder mágico. "¡Música! —¡Te nombro con un estremecimiento misterioso, y hasta con espanto!— ¡Tú, sánscrito de la naturaleza expresado en sonidos! —El no iniciado la imita con infantiles balbuceos— ¡El impío que la imita con gestos burlones sucumbe a sus propias burlas!" Una vez tras otra, este poseído señala también el "abuso demoníaco" del poder celestial del arte y describe la propensión del artista a la locura. Todo eso nos revela que él mismo era uno de los no iniciados que emiten "infantiles balbuceos" imitativos. Su fuerza reside en la presentación del artista que fracasa, del diletante y el loco, es un prestidigitador extasiado de la imaginación delirante.

Ya desde el principio, el romanticismo había sido inoculado con la tendencia hacia lo "infinitamente negativo" de la parodia, del humor y del chiste. Friedrich Schlegel, el inventor de sus consignas programáticas, concedió en sus fragmentos del Ateneo, en tratados como *Über die Unverständlichkeit* ("Sobre lo incomprensible") el fuero para disolverse en juegos irres-

ponsables. Definió la poesía romántica no sólo como "poesía de la poesía", como "poesía universal progresiva", sino también como una "bufonería trascendental", como "paradoja" e "ironía". Según él, el signo de su superioridad debía ser antes que nada esta ironía, en la que apreciaba toda una gama de modalidades. Se sabía legitimada por el hermético Hamann como por *Scaramouche*, quien "cuando parece conversar amable y seriamente, sólo está esperando el momento de poder darle a su interlocutor un puntapié en el trasero". Proclamó que la ironía ama el lenguaje en clave, que dice las mayores verdades, trivializadas desde hace mucho, en una forma tal, que vuelven a parecer escandalosas. "Aún no hemos llegado muy lejos con las cosas escandalosas; pero lo que aún no es, muy bien podrá ser algún día." La ironía capta el interior de todo, aun de sí misma, y entonces se convierte en "ironía de la ironía". Sólo ella puede redimir al mundo que se ha vaciado en conceptos. Quiere y debe ser incomprensible, sus travesuras ingeniosas son la mística adaptada a la razón moderna. "Contiene y provoca un sentido del conflicto irresoluble entre lo incondicional y lo condicional, entre lo imposible y lo necesario de una comunicación completa. Es la licencia más avanzada, pues nos permite pasar por encima de nosotros mismos; y, no obstante, también es la más legítima, pues es imprescindible necesaria. Es una buena señal cuando los individuos armoniosamente chabacanos ni siquiera saben cómo deben tomar esta constante parodia de sí mismos, ni siquiera se dan cuenta de que precisamente deben tomar en serio el chiste y lo serio a la ligera."

La ironía no fue un invento de Schlegel. Él solo percibió en ella el reverso inevitable del éxtasis y fingió un espanto cómico debido a la marcha triunfal de este nuevo principio. "¿Cuáles dioses podrán salvarnos de todas estas ironías?" Vio cómo la ironía se iba a convertir en amaneramiento, en un verdadero crepúsculo de los dioses: "Ya pronto no se hablará de una sola tempestad, sino que todo el cielo arderá en una llamarada, y entonces no os valdrán de nada todos vuestros pequeños pararrayos." Con esto se refería a la escandalización de la literatura, que le producía un placer malicioso. "Pues en verdad que los astros vaticinan lo fantástico." No cabe duda de que en esto sí tenía razón; su evangelio de la ambigüedad hizo escuela en aquellos que lo necesitaban como sustituto de la genialidad. Este ejemplo comprendía absolutamente todo, no sólo el humor de Jean Paul y la mística de Novalis, sino también la chapucería poética de Werner y del mismo Schlegel. Quien no era un espíritu de primer orden, aún podía parecer grande en la ironía. Ésta hizo invulnerable a Tieck, quien recalentaba en sus comedias los chistes del teatro de improvisación, ponía los pelos de punta a su público con sentimentalismos ocultistas, destilaba de la mal comprendida lírica caballescica su "lírica musical" y con todo esto era aparentemente un genio, cuando en realidad sólo era un camaleón. Junto con las excentricidades de Hoffmann, Brentano y Arnim, con la germanización del *Don Quijote* hecha por Tieck, las proezas de los mitólogos y los filósofos lingüistas y todo el oscuro séquito de la nueva escuela, se produjo el aspecto charlatán del movimiento romántico, que para éste no sólo fue característico, sino también fatal.

Hasta los poetas genuinos del romanticismo tienen este aspecto charlatán, y sólo en ellos es agradable. Mörike, Stifter, Keller lo heredaron y lo convirtieron en un gran atractivo de su arte. Mörike ya se había visto muy temprano frente a la anarquía, pero no en su forma juguetona, sino en su aspecto conmovedor: en la hermosa vagabunda de quien se enamoró perdidamente cuando era estudiante, en su evadido amigo Waiblinger, quien se entregó a la perdición en Italia, y en el Hölderlin enloquecido, en el cual veía al hombre predestinado. Con estos recuerdos, de los cuales nunca pudo librarse, creó los personajes de *Maler Nolten* ("El pintor Nolten"): el actor perdido Larkens, la gitana Elizabeth, el jinete de fuego, el alegre capitán de los bandidos Jung-Volker. Éste, el hijo del viento con una mujer insolente, el juglar sin rival en el violín y la escopeta —como Tristán con su arpa y su espada— es para Mörike el símbolo de la perdida unidad de vida y poesía. En la figura del barbero loco Wispel, con sus poemas dementes, que pertenecen a la prehistoria del surrealismo, su poesía juglaresca también cae en el charlatanismo hermético. Todo esto abrigaba Mörike en su alma, en su calidad de gran poeta. Con Keller sucede algo parecido. En él, la mordacidad romántica se resignó y se clasificó en humor burgués. Pero el fuego fatuo de la ironía siguió ardiendo en otras cabezas y allí se convirtió en el cielo llameante que profetizó Schlegel.



"lo necesario de una comunicación completa"