

## HUMBOLDT SOBRE *HERMANN Y DOROTHEA* DE GOETHE

Manuel Jiménez Redondo

### 1. UNA TAREA DIFÍCIL, LA RELIGIÓN DEL ARTE

Esta intervención mía en este contexto tiene que ver con un proyecto de traducción del estudio de Humboldt sobre la epopeya o idilio de Goethe, *Hermann y Dorothea*. El texto de Humboldt es de 1798<sup>1</sup>. El poema de Goethe, de 1797. El poema de Goethe es una obra en verso, en hexámetros. En una especie de prólogo en verso, asimismo en hexámetros, que Goethe escribió más tarde y que a veces se adjunta a la edición de *Hermann y Dorothea*, Goethe se define como el último homérica y se remite a la cultura clásica:

Ser homérica, aunque sea el último, es hermoso [...]. No es delito que me entusiasme Propercio y que se me junte también Marcial el descarriado, no es delito que yo no haya dejado tras de mí a los antiguos para proteger la escuela, sino que ésta me haya seguido camino del Lacio en busca de la vida, no es delito que yo haya deseado mirar y pintar con fidelidad naturaleza y arte, que ningún nombre me engañe, ningún dogma me equivoque; las faltas, oh musa, que tú tan a mal me las tomas, perdónemelas el pueblo, que sólo ve pueblo en mí [...]. En esta obra les presento alemanes a los alemanes, os los llevo a vuestro tranquilo hogar donde el hombre se educa todavía humanamente conforme a la naturaleza [...]. Acompáñenos el poeta [Voss] que tan velozmente unió a su Luisa con su amigo [...]. También os pinto las tristes imágenes de la época, pero triunfe el buen ánimo en esta sana generación [...]. Enséñenos finalmente sabiduría este siglo; ¿a quién no ha puesto a prueba el destino? Mirando con alegría hacia atrás, ved esos dolores con un corazón contento que os convenza de que podéis prescindir de muchas cosas [...]. Hemos conocido hombres y naciones, disfrutemos ahora de ello conociendo nuestro propio corazón.

<sup>1</sup> Humboldt, von W., *Über Goethes Hermann und Dorothea* (1798), *Werke* II, J.-G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, 1979. En lo que sigue, citado como "Humboldt".

Sin duda alguna, el texto de Goethe, en el que éste, trasmutado en rapsoda homérico, nos invita a volver Grecia y al Lacio para penetrar en el espíritu del presente —una tarea, por tanto, de cabos harto difíciles de atar—, era de sobra conocido para el Hegel de la *Fenomenología del espíritu*. Y es difícil que Hegel desconociese el texto de Humboldt. Hay un grabado en el que aparecen en la huerta de Schiller en Jena cuatro personajes que son Schiller, Goethe, y los hermanos Humboldt, el geógrafo Alexander y el lingüista Wilhelm. En la época, pues, se ve juntos a esos cuatro personajes. A los dos primeros Hegel les profesa una profunda admiración, pero son personajes con los que intelectualmente rompe. Schiller y Goethe son los grandes representantes de la *religión del arte* o *religión-arte*, o del arte clásico como religión, una *religión del arte* que se ha vuelto reflexiva y ha pasado a ocupar el lugar que ha dejado vacío la crítica ilustrada de la *religión revelada*, del Cristianismo. En la *religión del arte*, la evocación nostálgica de Grecia y de Roma, sobre todo de Grecia, convierte lo griego y lo romano en futuro. Esa evocación es un venir desde la Antigüedad, a la que uno ha ido a buscarse para hacerse cargo de su presente. Pero contra eso Hegel viene a decir que nosotros no podemos ya profesar al arte la veneración y el respeto que se le profesaba antes, ya no podemos colocarla en un lugar tan alto. Yo creo que el escrito de Humboldt refleja muy bien lo que significa el arte para ese grupo del que se desmarca Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Y en lo que sigue voy a examinar ese escrito de Humboldt desde ese punto de vista.

## 2. PLENITUD, ARMONÍA, QUIETUD

En un momento de su escrito, hablando del Apolo de Belvedere y de pasajes de Homero, dice Humboldt:

La plenitud y la armonía que en estas obras contemplamos ante nosotros, se nos transmiten a nosotros mismos y se manifiestan mediante la *quietud* y la *emoción*, cosas ambas que quizá deban considerarse como el efecto más general de toda gran obra de arte; *mediante la quietud*, porque en este estado no puede haber nada que perturbe, nada que disuene; *mediante la emoción*, porque nuestro corazón se ve invadido por la melancolía siempre que nos asomamos a una cierta profundidad de la naturaleza y de la humanidad. Y ambas conjuntamente, la quietud y la emoción, demuestran que nunca asociamos de manera más viva y enérgica que en estos momentos la humanidad y el destino, esos dos tremendos objetos que de un golpe comprenden todo lo que puede emocionar a un corazón humano. Pero el espíritu no puede sumergirse en este estado de ánimo maravilloso e incomprensible de otro modo que dejándose hechizar más allá de toda realidad en

un mundo de ideales en el que sólo reconozca a la naturaleza en sus elementos y en sus fuerzas, pero por lo demás por todos lados como una plenitud y carencia de límites, que a la naturaleza le es ajena (Humboldt, p. 154 y ss.).

Pues bien, yo no sé cuántos españoles o hispanoamericanos podrían estar empeñados en la *Iliada* y la *Odisea* en griego. Creo que no serían demasiados (pues si no se la lee en griego, lo que dice Humboldt queda demasiado relativizado). Además, un paseante por los museos vaticanos es muy probable que no vea precisamente en el Apolo de Belvedere sino un ejemplo más de arte antiguo, ante el que pasa con completa indiferencia. Quizá se vea más interesado, pero no excesivamente, por la escultura griega anterior, no tan perfecta, algo menos armónica, no sin disonancias, con muchísima más gracia. Haciendo memoria de aquello en que uno se fijó más en el Museo Vaticano, uno se acuerda mucho más de la cabeza que el Vaticano acaba de devolver al museo de Atenas, que es un trozo de bajorrelieve, en mármol muy picado y deteriorado, en el que se dibuja esa cabeza como un fenómeno evanescente de infinita gracia. En cambio, resulta molesto lo perfecto, lo acabado, lo acabado incluso del escenario en que está puesto el Apolo de Belvedere. En todo caso, si reparamos en los ingredientes de alguna experiencia estética nuestra, tienden más bien a ser los contrarios de los que aquí enumera Humboldt, y no suelen versar sobre objetos artísticos del tipo de la *Iliada* y el Apolo de Belvedere, de los que Humboldt no se apea en su escrito. Y lo que parece estar casi por completo ausente en nuestras experiencias estéticas es esa naturaleza excediéndose a sí misma en el terreno de lo ideal, de la fantasía pura, en una especie de colmo de armonía que huyéndose y huyéndonos y haciéndose así ver, nos deja sumidos en la completa quietud de lo que, sin embargo, parece que es un abismo de nostalgia.

### 3. OBRA DE ARTE LINGÜÍSTICO

Naturalmente, la *Iliada* y el Apolo de Belvedere son dos obras de naturaleza distinta. La primera es arte del lenguaje. De este tipo de arte, del arte del lenguaje, dice Humboldt que, al operar mediante el lenguaje, y, por tanto, por un medio que “originalmente sólo está formado para el entendimiento”,

[E]mpieza necesitando de una reelaboración, para tener también entrada en la fantasía. Es por eso por lo que este tipo de arte se desliza fácilmente al ámbito de la filosofía e interesa inmediatamente al espíritu y al corazón en lugar de operar simplemente sobre la imaginación. Está, por tanto, en situación de hacerse valer también mucho más que cualquiera de sus hermanas

por algo que en absoluto ya no es arte, encuentra en todas partes muchos más seguidores, y, en cambio, la música, la pintura y sobre todo las artes plásticas en las que quizá, precisamente a consecuencia de lo que acabo de señalar, el concepto de arte se hace cada vez más puro y se vuelve más estricto, sólo son capaces de encadenar, de atraer, al genuino sentido estético siempre más raro (Humboldt, p. 156 y ss.).

Si bien es verdad que a todas las artes les abraza un lazo común: "Todas tienen la misma meta, llevar la fantasía a la cumbre de su fuerza y de su peculiaridad" (Humboldt, p. 161 y ss.).

Y para Humboldt es eso lo que Goethe hace en *Hermann y Dorothea*. Al leer este poema, el lector siente que, en él, Goethe "no aspira indeterminadamente a lo grande, fuerte y sublime, sino que siempre aspira a lo perfecto y pleno, de modo que no se endereza a conseguir un alto grado, sino a conseguir lo absoluto" (Humboldt, p. 199). Y el poeta hace esto

[O]cupándose de poner tan a la vista y de forma tan clara el alma humana y sus intenciones, que consigue una simplicidad y claridad tales, nos introduce su materia en el corazón con una intimidad tal, que sólo él la posee. Penetra en nuestros pensamientos y sentimientos más íntimos, y pone a la vista todos los pliegues de nuestro corazón, parece acompañarnos en el círculo de nuestra vida cotidiana y corriente, pero se mantiene siempre a la necesaria altura poética. Rara vez ha conseguido otro entre los poetas recientes aunar la estricta verdad y la lisa y llana simplicidad de la naturaleza con ese tan perfecto entusiasmo del arte, y cabría decir que nunca se ha sido poético en tal alto grado con una historia tan enteramente prosaica (Humboldt, p. 214).

El análisis del alma humana que Goethe hace en este poema —dice Humboldt en otro lugar— se asemeja al trabajo del fisiólogo, del científico natural.

#### 4. ¿POEMA ANTIGUO O MODERNO? ¿O QUIZÁ ANTIGUO Y MODERNO? ANTIGÜEDAD Y REFLEXIVIDAD

Pero antes de seguir con cuestiones de este tipo, volvamos al tema en que estábamos. La distancia del tipo de experiencia estética que describe Humboldt respecto a lo que suelen ser nuestras experiencias estéticas quizá tenga una explicación más general, y tal explicación no tiene más remedio que ser un poco complicada.

Dice Humboldt en el epígrafe del cap. 39 que precisamente “esta conexión de objetividad pura y de verdad simple convierte a este poema en semejante a los poemas de los antiguos” (Humboldt, p. 216). Más aún, el poema de Goethe es un poema puramente antiguo. ¿En qué radica entonces su interés para los modernos? Veamos.

Por de pronto, en esta obra de arte lingüístico cabe registrar una diferencia respecto de los antiguos. Y es ésta:

Lo que constantemente ocupa nuestro pensamiento y nuestro sentimiento lo encontramos aquí tratado y desarrollado de una manera maravillosamente grande. Sobre los más diversos asuntos humanos escuchamos opiniones contrapuestas que se compensan y equilibran las unas a las otras; lo más sublime que puede pensarse sobre los asuntos de nuestra época [todo lo relacionado con la Revolución Francesa y sus consecuencias] lo encontramos expresado aquí en toda su simple grandeza y de forma perfectamente poética; nuestro espíritu se tensa hasta una altura de pensamiento que, abiertamente hay que decirlo, era enteramente ajena a los antiguos. Y no es que los superemos en el contenido de una verdad sólida y que seamos capaces de atar mejor y más fuertemente los últimos resultados de esa sabiduría; sino que es sólo que los pensamientos, que también son susceptibles de un tratamiento enteramente poético, ellos no los persiguen puramente de por sí, y por eso no pueden transmitir a nuestra alma ese impulso intelectual que acompaña siempre a este poema (Humboldt, p. 223).

Y hay otra importante diferencia entre los antiguos y Goethe, a saber: “[Q]ue lo que los antiguos buscaban fuera de los límites de la tierra, en el Olimpo, nuestro poeta se ve forzado a sumirlo en las profundidades igualmente ocultas de nuestra alma a fin de poderlo sustraer al ámbito de los sucesos cotidianos” (Humboldt, p. 222).

Pero el subrayar estas diferencias entre los antiguos y Goethe —y Humboldt las subraya con énfasis—, es señalar evidentes diferencias entre la poesía de Goethe y la poesía antigua. Pero esa diferencia entre ambas es una diferencia que tiene lugar en *seine rein antike Dichtung* (Humboldt, p. 225), en su poesía puramente antigua. Es decir, se trata de diferencias respecto de la poesía antigua en una poesía antigua que en todo caso tiene que diferenciarse de la antigua por una nota más, relacionada con las dichas, a saber: su *reflexividad*. Es una poesía antigua que se afirma *reflexivamente*, que se es antigua reflexivamente, que ha ido reflexivamente a buscarse a la Antigüedad.

Naturalmente, esta caracterización de la poesía de Goethe como *rein antike Dichtung*, como poesía puramente antigua, está entendida como un encomio. ¿Por qué es un encomio? Primero:

Goethe se distingue de los modelos de la Antigüedad por un menor contenido para los sentidos y para la fantasía, pero por un sentido más complejo y fino para el espíritu y la sensación; y si esto lo tiene más o menos en común con todos los poetas recientes, se distingue de éstos en que él, en esa diversidad misma, mediante la *objetividad*, la *totalidad* y la *armonía* que se anuncian en el lector por la quietud y la emoción, queda incomparablemente más cerca de los antiguos que cualquier otro de los poetas recientes (Humboldt, p. 243).

Al igual que la poesía épica antigua, este poema de Goethe consiste “en ponerle al oyente ante los ojos el mundo en su completa textura, en convertir en dominante en el oyente su fuerza de mirar” (Humboldt, p. 260). Tenemos por tanto: objetividad, totalidad, unidad, verdad, en el objeto individual producto de la imaginación pura, que es la obra de arte lingüístico; y en su carácter de obra de arte, ese producto se anuncia al espíritu en la quietud y emoción de éste a las que nos hemos referido más arriba. Y para Humboldt, en este sentido ciertamente *antiguo* de la poesía, “son los antiguos los que de forma más perfecta expresan la pura naturaleza del arte” (Humboldt, p. 277).

##### 5. ABRIR LA APERTURA: OBJETIVIDAD, TOTALIDAD, VERDAD, PRIMACÍA DE LA EPOPEYA

Para entender bien esto, podemos recurrir a Heidegger. Como dice Heidegger basándose también sin duda, al menos en buena parte, en este escrito de Humboldt, el hombre es ser-en-el-mundo, un ente que se caracteriza por venirle abierto el mundo, por venirle abierto el mundo en que se encuentra, por encontrarse él en lo abierto en que él consiste. La articulación de esa apertura es el lenguaje. Pues bien, la obra de arte es aquel ente en el mundo cuya función es *abrir la apertura* en que la existencia como ser-en-el-mundo consiste, en poner ahí delante a la existencia el consistir ella en un ser-en-el-mundo, y lo hace poniéndole delante el mundo en que está, en que ella consiste. La obra de arte se caracteriza entonces por *su objetividad, totalidad, unidad, verdad*, en el contexto de la quietud y emoción que se producen para la existencia al quedar ella puesta (es decir, al encontrarse ella) ante el enigma de su propio centro, de ser ella el ente en que el conjunto del ente se muestra, un centro que, sin embargo, se le escapa.

Y vistas así las cosas, se entiende que para Humboldt, conceptualmente, entre las obras de arte lingüístico la primacía le corresponda evidentemente a la poesía *épica* y que sea desde ella desde donde hayamos

de hacernos concepto de qué es la *tragedia* y de qué es la *lirica*; y asimismo sea desde ella desde donde hayamos de hacernos concepto de otras formas poéticas expositivas de nuestro ser en el mundo, como es el idilio, al igual que desde la tragedia habremos de hacernos cargo conceptualmente de otras formas tales como son el drama, el drama trágico, la comedia, etc.

La discusión de los distintos géneros de obra de arte lingüístico en este escrito de Humboldt, bajo una cierta capa de escolasticismo, es sencillamente fascinante, pues no tiene ni mucho menos solamente el sentido de dar definiciones nominales precisas de esos géneros (que también las da), sino que tiene el sentido de una disección de la esencia de la obra de arte lingüístico y, junto con la disección de la esencia de la obra de arte lingüístico, tiene también el sentido de una disección de la esencia de la obra de arte como tal. Pues si el hombre es ser-en-el-mundo, si se caracteriza por venirle abierto mundo, y tal venirle abierto mundo quiere decir que el hombre es un ente que tiene lenguaje, entonces la obra de arte o bien será obra de arte lingüístico, o, por una u otra vía, por complicada que esa vía sea, tendrá que ver con el lenguaje.

Y en el centro de esta discusión —como estamos intentando ver— están desafiadamente los antiguos, a los que el poema de Goethe trae al presente, de los que, en lo que se refiere al género, las obras de arte lingüístico moderno son una variación. En una discusión que asimismo se nos puede antojar escolástica, pero que está lejos de serlo, Humboldt se empeña en mostrar que este poema de Goethe cumple la definición que podemos dar de la poesía épica antigua “como aquella exposición poética de una acción mediante una narración que pone a nuestro ánimo en el estado de la más viva y *universal* contemplación sensible” (Humboldt, p. 267). Decir esto de ese poema de Goethe es para Humboldt ponerlo en la cima o en el centro mismo del arte lingüístico moderno, esto es, es decir lo máximo que se puede decir de él. Y en ese género han de caber también, naturalmente, sus ingredientes diferencialmente modernos que hemos visto describir a Humboldt.

## 6. ¿EPOPEYA O IDILIO?

Lo primero que hace Rafael Cansinos Asséns en su introducción a la traducción española de *Hermann y Dorothea* en el tomo II de las obras completas de Goethe en la editorial Aguilar (1945), es ponerla en relación con el *idilio* hebreo, sobre todo con el libro de Ruth. El libro de

Ruth, que es prosa, que es un libro de tema cotidiano y prosaico, se convierte sin embargo, precisamente a causa de lo rudo, de lo elemental, de lo trabajoso y trabajado de su lenguaje, en un poema del trigo y del pan, en un poema de amores complejos dentro de su misma simplicidad natural en medio de la fiesta del trigo y del pan, y en un poema acerca de cómo esos amores acaban teniendo por descendencia nada menos que al Mesías. Pero para Humboldt el poema de Goethe no puede ser considerado *idilio*, ni en lo que respecta al estado de ánimo del que dimana, ni en lo que respecta al objeto que nos describe, sino que ha de considerarse una *epopeya* en el sentido indicado.

A fin de poder entender esta cuestión, voy a hacer un breve resumen del argumento del poema de Goethe para quienes no lo tengan presente.

La acción transcurre en sólo medio día, desde media mañana de un caluroso día de agosto o setiembre, hasta la noche, que es una noche de tormenta. Tiene solamente siete personajes directos a los que Goethe hace hablar. Los padres de Hermann, campesinos acomodados y dueños de un hostel en una pequeña ciudad; Hermann, el hijo único, que trabaja con ellos; el boticario y el párroco de la pequeña ciudad; Dorothea; y un juez en una caravana de peregrinos.

El argumento es el siguiente. Debido a la presión de la Francia revolucionaria sobre el Rin, por la carretera principal transita una masa de desplazados que ni sabemos de dónde viene ni adónde va. Este quedarse sin hogar, masivo, sin saberse además bien adónde se va, es la existencia moderna. De la pequeña ciudad que queda cerca de la carretera han salido los vecinos a llevar a los peregrinos alimentos y ropa. También Hermann, aunque un poco tarde, alcanza a los desplazados y ve a una muchacha atendiendo a una mujer que acaba de dar a luz, y a sus hijos pequeños. Hermann se enamora de la muchacha, es la que él hubiera elegido, es la que él ha elegido; si bien eso no se puede concretar por el momento en nada. Entrega la ropa y los alimentos a la muchacha para que los distribuya, y se vuelve a la pequeña ciudad. Plantea muy vagamente a los padres la cuestión de lo triste y aburrida que es su vida y que él ya debería estar casado. El padre replica que por fin le oye hablar de matrimonio, que ya es hora, y que puede pedir la mano de la hija menor de un comerciante de la ciudad, una muchacha que mira muy bien a Hermann; es educada, toca el piano, canta, el padre tiene dinero; es, en suma, un buen partido para Hermann. Éste, que no piensa en eso, rechaza la idea del padre, y ante el párroco y el boticario el padre le echa en cara el que otra vez vuelva a lo mismo. Hermann abandona enfadado la estancia, se va a la huerta, sale a través de un portón practicado en la muralla de la ciudad

a unos magníficos trigales y viñedos que son de sus padres (la descripción recuerda las *Geórgicas* de Virgilio) y se sienta bajo un inmenso peral, que estuvo siempre ahí, que nadie sabe quién lo plantó, bajo el que se conocieron y enamoraron los padres de Hermann, y cuya sombra es una referencia para segadores y viñadores, es decir, para todo lo que tiene que ver con la relación del hombre con la ferocidad de la naturaleza; este peral se convierte también en una inolvidable referencia para el lector. La madre sale a buscarlo, pues ha visto muy bien que algo importante le pasa al hijo, y finalmente le hace confesar que se ha enamorado de la muchacha que ha visto, que es la que ha elegido, y que si no es con ella tardará muchos años en pensar en otra mujer con la que casarse. La madre lo coge de la mano, y lo vuelve a llevar donde está el padre, que está conversando con el boticario y el párroco, que asistieron a la riña del padre a Hermann. El boticario y el párroco, a instancias de la madre y de Hermann, se ofrecen para ir a averiguar quién es la muchacha, y Hermann se compromete a olvidarse de todo lo ocurrido si las averiguaciones indican que el asunto no tiene ningún sentido. El boticario, el párroco y Hermann salen en un coche de caballos, llegan a una fuente rodeada de preciosos e inmensos árboles en la que Hermann se queda esperando mientras los otros dos hacen averiguaciones. La fuente se convierte asimismo para el lector en un referente inolvidable; va a ser donde Hermann y Dorothea se enamoren ambos de verdad mirándose sin mirarse, donde se miren y enamoren al inclinarse sobre la fuente y mirarse en ella mientras que aparte de sus figuras en el agua no se refleja otra cosa que el azul del cielo. Mientras el boticario trata de identificar a la muchacha conforme a la descripción que ha hecho Hermann, el párroco encuentra un juez, a un Moisés (ésta es la comparación de Goethe) que dirige al pueblo desde la estampida de Egipto a no se sabe qué tierra prometida y que desde luego ha visto la zarza ardiendo cuya vista no puede resistir ningún mortal, ante cuya llama todo mortal se sabe en terreno sagrado, y desde la que Dios da como única razón de sí el enigmático "Yo soy el que soy". El juez cuenta al párroco cómo en medio de toda esta catástrofe hay también acciones admirables como la de una muchacha que no dudó en echar mano de un fusil para espantar a unos soldados que habían intentado agredir y maltratar a su familia y que se convirtió en ángel protector de una familia de ancianos desvalidos atendiendo en el parto a una hija de ellos, y cuidando a la vez de los hijos de ésta. Llega el boticario haciendo señas de que ha identificado a la muchacha que buscaba Hermann, la ven venir, el párroco pregunta al juez si la conoce, y el juez le dice que es la muchacha de la que acaba de hablarle. Se despiden del juez, se dirigen a la

fuelle, le dicen a Hermann que aprueban su elección, éste hace que monten en el coche y se vuelvan a la pequeña ciudad, pues es Hermann quien tiene que acabar ahora él solo este asunto. Cuando se queda solo, he aquí que la muchacha viene hacia la fuente a buscar agua y es ahí, mientras los cántaros se llenan de agua, donde nada pasa y pasa todo. Se miran reflejados en la fuente sobre el azul del cielo y se enamoran. La fuente es quizá también una alusión a las fuentes a las que se refiere Héctor cuando se despide de su esposa Andrómaca en la *Iliada*. Hermann acompaña a Dorothea de vuelta de la fuente, pero no sabe qué decirle, pues ahora le embarga un horrible miedo y una completa desazón ante una posible negativa de la muchacha, en cuya mano ve además un anillo. Ésta le explica que efectivamente tuvo un novio, un revolucionario, que lleno de entusiasmo marchó a París, donde el entusiasmo por la libertad, por la libertad absoluta, que ha hecho perder al mundo todos sus quicios y que va siempre de la mano del terror, le acabó consumiendo como el fuego de la hoguera del Sinaí acaba consumiendo a cualquier mortal que se acerque al enigma, y acabó guillotinado. Cuando se marchó a París le hizo prometer a ella que, si no volvía, precisamente en memoria suya ella había de buscar su propia felicidad. Hermann, ante el temor a una posible negativa de la muchacha, no se atreve a proponerle nada de lo que son sus intenciones, sólo que acepte un empleo en el negocio de sus padres, pues la madre ya está muy mayor y necesita alguien que le ayude. La muchacha acepta tras hablarlo con el juez, con el viejo Moisés, que ha barruntado de qué van las cosas, y con la familia a la que cuidaba que ya ha salido de los principales apuros. Hermann y Dorothea se dirigen a pie a la pequeña ciudad. Está anocheciendo, ha salido la luna, que queda de cuando en cuando tapada por nubes que amenazan tormenta. Cuando se acercan al peral ella tropieza en un escalón y él tiene que cogerla casi abrazándola para que no caiga; debajo del peral él le señala la casa donde aún se ve la ventana de su habitación y le dice que ahora será la de ella, pues en la casa están de mudanzas. Los padres de Hermann, el boticario y el párroco están esperando saber cuál habrá sido el desenlace. Goethe invoca a las musas para que le concedan contarle bien. Ante la impaciencia y el nerviosismo de los padres y del párroco, el boticario, cuyas intervenciones tienen siempre un cierto aire de despropósito, cuenta algo que le pasó con su padre y que le curó la impaciencia para siempre. Un día en que iban a ir a una feria, el coche que había de llevarlos se retrasaba y él estaba muy nervioso subiendo y bajando escaleras, subiendo y bajando de un piso de su casa a otro para ver si por fin venía el coche. El padre, que después de largo rato lo miraba sin inmutarse, lo cogió de la mano, lo subió al primer

piso y le señaló la carpintería y le dijo: inexorablemente habrá de llegar un día en que el carpintero llegue tranquilamente al trabajo, tranquilamente llegarán también al trabajo sus ayudantes, y todos se pondrán muy tranquilamente a trabajar, y ¿sabes qué estarán haciendo con total indiferencia? Tu ataúd. Todas las prisas se acaban ahí, así que no tengas ningún interés en correr ni ninguna prisa en llegar.

(Tenemos, pues, *primero* la guillotina. *Segundo*, la zarza ardiendo de la libertad absoluta, de la libertad que no tiene, si acaso, otro límite que la igual libertad, con la que enseguida se asocia el terror. *Tercero*, tenemos la muerte, el vacío más-allá de uno mismo en que uno mismo consiste y en que, en completa soledad consigo mismo ante lo Absoluto sin nombre, uno queda desligado en definitiva y propiamente de todo vínculo, de toda urgencia, de toda prisa, salvo los que uno quiera darse precisamente desde ahí. La libertad absoluta moderna va de la mano de esta experiencia de finitud-infinitud, porque esa libertad brota del quedar más allá de nosotros mismos en soledad frente a lo Absoluto, a la vez que contra ese más-allá se produce el definitivo fracaso, y esta experiencia de finitud-infinitud va a su vez de la mano de la reflexividad o subjetividad moderna, del saberse el hombre como una evanescente cosa más entre todas las demás cosas y a la vez como una (él en vacía soledad) frente a todas. *Cuarto*, hay un motivo que aparece varias veces a lo largo del poema, y es que los padres de Hermann se encontraron casualmente y se prometieron debajo del peral el día en que un incendio destruyó por completo la pequeña ciudad: él hubo de coger y levantar a la muchacha, que iba a ver qué había quedado de su casa, para que no se le quemasen las plantas de los pies, pues el suelo estaba lleno de cenizas aún con ascuas; la ciudad, por tanto, es una ciudad reconstruida que sólo existe en la imaginación del poeta, su recuperación es sólo producto de la imaginación pura del poeta después de que la ciudad fuera quemada por el fuego de la zarza ardiendo de la libertad absoluta. Todos estos temas: la subjetividad, la utopía, la libertad absoluta, los horrores de la guerra, la errancia humana moderna, la muerte, la quema del espacio y del ritmo de la existencia tradicional por el fuego de la libertad absoluta son el reverso de los temas virgilianos del poema, por así decirlo.)

Sigamos. Cuando los dos jóvenes llegan a casa, Hermann cuenta rápidamente al párroco que no se ha atrevido a hablar de matrimonio a la muchacha. Pero no puede evitar que su malhumorado padre, mirando de arriba abajo a Dorothea y aprobando el buen gusto del hijo, le diga a Dorothea: vaya, tú eres la forastera que se las ha arreglado para atrapar a mi hijo. Dorothea se sonroja, se siente descubierta, pues si ella ha aceptado

el trabajo en el negocio de los padres de Hermann es porque el muchacho le gustó ya la primera vez que lo vio, y porque en la fuente se enamoró perdidamente de él; y ¿cómo un muchacho de una familia acomodada y honorable iba a casarse con una muchacha forastera con un novio guillotinado en Francia, que viene de no se sabe dónde, ni nadie sabe adónde va?; todo ha sido un desatino de ella, pide perdón por ese desatino, y ruega que esta misma noche (la tormenta suena afuera), sin deshacer su petate, la lleven de vuelta a la caravana. En este momento, Hermann le confiesa sus intenciones y que no las había confesado antes por miedo a la negativa de la muchacha.

## 7. NO IDILIO, SINO EPOPEYA

De esta historia, pues, contada en perfectos hexámetros, que nada tienen que envidiar a los de Virgilio y que creo que son mejores o al menos más sonoros que los de Homero, dice Humboldt que no es un idilio ni en lo que respecta al estado de ánimo del que dimana, ni en lo que respecta al objeto que nos describe, sino que ha de considerarse una epopeya en el sentido que he indicado más arriba, es decir, en el sentido de abrir la apertura lingüísticamente articulada que es el ser-en-el mundo en la totalidad divina y humana de ese mundo. Es decir, este poema, según Humboldt, realiza la centralidad que en lo que se refiere a obras de arte lingüístico corresponde a la epopeya; poner delante, abrir a su vez la apertura que es el ser-en-el-mundo en la totalidad, unidad, objetividad y verdad de éste.

En lo que respecta a lo primero, es decir, al estado de ánimo del que deriva, vemos —dice Humboldt— que el poema no es un idilio:

Es evidente que en el hombre como ser moral, como ser ético, resultan visibles dos naturalezas, una que concuerda directamente con la existencia física, y otra que empieza desligándose de ella para retornar a ella de forma más rica y más culta. En virtud de la primera el hombre está, por así decirlo, enraizado fijamente en el suelo que lo engendró, pertenece él mismo como un miembro a la naturaleza física, sólo que no lo encadena a ella ninguna necesidad, sino que está ligado voluntariamente a ella por amor. Pues bien, el idilio nunca trata de nada más que de la primera naturaleza y asimismo el idilio brota siempre también de un estado de ánimo que pertenece a esa primera naturaleza. Por eso el idilio tiene siempre un círculo más estrecho que la epopeya, en el que, precisamente por ello, el idilio puede poner no menos contenido para el espíritu y para la sensación, no menos alma (Humboldt, p. 279 y ss.).

Y para Humboldt es claro que el poema de Goethe abarca con igual perfección ambas naturalezas en un estado de ánimo que abraza articuladamente a ambas; abarca el enraizamiento en lo particular y la salida a un universal que se desliga de aquel enraizamiento para retornar a él prestándole un sentido total del que aquél carece.

Y en lo que respecta a lo segundo, es decir, al objeto que el poema nos presenta, vemos también que este poema no es un idilio:

[P]orque el idilio, por su propia naturaleza, no dibuja siempre sino sólo un lado de la humanidad y en cuanto se pone en un punto de mira desde el que se abarca con igual claridad el otro lado, el poeta idílico se sale del ámbito del idilio y según suscite más bien una visión de conjunto quieta y universal o suscite más bien una sensación por la comparación de ambas partes pasa o bien a la epopeya o bien a la sátira. Pues estos dos géneros, el idilio y la sátira, que a primera vista aparecen tan opuestos, están en cierto modo estrechamente emparentados entre sí; y precisamente en los poetas satíricos se encuentran los pasajes más emotivos y hermosos sobre la pureza e inocencia de la vida sencilla y natural, que, si no, sólo son peculiares del idilio. Ambos, el idilio y la sátira, presentan nuestra relación con la naturaleza (sólo que el primero presenta ambos en armonía, y la sátira los muestra en contradicción) y ambos hacen esta presentación para la sensación, no para el espíritu. Pues el poeta idílico (y esto constituye a su vez una importante diferencia entre él y el épico) está evidentemente muy próximo al poeta lírico. Ya que el poeta lírico concede una ventaja a una parte de la humanidad sobre la otra y así lo que hace es más bien provocar la sensación en vez de poner en actividad la capacidad intelectual, la cual, universal e imparcial, comprende siempre un todo (Humboldt, p. 281 y ss.).

Según esto, el poema de Goethe tiene a la vista el todo de la existencia moderna. No es, por tanto, un idilio ni desde el punto de vista del estado de ánimo del que proviene, ni tampoco atendiendo a su objeto, sino que es un poema épico, que abarca las dos mitades de la humanidad, elaborando mediante la pura fantasía un estado de ánimo que se refiere a ambas. Y se trata de ver qué lleva a Humboldt a decir esto.

## 8. GÉNEROS DE LA OBRA DE ARTE LINGÜÍSTICO

Antes de tratar de responder a esta cuestión y ya que estamos en este punto, podemos aprovecharlo para completar la clasificación de las obras de arte lingüístico que presenta Humboldt. Dice Humboldt que hay principalmente tres tipos de arte lingüístico que pueden confundirse con la epopeya: la tragedia, que coincide con la epopeya en el concepto de acción; el idilio, que coincide en el de narración; y todas las demás obras de

arte narrativo, pero no épico: "Que la acción trágica se endereza a una única catástrofe, que esa catástrofe muestra al hombre en lucha con el destino y provoca en el espectador miedo y compasión, son características casi admitidas universalmente" (Humboldt, p. 269). Y por eso el concepto de tragedia se perfiló antes que el de poesía épica (Humboldt alude a Aristóteles). Y añade:

Y en esto radica precisamente la diferencia más grande e importante, a saber: que la tragedia concentra en un punto lo que el poeta épico extiende en una superficie infinita. Ambos coinciden en el concepto de acción y en consecuencia en el concepto de objetividad, ambos coinciden en las exigencias universales del arte; si sus resultados difieren tanto, es que tienen que ser distintos en el estado de ánimo original que la imaginación no hace sino elaborar poéticamente, y precisamente es en este punto donde cabe constatar el contraste entre la individualidad de ambos tipos de obras. A la poesía épica le hemos atribuido el estado de una contemplación sensible, es decir, un estado objetivo quieto y más intelectual. Y no es que en ella la sensación calle, sino que se ve elevada así al estado máximo de su energía [...]. Pero no es una sensación que se vea despertada inmediatamente por la presencia del objeto, hay siempre una tercera persona, el narrador, entre nosotros y el objeto, y así todo empieza llegando a nosotros por nuestra capacidad intelectual antes de que lo que nos llega pueda estar en situación de afectar a nuestro sentimiento (Humboldt, p. 270).

En la tragedia es al revés:

[D]e hecho, las propiedades de la tragedia pueden deducirse todas de esta presencia viva en que su materia nos pone, así como a partir de la narración pueden desarrollarse todas las que distinguen a la épica de la tragedia [...]. Es, pues, el estado de una determinada sensación lo que elabora y a lo que nos lleva el poeta trágico, y la tragedia es, por tanto, sólo una forma especial, pero a la vez la forma más alta de poesía lírica; una forma especial porque trata de provocar una especial sensación particular; y la más alta, por su objetividad, porque consigue ese efecto por un objeto externo, por la exposición de una acción (Humboldt, p. 271 y ss.).

Es decir, porque no es sólo un elaborar el *encontrarse* en lo abierto, sino lo abierto mismo en que la existencia se encuentra.

## 9. POR QUÉ EL POEMA DE GOETHE ES EPOPEYA, Y EPOPEYA MODERNA

Supongamos que, en *Hermann y Dorothea*, Goethe ha ido más allá del idilio para pintar también el otro lado de la naturaleza humana, el de la condición cultural humana en su forma moderna, es decir, ha pasado a

la poesía épica y ello en un poema puramente antiguo en cuanto los antiguos, según Humboldt, expresan más perfectamente que nadie la pura naturaleza del arte, ante todo en lo que se refiere a la forma de arte lingüístico que por su propio concepto ha de considerarse la primera, la que tiene por función abrir lingüísticamente la apertura que es el mundo en la totalidad de éste, como cielo y tierra, dioses y hombres, los hombres y su destino y también el destino de los dioses.

Y la cuestión es cómo hace el poeta pura poesía antigua sin errar las diferencias que el propio Humboldt ha señalado entre esta poesía y la moderna, que se reducen a la reflexividad y subjetividad que se trasluce en ella. Y Humboldt explica cómo procede Goethe:

Ciertamente, en esta conexión de elementos parece haber a primera vista algo contradictorio. Aquel sentido de los antiguos busca las masas grandes y claras de la naturaleza, es decir, busca en el hombre lo que pertenece a todos los hombres, a toda la humanidad. En cambio, el estado de ánimo sentimental de los modernos desciende a las oscuras profundidades del ánimo, se detiene dentro de los estrechos límites de un pequeño ámbito e incluso preferentemente en aquello que sólo pertenece al individuo. Pero lo que importa es tratar esto último con suficiente grandeza para cancelar enseguida otra vez esa contradicción; y es esto lo que pone a nuestro poeta por encima de todos los demás [...]. No cesa de investigar con toda precisión y perfección cómo una peculiaridad desacostumbrada que se le ofrece en el camino de su invención poética puede representar una verdad duradera, cómo se relaciona con las demás sensaciones necesarias y puramente humanas, cómo conecta con otras peculiaridades, cómo mediante su conexión con ellas puede él reconfigurar esa peculiaridad en su propio desenvolvimiento natural, y no descansa hasta que no consigue que también nosotros reconozcamos también esto en su exposición. Nuestro poeta no se queda nunca en esa peculiaridad en particular, sino que la amplía y la universaliza en una superficie infinita y él se pone siempre en el centro en el que finalmente todo lo que pueda llamarse humano, todos los elementos de lo humano, han de poder formar unidad unos con otros. Con lo cual, la peculiaridad, por desacostumbrada que sea, al pintarla, se convierte en *naturaleza* (Humboldt, p. 234 y ss.).

## 10. MÁS SOBRE POR QUÉ EPOPEYA MODERNA

Pues en el desenvolvimiento de lo humano podemos hablar, según Humboldt, de tres periodos. Podemos hablar de un primer periodo de *mera naturaleza*. Podemos hablar de un segundo periodo de espíritu o *mera cultura*, y éste es el de nuestra cultura ilustrada: "El predominio de la cultura da a toda nuestra época una forma en cierta manera no natural, artificial" (Humboldt, p. 541). Y como lo que la epopeya pinta es aquella

naturalidad y no precisamente esta reflexividad, artificialidad y distancia respecto de la naturaleza, se diría que “el soberbio brillo de la epopeya parece haberse apagado con el hundimiento del sol griego; pero, por fortuna, nuestro poeta nos muestra que de la epopeya se han conservado frescas e intactas hasta nosotros la fina determinidad de sus rasgos, la animada vida de sus figuras, en una palabra, su plena y pujante fuerza” (Humboldt, p. 343). Y precisamente por eso podemos hablar de un posible tercer periodo, no ya sólo de reflexividad ilustrada, sino de *vollendete Bildung*, es decir, de formación plena, de naturaleza espiritualizada, convertida en “arte”:

Nuestra mirada se amplía; mejor instruidos sobre nosotros mismos, nos devolvemos nuestra libertad natural, retornamos de los desvaríos a los que no había seducido nuestra unilateral cultura, retornamos a los carriles de la naturaleza; nos convertimos precisamente en aquello que ya éramos antes de partir, pero nosotros y el mundo nos somos ahora comprensibles y claros, y esta comprensión mejor y más plena ha dado a nuestros sentimientos e inclinaciones una forma distinta, se han refinado sin cambiar propiamente su esencia. Éste es el periodo de la *formación* plena. Y en este periodo el poeta épico puede retomar otra vez al hombre y unir de un golpe la doble ventaja de la naturaleza y de la cultura (Humboldt, p. 340).

Humboldt concluye recordando lo que dijo al principio de su escrito, a saber: que en todas sus consideraciones iba a partir siempre de la esencia del arte en general, la cual no consiste en otra cosa que en la resolución de la tarea de “transformar la realidad en una *imagen* [*Bild*], y lo que hemos investigado es el método poético que de modo más decidido obliga la imaginación a generar libre y puramente por sí misma un cierto objeto, pero un objeto determinado en todas sus formas” (Humboldt, p. 244).

Si de nuevo recurrimos a conceptos de Heidegger, esto significa lo siguiente: una obra de arte, también una obra de arte lingüístico, es un ente en el mundo, un ente reconocible como producto de la imaginación productiva, y, en este sentido, un ente reconocible como producto de la pura libertad, que en la apertura que es el mundo o que en la apertura que es el ser-en-el-mundo en que consistimos, abre la apertura misma. Así, la obra de arte se convierte en *Bild*, imagen, figura, figuración, modelo, en el que al espectador que la contempla o al lector que la lee le quedan abierto el mundo en lo que son los quicios de éste. Y en momentos de inseguridad el hombre puede retomarse a sí mismo en sus propios quicios y retomar lo que son los quicios de su mundo. Por tanto, la obra de arte se convierte en algo así como en centro de una *religión-arte*, en el lugar de una relación de los hombres con las ultimidades de la vida; y entre las

obras de arte lingüístico, la epopeya no es algo que pertenezca al pasado, algo que se hundiera al hundirse el pasado antiguo, sino que Grecia y Roma retornan así reflexivamente; la épica griega y romana sustituye a la *religión revelada*, al Cristianismo, que, tras dar lugar a la Ilustración, ha quedado relativizado por la Ilustración, y ésta, retrocediendo a la *religión-arte*, a medirse con la Antigüedad, se redescubre como naturaleza transfigurada por la cultura. Y no es que el arte quede al servicio de la *paideia*, de la *Bildung*, de la *formación*, ni mucho menos, sino que el arte, por su centralidad y ejemplaridad, se convierte en fuente de *paideia*. El arte no está al servicio de nada, al contrario: en su carácter de *Bild* de un mundo abierto en sus quicios, todo queda al servicio de la ejemplaridad que dimana de ella. El arte se vuelve soberano, en cierto modo, lo mismo que la religión cristiana lo fue.

## 11. EQUIVOCACIÓN DE HUMBOLDT, REFLEXIVIDAD CONTRADICTORIA EN LA RELIGIÓN DEL ARTE

Pues bien, yo creo que Humboldt se equivoca. Es muy posible que la idea que él se hace y que él transmite de *Hermann y Dorothea* fuese la que el propio Goethe se hacía de su propia obra cuando la escribió. Pero yo creo que el autor del *Fausto* y sobre todo del segundo *Fausto*, de cuyo proyecto debió de hablar mucho con Hegel, había abandonado esa idea, yo diría que casi por completo. A mí me parece que esa idea del arte como *Bild*, tal como queda puesta en relación con la *religión* y la *paideia*, o tal como se convierte en *religión* y en *paideia*, en *Bildung*, es incluso contradictoria con la propia reflexividad que es necesaria para hacer este planteamiento.

Hegel diría esto de la siguiente forma: la *religión del arte* o *religión-arte* quedó superada por la *religión revelada*, y ésta, con la Reforma y la Ilustración, se ha vuelto ella misma *Ilustración y concepto*. Del arte antiguo nos separan, pues, la *religión revelada* y el *concepto* (es decir, la Ilustración, la razón ilustrada moderna). El arte moderno se convierte entonces en figuración de un más allá, del estar el hombre en este mundo como no perteneciendo a él, de la infinita distancia consigo mismo, que necesita darse figura pero que supera a toda figura, y que se convierte en completa libertad de figuración cuando el *concepto* ilustrado ha quebrado incluso las figuras canónicas de la religión revelada. El arte se relaciona siempre con el más allá que la existencia es para sí misma, se relaciona con lo incondicionado de la existencia; naturalmente, también la obra de

arte lingüístico; pero en esta situación difícilmente puede pretender hacerse con los quicios del mundo en una imagen que refleje a éste y al hombre en su totalidad, sentido último y verdad, pues tales quicios se han venido abajo y simplemente no existen; todo lo objetivo queda quemado por la zarza ardiendo de la subjetividad; por el *concepto*, que, de tenerse, sólo puede tenerse a sí mismo como *concepto*, no como *Bild*, no como imagen. La obra de arte lingüístico moderno tenderá a convertirse en expresión de ese *encontrarse* o de los *avatares de ese encontrarse* ante lo incondicionado en el contexto de una relación con el más-allá que también como religión queda vaciada de sí misma por el pensamiento a la vez que es ella la que mueve al pensamiento. La obra de arte lingüístico será principalmente *lírica y novela*.

Digo que, a mi juicio, Humboldt se equivoca. Lo que pasa en *Hermann y Dorothea* es algo distinto a lo que piensa Humboldt. Goethe ha partido de la épica griega. Críticamente se ha asomado con ella a una modernidad que *al traspasar de la épica griega se revela sin sostén y sin quicios*; es el hombre quien siempre provisionalmente y siempre de forma precaria ha de dárselos a sí mismo. Goethe no ha podido salvar la épica de la que ha partido, o lo que es lo mismo, no ha podido afirmar la objetividad, verdad, unidad y ultimidad de los quicios del mundo sino retrayéndose sobre un idilio, es decir, retrayéndose sobre la mitad de la naturaleza, sobre nuestra naturaleza antigua, y dejando afuera la otra mitad, la moderna. En cuanto epopeya, su poema es una epopeya mentida. En *Hermann y Dorothea*, Goethe, de forma crítica y reflexiva, vuelve la espalda a una modernidad que se muestra como un abismo y a la que se deben tanto esa distancia crítica como esa reflexividad. De la mano de Grecia y de Roma, *Hermann y Dorothea* es una modernidad que se cuestiona radicalmente a sí misma y se huye, una modernidad, por tanto, que genera también esa forma de ser moderno que se mueve en la ambigüedad entre el criticismo radical de la crítica radical de la razón moderna y el reaccionarismo.

## 12. RELIGIÓN REVELADA CATÓLICA Y RELIGIÓN DEL ARTE

Voy a detenerme un poco en esto último dando un pequeño rodeo. Solemos hablar de la *secularización* como resultado de la Ilustración, y solemos pensar al hablar así en la Ilustración inglesa y en la Ilustración francesa. Y no cabe duda de que es la crítica ilustrada la que empieza

tende; privando a la religión de su base *cognitiva* racional; baste recordar la destrucción de las pruebas de la existencia de Dios que tiene lugar en la *Crítica de la razón pura* de Kant. La religión queda así en el aire, remitida a su propia positividad. Pero en Kant es la misma razón la que vuelve a vaciar esa positividad convirtiéndola en religión moral racional. Y después de Kant, digamos que en un tercer paso, es la propia razón la que destruye (o por lo menos cuestiona) a su vez los postulados religiosos de esa religión moral racional o que permitían aún interpretar esa religión *moral* como *religión*. Así puede entenderse la historia intelectual subyacente en el desenvolvimiento del proceso de *secularización*, o al menos así puede entenderse la parte central de esa historia. Esa historia intelectual tiene que ver (dicho ello en términos de Hegel) con el convertirse en *concepto* la *religión revelada*. Ahora bien, todo esto que acabo de decir es muy protestante e ilustrado.

En el mundo católico pasa algo muy curioso, que relativiza un tanto, en lo que se refiere al proceso de secularización, esa historia protestante e ilustrada, es decir, esa religión revelada, ese Cristianismo, deviniendo él mismo Ilustración y concepto a través del protestantismo. Con el Renacimiento, el catolicismo romano deja abierta (si es que no lo ha llevado siempre dentro con su elemento romano, que creo que sí) la posibilidad de un proceso de secularización hacia atrás, con nostalgias de naturaleza, en el que la Antigüedad se ofrece como futuro. Y esto nos permite entender ese espejismo moderno de un retorno de la religión del arte, o al menos aclararnos un poco más acerca de él.

Si uno lee un libro como *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León, se encuentra con el capítulo dedicado al nombre de *esposo*. *Esposo* es esposo del alma, y el alma puede ser, naturalmente, tanto de varón como de mujer, pero siempre tiene a Cristo como esposo. Si es que Cristo es varón, el desmontaje *literario* que en ese capítulo se lleva a cabo de las correlaciones establecidas por la moral católica tradicional entre los papeles de marido y mujer y varón y mujer es tal, que no creo que a Fray Luis de León hubiera podido llamarle demasiado la atención ninguno de los desmontajes *reales* actuales de esas relaciones, al menos en lo que se refiere a la lógica de éstos. Podría decirse que todo ello se limita a lo simbólico y místico y que en ese sentido se inserta en una larga tradición. Así es. Pero va de la mano de lo que es *también* una reaparición de la erótica antigua, que tiene un trasfondo más general. Creo que fue a principio de los años setenta cuando en España se divulgaron los libros de André Gide y hubo un tiempo en que en cierto modo estuvieron de moda. *Alimentos terrestres* u otros textos de Gide giran en torno a la segunda égloga de

Virgilio o tienen que ver con ella. Lo que en España en el último tercio del siglo XX era literatura con tono más o menos subversivo y libertario era cosa sabida y obvia para un fraile agustino de Salamanca que era Fray Luis de León. Éste consigue estar *literariamente* en la segunda égloga de Virgilio (hace de ella una traducción especialmente buena) con el mismo entusiasmo o la misma naturalidad con la que *moralmente* está en la moral cristiano-católica tradicional que no se aviene con el contenido de la égloga.

Pero de más interés que estos ejemplos relativos a la erótica es otro que tiene un carácter más general y que creo que es mucho más importante. Precisamente cuando la presión de la Contrarreforma arrecia, cuando el Cristianismo católico, es decir, cuando el catolicismo, se afirma en su especificidad frente a la radicalización de la religión revelada, del Cristianismo, que representan el protestantismo luterano y el protestantismo calvinista, hay en España un clérigo que, a mi juicio, es uno de los dos o tres más grandes poetas de la lengua castellana. Me refiero a Góngora, que escribe lo que en la edición que yo uso el editor llama una *epopeya* y Góngora mismo llama "verso heroico". Me refiero a las *Soledades*. En las *Soledades* no se hace ni una sola referencia a ningún motivo cristiano, ni una sola alusión a ningún motivo de la *religión revelada* (y, por supuesto, respecto de las *Soledades* puede plantearse también la cuestión de si se trata de una epopeya o de un idilio, exactamente la misma que Humboldt se plantea a propósito de *Hermann y Dorothea* de Goethe). Diríase que a ese Cristianismo contrarreformista que se niega a radicalizarse en términos protestantes y que en lugar de ello opta por la imposición externa se le suelta el elemento que lleva dentro y que le había impedido esa radicalización, a saber: Grecia y Roma, la *religión del arte*. No sé si esta auto-distancia respecto del catolicismo, si esta distancia del catolicismo contrarreformista respecto de sí mismo, no tiene quizá que ver con aquello a lo que se refería Quevedo al decir "Yo te untaré mis obras con tocino / porque no me las muerdas, Gongorilla", es decir, con que Góngora era de procedencia judía. Pero me parece que no; su ascendencia judía le queda ya a Góngora muy lejos.

Dice Carl Schmitt en *Tierra y mar* que el hombre, pese a que siempre habla de la *madre tierra*, es Narciso; ha sido siempre mirándose en el agua como el hombre ha proyectado los ideales de sí mismo, su imagen ideal. Y así en la historia de las culturas superiores han sido primero determinantes las grandes civilizaciones *potámicas*, las relacionadas con los ríos chinos, con el Ganges, con Mesopotamia ("entre-ríos"), con el Nilo. Después lo han sido civilizaciones *thalásicas*, del mar abrazado por la tierra, Grecia y Roma. La *Odisea* es una epopeya marítima; la *Ilíada* es

una epopeya terrestre, pero en ella Grecia se presenta y se repasa a sí misma en forma del catálogo de las naves del libro II. La *Eneida* es una epopeya principalmente terrestre, es un sueño de tierra firme, pero proyectado desde la experiencia del naufragio del capítulo primero. Es un sueño de tierra proyectado desde el mar, como lugar de naufragio, que revierte después desde la tierra al mar y lo domina y convierte en *mare nostrum*. La cultura moderna, en cambio, no es una cultura del mar rodeado por la tierra, de un mar que pueda ser *nuestro*, sino una cultura *oceánica*, de tierra rodeada y relativizada por el mar. En ella el hombre, soltando toda clase de amarras, se sostiene él solo estribando únicamente en su aparato técnico, sin posibilidad de arrimarse a tierra, flotando sobre el abismo en que él mismo consiste, él solo responsabilizado de sí mismo ante lo Absoluto, persiguiendo y enfrentado quizá como el capitán Ahab de la novela de Melville a la monstruosidad que él mismo es y contra la que no tiene más remedio que perecer. “Que es mi barco mi tesoro, que es mi dios la libertad, mi ley la fuerza y el viento, mi única patria la mar, a quien nadie puso leyes”, dice una de las escasas canciones “libertario-calvinistas” que se han escrito en lengua española. Carl Schmitt considera ingredientes de una misma modernidad la aversión moderna al océano y al espacio, la ciencia y la técnica modernas, la libertad moderna, y el nihilismo moderno, entendido éste como la experiencia moderna de libertad, nihilidad, finitud y vacío.

Pues bien, en las *Soledades* de Góngora, en la *Soledad* primera se contiene la más deslumbrante exposición que se haya hecho de la experiencia oceánica de la cultura moderna. Pero esa exposición está hecha desde una radical retracción respecto de ella, desde el terror ante ella, desde el terror al propio vacío de la existencia moderna; la conciencia moderna, horrorizada ante su propio vacío, ante su propia reflexividad, que la hace estribar sobre nada, se vuelve sobre sí misma huyéndose hacia un sueño no ya de pequeña villa pequeño-burguesa como en el caso de *Hermann y Dorothea* de Goethe, sino hacia un sueño de choza y tugurio, como en una especie de vuelta al seno materno. Huye ante la mitad de la humanidad en que ella consiste, y se queda con la otra mitad en forma de un idilio que ocupa el espacio de la mitad desterrada extendiéndose y mintiéndose a sí misma en forma de una mentida epopeya heroica. Es un idilio que conscientemente, reflexivamente, busca reducirse a lo más elemental de la existencia (“en esta tranquilidad os halle labradora/ la postrimera hora”). Es como si los mismos dioses, los quicios mismos del mundo, en un último momento de fulgor, buscasen reducirse a la respiración de una vida a la que horroriza saberse, o que, al saberse, sólo siente un callado horror y vértigo ante sí misma, pues esos quicios han dejado de serlo.

La *Soledad* segunda concluye con unos versos en los que se hace referencia al mito del rapto de Proserpina (la primavera), hija de Ceres, por Plutón. Con elementos de Grecia y Roma, parece que ese final de las *Soledades* señala a la experiencia de finitud que es la que define a una modernidad determinada por una religión cristiana, por una *religión revelada*, vaciada a su vez conceptualmente por el pensamiento, es decir, vaciada por el búho de Minerva, por el *concepto*, que se muestra así en su futuro estrépito y horror (la presencia del búho en las *Soledades* es obsesiva y siniestra), en una especie de anticipación de la leyenda de un grabado de Goya "El sueño de la razón produce monstruos": "Con sordo luego estrépito despliega, injuria de la luz, horror del viento,/ sus alas el testigo que en prolija/ desconfianza a la Sicana Diosa [Ceres]/ dejó sin dulce hija [Proserpina],/ y a la Estigia Deidad [Plutón] con bella esposa".

Frente al vacío que deja una *religión revelada* vaciada por el concepto, en el que se sigue trasluciendo la forma de la religión revelada, las *Soledades* protagonizan un retorno a lo elemental, en lo que Grecia y Roma, haciéndose valer por última vez, parecen sumirse y despedirse. Eso elemental es en definitiva otra forma de elaborar la propia finitud, de elaborar el instinto de muerte, otra forma de muerte. Sucede como en un famoso poema de T. S. Eliot titulado "El viaje de los magos", en que un rey mago cuenta su experiencia:

Todo esto ocurrió hace ya muchos años,/ lo recuerdo,/ y lo haría otra vez/ pero anotad esto, anotad/ esto: ¿Fuimos guiados todo aquel camino al Nacimiento o a la Muerte? Había un/ nacimiento, es la verdad./ No teníamos duda, y sí evidencia. Yo/ había visto muerte y nacimiento,/ pero había pensado que eran algo distinto;/ este Nacimiento era/ dura y amarga agonía para nosotros,/ como la Muerte, *nuestra muerte*. Regresamos a nuestros lugares, estos Reinos./ Pero ya no tenemos paz aquí, bajo la vieja ley,/ con un pueblo extraño que se aferra a sus dioses./ Hubiese preferido otro tipo de muerte.

Igual que Góngora y seguramente igual que T. S. Eliot, también el párroco de Hermann y Dorothea hubiera preferido quizá otro tipo de muerte que el de una religión revelada que se ha convertido a sí misma en concepto que no logra darse alcance a sí mismo. Por la sabia boca de ese párroco protestante habla "católicamente" Goethe en *Hermann y Dorothea*, "católicamente" en el sentido de lo que ocurre en Fray Luis de León o en Góngora. Lo que hace Goethe es lo mismo que hacen ellos, pero reflexivamente. Está claro que, como he dicho, Goethe ha puesto en relación la libertad absoluta moderna (la libertad sólo limitada por la libertad), la zarza ardiendo del Sinaí, es decir, el carácter incondicionado de la

libertad que es como una especie de teofanía en la que todo lo finito, perteneciendo a ella, no tiene más remedio que quemarse, el venirse abajo los quicios del mundo, el carecer el mundo de quicios, el ser la pequeña ciudad del idilio no más que una ciudad quemada, y el súbito choque del niño con la idea de la muerte que se cuenta el boticario recordando las palabras de su padre. Estos elementos constituyen el otro lado de la humanidad, el lado moderno, frente al lado ligado a la tierra, frente al lado que el poema comparte con las *Églogas* o las *Geórgicas* de Virgilio. Después de que el boticario contase su historia, el párroco se sonríe y le contesta; y en esta contestación, el párroco, casi inadvertidamente, se desliza y retrae reflexiva e ilustradamente (desde la religión revelada convertida en concepto ilustrado) hacia Grecia y Roma, es decir, al idilio de la pequeña ciudad, y en definitiva hacia la sombra del inmenso peral en torno al que se suceden las generaciones como accidentes en torno al sentido incondicionado de lo *natural*; después del cuento del boticario comenta comprensivo el párroco:

La imagen de la muerte, que nos conmociona, no es ningún horror para el sabio, ni ningún final para el piadoso; a aquél lo hace retornar a la vida y le enseña a actuar; a éste, mirando a la salvación futura, lo confirma en la esperanza. A ambos la muerte se les convierte en vida. El padre de usted hizo mal cuando al muchacho sensible no le mostró en la muerte sino sólo la muerte. Muéstrese al joven el valor de la edad y aun de la vejez que maduran con nobleza, y al anciano muéstresele la juventud que de él procede, de modo que a ambos les regocije ese eterno círculo al que pertenecen, y que la vida no encuentre su acabamiento y consumación sino en la vida.

Tanto la epopeya de Goethe como la idea que de ella se hace Humboldt me parece que se vienen abajo si este círculo se niega a cerrarse en sentido clásico, como creo que el párroco intenta cerrarlo aquí (muy "católicamente", es decir, agarrándose a la vez inconsecuentemente a la esperanza de una vida futura de verdad, que la religión revelada promete, y al eterno ciclo de la naturaleza de los *antiguos* del que también la subjetividad moderna no sería sino accidente). La subjetividad moderna, el *concepto* moderno, carece más bien de lo uno y de lo otro; tiene camino de ida desde la religión revelada al vacío del concepto, pero no camino de vuelta desde la religión revelada a la religión del arte, ni tampoco hay camino de vuelta del concepto a una religión-arte. En todo caso, la experiencia moderna de la finitud, finitud que en cada caso es la mía, nada tiene que ver con este eterno ciclo *épico*, con ese círculo *antiguo*, sino que es la ruptura de él.

Estas dos grandes repeticiones modernas de la epopeya antigua a las que me he referido, la de Góngora y la de Goethe, precisamente en esa su forma de repetición de lo antiguo, y moviéndose siempre entre la epopeya y el idilio, son la existencia moderna poniéndose delante su aterrado encontrarse ante sí misma y su continuo huirse a sí misma.