

CIS

Centro de
Investigaciones
Sociológicas

El destino de la lírica alemana del barroco. Entre la tradición cortesana y la tradición burguesa

Author(s): Norbert Elias

Source: *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 65, Monográfico sobre: Norbert Elias (Jan. - Mar., 1994), pp. 153-171

Published by: [Centro de Investigaciones Sociológicas](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40183673>

Accessed: 09-01-2016 13:37 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Centro de Investigaciones Sociológicas is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*.

<http://www.jstor.org>

EL DESTINO DE LA LIRICA ALEMANA DEL BARROCO. ENTRE LA TRADICION CORTESANA Y LA TRADICION BURGUESA*

Norbert Elias

I. LA POESIA EN LA SOCIEDAD CORTESANA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Si echamos una mirada comparativa a las líneas de evolución de los países europeos e intentamos hacernos una composición de lugar de lo que significó un determinado siglo en ellas, tanto como acontecimiento real cuanto como imagen de la memoria colectiva y proceso de experiencia compartida, inmediatamente se ponen de manifiesto evidentes diferencias de destino y, con ello, también, de idiosincrasia presente de los pueblos —o, en todo caso, se manifiestan éstas más claramente así que si se considera cada uno de estos países por separado—. Esto es válido, ante todo, para el *habitus* social contemporáneo de los individuos de esos países —lo que se acostumbra a llamar el carácter nacional—. Tomemos como ejemplo el siglo XVII, el siglo del absolutismo hegemónico en la mayoría de los Estados del continente europeo y del absolutismo más restringido en Inglaterra; el siglo de la sociedad cortesana europea y del barroco. La visión retrospectiva del siglo XVII para los franceses, los ingleses o los holandeses sigue siendo la del «Siglo de Oro», un siglo de expansión del poder estatal, de esplendor de la sociedad y de grandes obras culturales a las que se atribuye un valor muy alto en estas sociedades.

* *Merkur*, núm. 6, vol. 41, 1987. Traducción del alemán de Christine Löffler y Fco. Javier Noya Miranda.

Para Alemania, el siglo XVII es un siglo de miseria, de calamidades traídas por la guerra y de gran confusión intelectual. El emperador y los soberanos de los Estados limítrofes medían sus fuerzas y se disputaban la hegemonía en el territorio de los Estados alemanes. En la larga lucha interna por la supremacía sobre los dominios alemanes a la que se entregaron el soberano central del Imperio y los diferentes príncipes de Estados grandes y pequeños, el peso se inclinó más y más hacia estos últimos. El azote continuo de la guerra acabó por despoblar el país. Es imposible calcular lo que con todo ello se perdió en términos de retazos de tradición, que de otra manera quizás se hubiesen ido enhebrando tan silenciosa como eficazmente de una generación en otra. La Guerra de los Treinta Años no sólo empobreció al país en lo económico; embruteció la moral, contribuyó a la descivilización, enervó el poder de creación artística. Todo esto se pone de manifiesto, entre otras cosas, en el hecho de que la poesía sólo pudiese florecer en el extremo oriental del gigantesco imperio, en Silesia. En una ciudad sólidamente cercada por una muralla protectora, como Breslau, una ciudad que podía librarse de la amenaza de los ejércitos que andaban siempre en busca de nuevos botines —si hacía falta— recurriendo al pago de las cantidades de dinero que hicieran falta, se estaba más o menos a salvo. El territorio era del emperador y, bajo el punto de vista estratégico, pertenecía a la periferia. Hacia allí, por decirlo así, huía la cultura alemana.

Para Francia, el siglo XVII es *le grand siècle*, la era de Enrique IV, Richelieu y Luis XIV. Su corte se convirtió en el centro que servía de modelo a la gran sociedad cortesana europea. Lo que sucedía en Versalles repercutía en casi todas las cortes de Europa, incluida la rusa. En la Edad Media había un estamento social más o menos uniforme, el del clero de habla y formación latina, que abarcaba a toda Europa y que traspasaba los límites impuestos por las fronteras de los Estados. En muchos aspectos sus miembros tenían más en común con los miembros de ese mismo estamento de otros países que con los miembros de los estamentos con los que convivían en el mismo país. La sociedad cortesana europea de los siglos XVII y XVIII representa un tipo de sociedad supranacional parecida a ésta, y fue la última formación social supranacional de Europa hasta hoy. También para ella es válido el mismo análisis: se trataba de una formación elitista, un *establishment* cuyos miembros respondían a una afinidad entre ellos que, en lo tocante a su estructura de personalidad y a sus hábitos morales, era mayor que la que les unía a las clases bajas en sus propios países. El hecho de que los miembros de una sociedad cortesana europea estuviesen siempre peleados los unos contra otros, y de que esas disputas se dirimiesen en muchas ocasiones en el campo de batalla, no altera apenas la realidad de la uniformidad relativa de la civilización cortesana europea de los siglos XVII y XVIII. Todo lo contrario: el comportamiento belicoso-militarista constituía un aspecto más de la civilización cortesana. El sentimiento de pertenencia y comunidad dentro de un mismo estamento social de los hombres civilizados en la corte se manifestaba en los ritos de su comportamiento, tanto si éstos tenían lugar en la guerra o en la paz.

El núcleo de la buena sociedad de la Corte lo formaban —por lo menos en todos los países del continente europeo en los que había cortes— los príncipes y su nobleza palaciega. Pero a esta sociedad aristocrático-cortesana también pertenecía un buen número de personas de orígenes burgueses. En casi todos los países europeos las personas de origen burgués ocupaban cargos altos o medianamente altos en lo que llamamos tareas de Estado, es decir, al servicio de los príncipes. Un ejemplo de este tipo de burguesía es Colbert. Martin Opitz sería otro. Estamos ante un tipo de formación burguesa para el que todavía se carece de una denominación ajustada. Propongo que para referirnos a ella hablemos de la «burguesía cortesana». Se pueden poner algunas dificultades a este término, que obedecerían al hecho de que en la Inglaterra no-absolutista —incluso después de la restauración de la monarquía— la corte no se convirtiera en el centro de la vida social en la misma medida que lo hizo en los países del continente. En el siglo XVIII especialmente, la *society* londinense, a la que pertenecía la aristocracia cortesana —sin estar monopolizada por la aristocracia palaciega—, jugaba en Inglaterra, como formación social, más o menos el mismo papel de generadora de modelos de comportamiento que el jugado por las cortes del continente. No obstante todo el carácter especial de la buena sociedad inglesa, y a pesar de la larga lucha por la hegemonía europea entre Inglaterra y Francia, el parecido de la estructura social era lo suficientemente grande como para producir aquellos aspectos comunes de las clases altas europeas —en sus usos y costumbres, en el canon de su comportamiento, en el estilo de sus casas y de sus vidas— que los caracterizaban como miembros del mismo estamento social de aristócratas o burgueses aristocratizados. A este último no pertenecían sólo las personas de orígenes burgueses que estaban al servicio de los príncipes o del Estado, sino también los patricios burgueses de las grandes ciudades comerciales. Leyendo las biografías de las personas de los siglos XVII y XVIII que formaban parte de esta sociedad cortesana, independientemente de si tenían origen burgués o nobiliario, se percata uno de que viajaban mucho, por lo menos en su juventud, y de que podían encontrar en todas partes —en Italia, Francia o Inglaterra— a personas de usos morales y culturales parecidos, personas de la misma clase o, para utilizar la expresión inglesa bien conocida, *gentlemen*. Se vestían de manera parecida, tenían los mismos modales, el mismo gusto. Esta sociedad cortesana, con sus altos cuadros aristocráticos y su fina capa de personas de orígenes burgueses, civilizados aristocrática y cortesana, y que ocupaban en su mayoría puestos en la burocracia estatal, constituía la fragua y el soporte de todo eso que llamamos barroco, tanto en su versión manierista como en su versión clasicista.

Si se tiene muy presente esta imagen de la sociedad aristocrático-cortesana transnacional de Europa se nos hace mucho más clara alguna que otra peculiaridad de la evolución alemana. Quisiera desentrañar la peculiaridad del modelo de proceso evolutivo alemán con la ayuda del proceso evolutivo de la lírica alemana. Pero esta tarea precisamente no se puede llevar a cabo sin entrar al mismo tiempo en los detalles de las particularidades de las Cortes alemanas y

de las sociedades que se formaron allí. Ya que la poesía de los siglos XVII y XVIII —como, en general, todas las artes cuyas pautas viniesen dadas por la Corte— está unida de manera mucho más directa y estrecha a la vida social de las personas de la corte de lo que ocurre hoy día, especialmente con la lírica. Actualmente, ésta se muestra en modo extremo como producto altamente individualizado de sujetos particulares. Los poemas —así parece ser frecuentemente— son algo que resuena desde la torre de marfil del individuo, como si procediera de una cárcel, hacia un público alejado y desconocido. El que alguien los escuche y quién los escuche es algo que no parece interesar a los poetas de nuestros días. Esta imagen de la relación extremadamente indirecta y muy laxa entre el poeta y su público se suele deslizar espontáneamente también en la percepción y la valoración de la poesía de los siglos pasados. Se cometen de esta manera grandes falacias e incomprensiones, que podrían ser evitadas fácilmente si nos esforzásemos por comprender y explicar la literatura, y la poesía especialmente, como comunicación humana, como algo escrito por unos hombres para otros hombres en una situación social determinada, y si intentásemos, además, ponernos en el lugar de esos hombres. Abogo, por lo tanto, por una aproximación sociológica a las cuestiones de la literatura; una aproximación «sociológica» no por el sendero de un sistema de abstracciones descaminadas, cuya relación con la realidad ya no se puede determinar claramente, sino en el sentido de un estudio que analiza y hace comprender la convivencia de las personas ayer, hoy y mañana tal como la podemos observar naturalmente.

Lo dicho respecto a la relación de la sociedad con la poesía puede valer como ejemplo. En las sociedades aristocrático-cortesanas de los siglos XVII y XVIII se entendía que la poesía era algo que podía producir todo *gentleman*, toda persona perteneciente a la corte, con sólo esforzarse un poco. En algunos círculos sociales el hacer versos pertenecía a los atributos normales de una persona socializada en la corte, al igual que bailar, hacer esgrima y, a ser posible, tocar también un instrumento musical. Los poemas formaban parte integrante de la diversión habitual en la vida social de la sociedad cortesana. Era frecuente que, en ocasiones especiales, se hiciesen circular manuscritos de poemas propios entre amigos y conocidos. No estamos, por lo tanto, ante la comunicación de un individuo con un público desconocido, sino ante la comunicación dentro de un círculo de personas más o menos conocidas. Naturalmente, aparte de eso, la lírica cumplía también otras funciones. El gran poema épico de Milton *Paradise Lost* (El paraíso perdido) tenía una función pedagógica y edificante, y lo mismo sucede con los *TrostGedichte In Widerwertigkeit dess Krieges* (Poemas de consuelo ante el infortunio de la guerra) de Opitz. Pero, como ya dije anteriormente, una gran parte de la poesía barroca se escribió como producto inmediato de una determinada forma de sociabilidad de la sociedad. Andrew Marvell, uno de los más famosos poetas barrocos, no publicó ni uno de sus poemas. En los grupos aristocrático-cortesanos la capacidad de hacer versos servía sólo al esparcimiento del propio círculo. En una sociedad que, en comparación, disponía de mucho tiempo libre y que, en todo caso, dependía en

mucha mayor medida que nosotros de ella misma para procurarse los medios de distracción, los poemas formaban parte de las formas habituales de pasatiempo agradable. Por consiguiente, la sensibilidad, el gusto para distinguir la calidad de un poema estaba fuertemente desarrollado. Pero, entiéndase bien, hablamos de un aprecio no de lo extraordinario, de lo hermético, de lo altamente individualizado de un poema, sino de la melodiosa «poesía de sociedad».

Naturalmente, los versos servían también de manera inmediata a la expresión de sensaciones personales en una determinada situación. El hacer versos podía tener la función de un juego de sociedad, pero esto no significa necesariamente que las emociones expresadas tuviesen que ser clichés sociales —aunque, ciertamente, también podían serlo—. Un ejemplo puede ayudar a entender a qué me refiero.

Como es de sobra conocido, en el año 1757 Federico el Grande se encontraba en una situación trágica. Estaba amenazado por todas partes: por los rusos, por los austríacos y por los franceses. En junio de 1757 sufrió una gran derrota cerca de Kollin; desesperada, su hermana se dirigió a Voltaire para ver si era posible sobornar a Madame Pompadour, ya que ella podría influir en el Rey y conseguir que éste diese un respiro a Prusia. En este trance, Federico II escribió a su hermana que se suicidaría antes que sobrevivir a la derrota, y finalizó la carta con dos versos: «Ainsi mon seul asile et mon unique port / se trouble, chère soeur, dans les bras de la mort» (Así pues, mi único refugio y mi único puerto / está, querida hermana, en los brazos de la muerte) (carta a Sofía-Guillermina, el 15 de septiembre de 1757). Asimismo escribió a Voltaire: «Pour moi, menacé du naufrage, / Je dois, en affrontant l'orage. / Penser, vivre et mourir en roi» (En cuanto a mí, amenazado por el naufragio / al encarar la tormenta, debo / pensar, vivir y morir como un rey) (17 de septiembre de 1757). El *pathos* trágico de Corneille, que a las generaciones posteriores se les antoja a veces algo teatral, servía aquí a un rey real de modelo para expresar con gran reserva su agitado estado de ánimo en una situación muy real, nada teatral. No se veía afectación en el hecho de que una persona civilizada en la Corte —¿por qué no?: también un rey de una cultura e inteligencia tan altas que se permitía el trato con los filósofos, los líderes intelectuales de su época—, en la situación quizás más desesperada de su vida, expresara sus emociones en forma de poema, «prorrumpiese en versos» —como decimos con cierta sorna—. Él sentía lo que decía. Su hermana ya le había escrito que el destino de él sería el suyo, que no podría sobrevivir a su desdicha y la de su casa, y él le respondía: juntos vamos a poner fin a nuestro infortunio.

A los hombres del siglo XX nos pueden parecer algo curiosas las tragedias —y, a veces, también los libretos de las óperas— del absolutismo cortesano, porque los protagonistas son en su mayoría reyes y reinas, pero sólo hace falta un poco de imaginación para entender que hay una relación entre el gusto de una época y las relaciones reales de poder en la sociedad del momento. La omnipotencia de los príncipes en los Estados absolutistas —a diferencia de Inglaterra, donde estaba limitada por las oportunidades de poder de las clases

propietarias de la tierra y, en el siglo XVII, también a diferencia de Holanda, donde se veía limitada por el poder del patriciado de las ciudades— era tal, se tenía por tan evidente y fue hasta la Revolución francesa tan inquebrantable, que se reflejaba también en el gusto artístico. Recuérdese el juicio que Shakespeare merecía a Federico el Grande en *De la littérature allemande*: «Vous y verrez représenter les abominables pièces de Shakespeare, traduites en notre langue et tout l'Auditoire se pâmer d'aise en entendant ces farces ridicules et dignes des sauvages du Canada... Voilà des Crocheteurs et des Fossoyeurs qui paroissent et qui tiennent des propos dignes d'eux; ensuite des Princes et des Reines. Comment ce mélange bizarre de bassesse et de grandeur, de bouffonnerie et de tragique peut-il toucher et plaire?» (Allí veréis representar las abominables obras de Shakespeare, pues han sido traducidas a nuestra lengua, y a todo el Auditorio morir de gusto escuchando esas farsas ridículas, dignas de los salvajes del Canadá... He ahí mozos de cuerda y sepultureros que aparecen y mantienen conversaciones dignas de ellos y, en su estela, Príncipes y Reinas. ¿Cómo pueden conmovier y gustar tales mezclas extravagantes de bajeza y grandiosidad?).

Los soberanos de aquella época y los *establishments* cortesano-aristocráticos de los que se rodeaba no constituían en absoluto —como ocurre hoy a veces en los *establishments*— un estamento con mala conciencia. Sentían todavía que estaban plenamente predestinados y legitimados (con el derecho) a gobernar —por la gracia de Dios o porque eran mejores como hombres, más cautelosos, más controlados, es decir, más civilizados (en el sentido cortesano-aristocrático de la palabra), que la gran masa ignorante de la población.

En este mismo sentido hay que entender que los estratos superiores de la burguesía adoptasen en gran parte los modelos cortesano-aristocráticos de comportamiento y de gusto —por lo menos en el siglo XVII, aunque también frecuentemente en el siglo XVIII—. Como ya he dicho anteriormente, fuera de Inglaterra y de Holanda, estas clases altas burguesas no estaban nutridas por comerciantes y mercaderes, sino por servidores de los príncipes o, como diríamos hoy día, funcionarios. Los que trabajaban al servicio del Estado en puestos de responsabilidad tenían mucho trabajo en la corte. Estaban, por supuesto, civilizados en la corte y, por lo tanto, no nos debe sorprender que sus obras de arte recibiesen la impronta de la corte o, por decirlo así, el carácter barroco.

Es muy particular del desarrollo alemán, especialmente en lo concerniente a la evolución de la literatura alemana, el hecho de que a partir de aproximadamente mediados del siglo XVIII surgiera un pujante movimiento literario con su propio estilo, acentuadamente no cortesano-burgués. El dominio de los príncipes y la nobleza cortesana en el marco de la sociedad en su conjunto era tan inquebrantable como antes. Las aspiraciones de la vanguardia intelectual burguesa a lograr una auténtica emancipación sólo existían realmente sobre el papel. Se reducían a una emancipación, sobre todo, por los libros, por la literatura y la filosofía. Las grandes obras en este ámbito —el ámbito cultural, en el

sentido específico que adquiriría en aquel entonces en Alemania el concepto de «cultura»— servían para que los representantes de este movimiento legitimasen su orgullo burgués, para que se pudiesen presentar a sí mismas como personas civilizadas burguesas y no cortesanas ni aristocráticas.

Este movimiento, avanzadilla literario-filosófica de la emancipación burguesa frente al dominio de los príncipes que gobernaban de manera absolutista y de la aristocracia, tenía, naturalmente, un frente abierto o clandestinamente anticortesano. Ahora bien, a lo largo de la existencia de la literatura cortesana ya se dieron dentro de ella manifestaciones de crítica a la vida cortesana. Una de las maneras de expresión de esta actitud crítica frente a la vida en la corte era, por ejemplo, la literatura pastoril. El famoso libro de Antonio de Guevaras, que era una introducción a la vida de la corte y tuvo una amplia difusión en Alemania en la traducción de Aegidius Albertinus bajo el título de *Institutiones Vitae Aulicae oder Hofschul* («Escuela de la Corte»), contiene también esos componentes de crítica anticortesana. Aunque, efectivamente, se den ciertas formas de transición entre las dos, es preciso distinguir claramente la crítica a la corte que provenía de la misma nobleza de la crítica originada en la burguesía —o mejor dicho: la crítica de la burguesía no cortesana.

Mientras se siga dejando de hacer esto, no acabará de entender del todo el peculiar esquema de evolución de la literatura alemana. Este esquema están tan profundamente arraigado en la tradición alemana burguesa que casi parece que se sobreentiende. Según esto, parece como si realmente la literatura alemana moderna hubiera empezado con aquel movimiento literario que acabo de caracterizar como movimiento burgués de emancipación. Los representantes de este movimiento despreciaron casi todos los testimonios literarios y, sobre todo, de poesía anteriores a los suyos por entender que eran productos en mayor o menor medida carentes de valor, que no merecían tener un lugar en el canon de la literatura alemana.

Seguramente es cierto que la literatura cortesana de Alemania, a diferencia de la de Inglaterra y Francia, no dio muchas obras maestras. Las convulsiones de las guerras religiosas, los estragos de la Guerra de los Treinta Años, por lo visto acarrearón rupturas en la continuidad de la transmisión cultural entre generaciones que afectaron, aunque no en exclusiva, a la herencia literaria alemana, y especialmente a la poética. Ya Martin Opitz tenía una imagen tal de la situación cultural de su propio país que pareciera que a sus ojos no existiese ninguna tradición lírica alemana; como si, de algún modo, a los alemanes se les debiera enseñar desde cero a escribir poesía en lengua alemana. Las normas que él propuso estaban influidas, como es natural, por la tradición cortesano-aristocrática de su época. Petrarca, al igual que Ronsard y la antigüedad clásica, tenían asignados unos lugares de honor en esa tradición. Era la tradición de aquella sociedad europea supraestatal de la corte, de la que ya hablé antes. En Alemania, precisamente, encontró muchas *dépendances*: correspondiendo a la fragmentación de los círculos de dominación, aquí el número de cortes era sorprendentemente grande —más grande que en cualquier otra zona de Europa,

incluida Italia—. Eran muy pocos los soberanos lo suficientemente ricos como para poder mantener a largo plazo la pompa y el boato de una corte, que venían impuestas por la competencia de *status* incesante entre los príncipes alemanes. Aun así, nos legaron unos conjuntos arquitectónicos en muchos casos impresionantes, y lo mismo rige para la herencia musical del barroco alemán.

En cierta manera, se puede decir que la poesía, no obstante, se distingue fundamentalmente de los demás campos artísticos, y este hecho diferencial es de especial relevancia para la sociología. En los siglos XVII y XVIII era frecuente que los productores de las demás artes, es decir, los músicos, los pintores, los escultores y también los arquitectos, proviniesen de una clase social más baja que la de los poetas. Aun estando intelectualmente muy dotados, en la mayoría de los casos provenían del artesanado, y en la jerarquía de la corte sólo podían aspirar a una posición relativamente baja. Rubens y Velázquez fueron más bien excepciones. A Bach, su mecenas más generoso le metió en la cárcel por hacer oídos sordos a una prohibición. Las desavenencias entre Mozart y el arzobispo de Salzburgo, su mecenas y soberano, que llevaron finalmente a la ruptura entre ambos, fueron también inevitables porque el arzobispo consideraba normal que entre las obligaciones del músico de la corte se encontrase la labor ocasional de ayudante de cámara. El joven Mozart, tan convencido como estaba de la valía de su arte y de su éxito, no estaba dispuesto a prestar tales servicios.

La posición social de los poetas en la sociedad cortesana se distinguía de la de los pintores y los músicos. Y el eco de esta diferencia sigue resonando hasta el presente. Los pintores, los músicos y los escultores, por muchas que sean sus dotes personales, necesitan de una formación profesional. Antiguamente podía que tuviesen, quizás, la formación que les pudiese dar un artesano, aprendían su oficio de un maestro mayor de su profesión; hoy cursan estudios en una academia de música o de pintura. Pero los poetas —los poetas, sí—, tanto entonces como hoy día, tienen que aprender su oficio ellos mismos. En la sociedad cortesano-aristocrática la poesía no era un arte para la gente del pueblo —lo que quiere decir en este caso: para los servidores públicos de la corte y de la ciudad, que recibían sus sueldos de sus superiores, del príncipe o también de los patricios—, sino más bien un arte para los *gentlemen* o, si se prefiere así, para diletantes. Como ya dije, en la sociedad cortesana se esperaba de los señores que por lo menos pudiesen escribir versos para solaz del príncipe y la corte. Podían ser versos edificantes, versos divertidos o sátiras mordaces. Se recuerda que Federico II se enojó sobremanera con Voltaire porque éste se marchó de improviso de viaje llevándose consigo un tomo de manuscritos de poesía del Rey. Federico estaba furioso y envió sus maldiciones y sus esbirros en pos del fugitivo Voltaire. Las alguaciles le dieron por fin alcance en Frankfurt y le obligaron a darles el tomo. Por lo visto, el Rey, que hacía gala de una mordacidad muy aguda, temía enemistarse inútilmente con alguna gente si se supiese de las malicias que había escrito sobre otros miembros de la sociedad cortesana de Europa.

Por lo tanto, casi cualquiera podía hacer versos. La hermana de Federico, Sofía-Guillermina, Margravina de Bayreuth, sufrió durante años por el hecho de no tener en Bayreuth apenas personas con las que poder conversar de manera ingeniosa. La charla ingeniosa pertenecía a las formas centrales de la sociabilidad en la corte, y la Margravina escribió en una ocasión que su mayor pasión —aparte de la lectura, la pintura y la música— era *le Charme de la Société*, o, dicho más claramente: la charla agradable, la conversación, entendida en sentido literal. Era una mujer inteligente, que durante años confió en poder atraer a su corte a Voltaire para fundar un salón. Cuando fracasaron estos planes, rogó al mismo que le buscara en París un *gentleman* ingenioso que estuviese dispuesto a ir Bayreuth. Voltaire, finalmente, logró encontrar a alguien, al que recomendó, entre otras, con la siguiente observación: se trataba de una persona capaz de escribir en todo momento versos bonitos (*de jolis vers*). La charla, los *bon mots*, el cotilleo ingenioso, las sátiras mordaces, y, sobre todo, los juegos amorosos excitantes, formaban la esencia de la vida social de la corte. La poesía brotaba de esa atmósfera. Imposible entender ni un ápice la poesía barroca si no se reconstruye la atmósfera de la vida social de la corte, que constituye su caldo de cultivo. Al igual que en todos los restantes productos de la corte, también en esos poemas era de suma importancia no sólo el qué, el contenido de lo dicho, sino el cómo se decía; de la misma manera que en el comportamiento del hombre cortesano el cómo —*le comment*— de la acción era por lo menos tan importante como el objetivo y la intención. En la poesía esto es patente, y la poesía cortesana muestra —quizás de forma más manifiesta en Francia— tal musicalidad, tal riqueza de asociaciones y tal maestría para evitar los espacios vacíos —en resumen, una sensibilidad para el cómo del decir— que se ha conservado hasta hoy en la tradición francesa.

Es muy significativo que este sentido de la musicalidad del lenguaje y de la combinatoria de palabras no alcanzase el mismo grado de perfección en los poetas barrocos alemanes que en los de Francia, Inglaterra, Italia y España. Aun así, de vez en cuando uno da con poemas que son pequeñas obras maestras y que, por eso, merecen ser recordados. Elijo como ejemplo «Wo sind die Stunden der süßen Zeit» (¿Dónde están las horas del dulce tiempo?), de Hoffmannswaldau. Es el canto de alguien que ha perdido a su amada. En cada estrofa, el contraste entre el cuarteto ligeramente juguetón y el ritmo grave y serio de los últimos dos versos muestra la rica habilidad poética de Hoffmannswaldau al hacer coincidir la música exactamente con lo que quiere expresar:

*¿Dónde están las horas aquellas
llenas de dulces momentos
en las que yo sentí por vez primera
cómo tu tierno afecto
me atrajo a ti tan cerca?
Se han disipado y ya sólo nos dejaron eso,
el saber que todo placer es pasajero.*

WO sind die stunden
Der süßen Zeit/
Da ich zu erst empfunden/
Wie deine lieblichkeit
Mich dir verbunden?
Sie sind verrauscht/ es bleibt doch dabey/
Dass alle lust vergänglich sey.

*Ese juego puro
tanto lo he disfrutado
que en el corazón, en lo más profundo,
honda marca me ha dejado
y me hace sufrir mucho.
En tus labios he visto muy claro:
nunca el amor raíces ha echado.*

*El recuerdo
de los placeres dulces
me hace zozobrar en el miedo.
Se hace frusto prohibido
nos quiere hacer sufrir por un momento
lo que uno ha probado
y ya no debe degustar,
carece de alegría y está triste.*

*Los besos recibidos
el almíbar ofrecido
no conserva mucho tiempo su dulzura
y se va con toda su fuerza.
Los ríos de antaño
ya no nos refrescan.
Lo que alegra el espíritu
surge del presente.*

*Nadé en alegría.
La mano querida me tejíó un traje de seda
pero ha cambiado la suerte
y camino en la pena.
Ahora me lamento
de que el amor y el sol
estén siempre bajo un velo de angustias y nubes.*

Das reine schertzen/
So mich ergetzt/
Und in den tiefen hertzen
Sein merckmahl eingesezt
Läst mich in schmerzen/
Du hast mir mehr als deutlich kund gethan/
Dass freundlichkeit nicht anckern kan.

Das angedencken
Der zucker-lust/
Will mich in angst versencken.
Er will verdammte kost
Uns zeitlich kräncken/
Was man geschmeckt/und nicht mehr schmecken soll/
Ist freuden-leer und jammer-voll.

Empfangene küsse/
Ambrierter safft/
Verbleibt nicht lange süsse/
Und kommt von aller krafft;
Verrauschte flüsse
Erquickten nicht. Was unsern geist erfreut
Entspringt aus gegenwärtigkeit.

Ich schwamm in freude
Der liebe hans
Spann mir ein kleid von seide
Das blat hat sich gewand/
Ich geh' im leide/
Ich wein' itzund/dass lieb und sonnenschein
Stets voller angst und wolcken seyn.

II. EL RECHAZO DE LA POETICA CORTESANA POR EL MOVIMIENTO LITERARIO DEL «CLASICISMO» ALEMAN

La evolución de la poesía alemana es discontinua en varios sentidos. El poema que acabamos de citar me parece muy adecuado para poner de relieve una de estas cesuras: la cesura entre la poesía barroca cortesano-aristocrática y la poesía alemana que se denomina «clasicista». En Francia se considera que los «clásicos» del barroco son precisamente esos grandes poetas cortesanos. Por el contrario, en Alemania, entre los poetas del barroco y los poetas de la época de Goethe y Schiller, considerados como clásicos, se da una ruptura porque los primeros estaban totalmente bajo la influencia de la civilización y la sociabilidad de la corte, aunque fuesen de orígenes burgueses, mientras que los últimos eran los abanderados de un determinado tipo de ideales y esquemas burgueses, aunque tuviesen título nobiliario y viviesen en la corte. Al mismo tiempo, a estos ideales burgueses de casi todos los representantes de la poesía clásica ale-

mana y de su movimiento de juventud en el *Sturm und Drang* se unía una actitud emocional abiertamente negativa respecto a la vida de la corte, su civilización, su sociabilidad y, por ello, también, respecto al estilo de poesía en la que se reflejaba la civilización y los ideales de la corte.

Bien es cierto que algunos de los representantes de la poesía clásica alemana tenían que cobijarse, tarde o temprano —dependiendo del estado de las relaciones de poder de su época—, en las cortes de los príncipes. Por lo general lo hacían, sin embargo, de muy mala gana. Hacían sus reverencias e intentaban mantener en alto su orgullo de pertenecer a la burguesía. En sus obras se esforzaban por no manifestar demasiado abiertamente sus sentimientos anticortesanos —por lo menos no tan abiertamente como el movimiento *Sturm und Drang* de su juventud—. Tanto Lessing como Schiller pertenecían a este grupo de servidores a regañadientes de la corte. Goethe era una excepción. Cultivaba un temperamento natural que le capacitaba para el compromiso entre los ideales de la corte y los de la burguesía. Dramas como *Tasso e Iphigenie* muestran que este compromiso no siempre fue del todo logrado. Pero da mucho que pensar que el poeta indudablemente más grande del período clásico de Alemania accediese a interpretar con gran habilidad y gusto, tras una juventud algo rebelde para los cánones de la época, el papel de ministro en una corte alemana, por mucho que fuese, bien es cierto, una corte pequeña y quizás algo burguesa. Se sometió a la disciplina de la vida en la corte, pero al mismo tiempo sacó partido de las experiencias de su tiempo de formación pasajera y rebelde.

Goethe, además, al igual que el resto de los representantes del movimiento literario clásico alemán, pertenecía a esas generaciones para las cuales la forma de dominación absolutista y el patrón moral de la vida cortesano-aristocrática, aunque se conservasen todavía durante mucho tiempo en extensas regiones de Europa, habían dejado de ser evidentes de suyo. El auge de la cultura barroca y, con ello, de la poesía barroca —por decirlo de alguna manera— fue a caer en la época en la que la soberanía de los príncipes y de la aristocracia de la corte era todavía incuestionable. En la segunda mitad del siglo XVIII, y ya más propiamente después de la Revolución francesa, esto ya no era así, aunque, de hecho, en países como Prusia, Austria y Rusia estuviesen en el poder regímenes absolutistas hasta 1918.

La crítica de la burguesía a la soberanía absoluta de los príncipes y la aristocracia se manifestó con acentos distintos en los distintos países. En Francia la hidra sólo tenía una cabeza; en Alemania tenía muchas. Aunque solamente fuese por las muchas soberanías, aquí era de momento imposible pensar en una posición política unida. En el siglo XVIII el movimiento literario ocupaba el lugar de esa oposición. Incapaces de cualquier tipo de acción política efectiva, sus ideales eran burgués-humanistas. Pero, detrás de estos ideales positivos de la humanidad y la igualdad, en el gran movimiento literario burgués del siglo XVIII alemán latía con fuerza una crítica decisiva al régimen de dominación y desigualdad existentes, una crítica, a veces, medio oculta y, otras veces, abiertamente manifiesta, sin ambages. Y en esta actitud entraba una crítica a lo

inhumano y a todo lo relacionado con ello; por lo tanto, también, una diatriba contra la poesía alemana de la corte. No se puede comprender el verdadero alcance de la ruptura en la evolución de la poesía alemana de la que hablamos antes si no se insiste en el hecho de que la literatura —y la filosofía— alemana clásica fue creada y apoyada por los representantes de una vanguardia burguesa en una época en la que la burguesía alemana carecía todavía por completo de poder político; sólo podía expresar los valores e ideales propios de su clase en productos culturales como la literatura y la filosofía. Eran valores e ideales que contenían un fuerte rechazo y un ataque activo, aunque oculto, contra las actitudes vitales y los ideales aristocráticos de la corte, y por ello, también, contra la literatura barroca que se nutría de ellos.

Seguramente, también en otros países existían conflictos abiertos u ocultos entre la literatura del «absolutismo de la buena conciencia», el absolutismo evidente de suyo, y la literatura de la Ilustración burguesa, que incluía, por lo menos implícitamente, una crítica del absolutismo no ilustrado. Pero en casi ningún otro país el conflicto de clase entre los representantes ascendentes de una burguesía no-cortesana y los grupos aristocráticos de la corte se limitó y concentró en la cultura tanto como en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII. El conflicto se limitó a y encontró en la literatura el principal campo de batalla. La cesura tan pronunciada entre la poesía clásica y la poesía cortesana que le precedía se correspondía perfectamente con el concono de este conflicto social y, como veremos más adelante, tendría consecuencias muy graves sobre el desarrollo de la lírica alemana hasta hoy día. Quizás hoy no tenemos lo suficientemente presente esta situación de conflicto, en primer lugar porque, en la medida de lo posible, se intenta desterrar por completo la idea de los conflictos de clases sociales y, en segundo lugar, porque el enfrentamiento permanente entre la nobleza y la burguesía en Alemania tuvo de hecho frecuentemente un carácter bastante peculiar.

En el siglo XVIII esta peculiaridad radicaba en buena parte en el hecho de que, con muy pocas excepciones, los círculos aristocráticos de la corte hacían oídos sordos a los esfuerzos de los círculos burgueses por el logro de su auto-presentación y la expresión abierta de sus valores e ideales en la literatura y la filosofía. Creo que hoy día no podemos llegar a formarnos una idea siquiera aproximada de la distancia social que mediaba entre el círculo aristocrático-cortesano, de habla y cultura francesas, y el círculo de los representantes del movimiento literario alemán. Apenas existían posibilidades de comunicación entre los valores, las visiones del mundo y el gusto estético de los primeros, de aquellos círculos a los que pertenecía, por ejemplo, Federico el Grande, y de los segundos, que se interesaban por obras como *Die Räuber* (Los ladrones), de Schiller, o *Götz von Berlichingen* (Götz de Berlichingen), de Goethe. Hice algunas catas para ver en qué medida los productos del movimiento literario de la clase media alemana penetraron en los círculos de la corte. Y, por ejemplo, en la correspondencia entre Mozart y su padre —que estuvieron, por lo menos durante algún tiempo, en el centro del mundo musical de los círculos cortesa-

nos de Europa— se menciona a los hombres fundamentales de este movimiento sólo en muy pocas ocasiones y muy de pasada. Todo aquello que para nosotros es el punto de mira de nuestra atención en su calidad de movimiento de la literatura y de la filosofía clásica alemana se antojaba un mundo extraño para la sociedad cortesana europea, algo con lo que uno no tenía casi nada que ver. Federico el Grande hace mención del *Götz* de Goethe en relación con los diálogos de las clases bajas que contiene. En su opinión, mostraban muy mal gusto y no tenían ningún valor.

En sí mismos, los ataques que contenía esa literatura burguesa contra el espíritu de la corte no eran menos radicales que los ataques de los representantes más destacados de la Ilustración francesa. Pero, sin embargo, estos últimos se aproximaban mucho más a la realidad. Los ataques de, por ejemplo, Voltaire en nombre del absolutismo ilustrado —representado por el Rey de Prusia— se dirigían contra el absolutismo no ilustrado de Francia, a cuyos estratos dominantes también pertenecían, entre otros, los jueces franceses y la Iglesia. En Francia fue un ataque que los círculos contra los que se dirigía sintieron y comprendieron como tal. La cuestión es si los círculos aristocrático-cortesanos de la Alemania de antes de 1789 prestaban suficiente atención a las tendencias anticortesanas de los movimientos literarios burgueses de Alemania, y en qué medida eran conscientes del desafío que representaban para ellos. Estos ataques ciertamente estaban cargados de una fuerte indignación emocional, pero se manifestaban muy a menudo bajo el disfraz de palabras claves altamente abstractas e idealistas.

En lo que concierne al arte, los acentos eran muy distintos en los círculos cortesanos y en los no-cortesanos. La ópera, el ballet, los divertimentos musicales y la poesía que cumpliesen una función inmediata en la vida social y las relaciones sociales ocupaban un lugar muy alto en la escala de valores de los círculos cortesanos. En los círculos burgueses fueron las obras de teatro las que mantenían a flote e impulsaban el orgullo de la burguesía. La ciencia y, especialmente, la filosofía jugaban un papel muy importante aquí, y la poesía se llenaba de ideales —ora, la humanidad; ora, la patria— que eran hermosos y delirantes y por eso precisamente, sin embargo, muy desligados de la práctica. Eran unos ideales específicos de una clase que a los hombres y mujeres de la corte les resultaban ajenos y, probablemente, a menudo incomprensibles. Uno tiene la impresión de que en Alemania existían paralelamente dos corrientes culturales, la de la corte y la de fuera de la corte, la corriente burguesa, que se mantuvieron durante algún tiempo alejadas la una de la otra sin demasiados puntos de contacto. El público de la corte y el público de la literatura y la filosofía clásicas eran distintos.

Entre otras causas, este distanciamiento relativo entre ambas corrientes fue posible porque la crítica —a veces bastante radical— de las formas de vida y los valores aristocráticos de la corte en la hoy clásica literatura burguesa por lo general tenía un carácter políticamente inofensivo y no producía efecto alguno. El valor intrínseco de algunos —aunque no de todos— productos de este

movimiento clásico les confería una efectividad persistente y, en parte, convincente todavía hoy día. Debido a ese valor intrínseco puede que pase fácilmente desapercibido el hecho de que con mucha frecuencia se trata de armas dialécticas, condicionadas por el tiempo, en un conflicto social. A menudo éste estaba oculto o había sido encubierto, ya que los círculos de los estamentos medios de la Alemania dividida no tenían todavía ningún poder político y la dominación de los príncipes era todavía inmovible. Los ataques abiertos, directos y políticamente identificables como tales hacían que peligrase —si no aniquilaban directamente— la existencia de sus autores. En esta tesitura los hombres se refugiaban en la radicalidad de sus ideales, en la incondicionalidad de sus propuestas. Por eso, la animadversión del movimiento literario y filosófico de la burguesía alemana contra la cultura y los valores cortesanos —excepción hecha de la etapa inicial del *Sturm und Drang*— muy pocas veces se dirigió directamente contra el blanco del régimen cortesano-absolutista, todavía muy firme sobre sus cimientos.

Pero contra la poesía cortesana sí se podía dar rienda suelta a ese radicalismo. Ahí no había peligro alguno. La ruptura entre la poesía cortesana y la poesía alemana clásica seguramente estaba también relacionada con el hecho de que los representantes de la primera habían producido muchas obras de segunda o tercera categoría y muy pocas obras maestras indiscutibles. La cuestión es también si los representantes de la poesía clásica habrían sido capaces de reconocer una obra maestra de la poesía barroca como tal obra maestra. Las metas de la poesía, el gusto y la sensibilidad de los poetas eran muy distintos.

Valdría la pena —a mí por lo menos me lo parece— profundizar más en el problema del campo de la sociología de la literatura con el que topamos aquí. En la misma Inglaterra también había una clara línea divisoria entre la cultura cortesano-aristocrática, incluso bajo su forma racionalista, y la cultura de los grupos ascendentes de la burguesía que no eran ni cortesanos ni aristocráticos. Aquí también se perdió el gusto por la poesía del barroco —con la excepción de Shakespeare—, y en tal medida que haría falta un denodado esfuerzo y el informe de alabanza de un gran poeta contemporáneo (T. S. Eliot) para reintegrar al canon de la literatura inglesa algunos de los poetas casi olvidados del siglo XVII, hombres como Donne o Marvell. Puede que en Alemania esto sea más difícil, pero el intento que se está haciendo hoy día, a mi entender, vale la pena. No sólo porque así se enriquece el acervo de la propia literatura, al incorporar unos bienes culturales que se habían perdido, sino, también, porque la ruptura radical con la poesía barroca, que se consumó debido a la patente impotencia política del movimiento intelectual burgués en la Alemania del siglo XVIII, tuvo por consecuencia un sangrante empobrecimiento de la tradición poética alemana que se sigue notando hoy día, sin que haya remitido en ningún momento.

Es característico de la peculiaridad de la evolución histórica alemana que la ruptura, ya no sólo en la poesía sino, más en general, entre las tradiciones culturales aristocrático-cortesana y burguesa no-cortesana, fuese más radical que

en el resto de los grandes Estados europeos. Y el hecho de que en Alemania, en los siglos XIX y XX, la hasta entonces cultura burguesa específica de un estamento se convirtiese en la cultura nacional hace que esta cesura también implique que la cultura nacional alemana sea más pronunciadamente burguesa que, por ejemplo, la de Francia o la de Inglaterra. Falta en ella, en gran medida, aquel sedimento de la herencia aristocrática o, lo que es lo mismo, la herencia del *gentleman* que se hace notar hasta hoy mismo especialmente en Inglaterra, pero también en Francia e Italia, como elemento importante de la cultura nacional, también decisivo en los cánones de las dos clases de las sociedades industriales. Quizás pueda iluminar más rápida y fácilmente el hecho de que se puedan descubrir tales diferencias —hasta en la misma tradición de la poesía— mediante el concepto de equilibrio entre el cómo y el qué.

Ya he hecho especial hincapié en el valor especialmente alto que los círculos cortesano-aristocráticos atribuían al cómo del comportamiento y, por lo tanto, también al hablar y al expresarse. A su vez, en los círculos burgueses —sobre todo en la literatura de la burguesía alemana que no estaba en la corte— se rechazaba profundamente este aspecto de la vida de la corte. Se estigmatizó como sobrevaloración de formas y fórmulas vacías, y a esta sobreestimación del cómo se le oponía, de la misma manera absoluta y exclusiva, la sobrevaloración del qué. Es más importante lo que se dice y menos cómo está dicho, es más importante qué se hace y menos cómo se hace. También en Inglaterra había disputas en los periódicos de principios del siglo XVIII entre los defensores de los «buenos modales» y los apóstoles de «la buena moral». Addison opinaba que urgía el destierro del mal y el compromiso. En Alemania se rechazaba más radicalmente que en Inglaterra o Francia el espíritu cortesano, que se mostraba, entre otras cosas, precisamente en el gusto por los modales y la etiqueta.

Esto ocurrió de manera muy parecida en la poesía. Se denigraba la tradición de la poesía cortesana, entre otros motivos, porque era amanerada. Con el auge de la poesía clásica alemana el equilibrio pendular entre el cómo y el qué se movió decisivamente hacia el qué. También en los poemas ahora era más importante que nunca el pensamiento, la idea —me niego a emplear los términos «contenido» y «forma», porque se suelen utilizar frecuentemente como si fuese posible separar el contenido de la forma—. Esto en realidad no es posible. Pero si se expresa de manera suficientemente clara que se trata de relaciones de equilibrio, de reparto de peso, entre dos entes totalmente inseparables, entonces sí que se puede entender, quizás, que en el curso del desarrollo del movimiento clásico de la literatura alemana, en comparación con el de la corte, se produjo un desplazamiento de la carga a favor del qué —por lo tanto, del contenido— en perjuicio del cómo, de la forma. Esto estaba relacionado, entre otros, con el hecho de que en los poemas se daba cabida a unos pensamientos de tipo más abstracto, más filosófico. La famosa oda de Schiller *An die Freude* (A la alegría) podría ser un ejemplo. En lugar de un poema que nos hiciese ver de qué manera los hombres sienten la alegría, o de un poema que hiciese que las personas se alegrasen con él, Schiller escribió un poema que tenía por tema la idea de ale-

gría: «Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elysium» (Alegría, bella chispa de Dios / hija de Elisio). El murmullo algo monótono de los versos con los que Schiller construyó un templo a la alegría —como antaño los romanos lo hicieron a la diosa Justicia— delata cierta falta de sensibilidad para el cómo, que seguramente tiene precedentes, por ejemplo, en Klopstock.

A lo anterior se sumó una circunstancia más, que se convertiría en determinante de la peculiaridad de la tradición poética alemana. La recusación de la poesía de la corte atrajo a los poetas alemanes hacia otros modelos. Ciertamente, siempre se tenían a mano los modelos de la antigüedad clásica, pero a medida que el movimiento burgués se acercaba al ideal del pueblo y, con ello, a la cultura popular, tanta más importancia se le daba a la canción popular o a la composición tradicional como modelos de la poesía individualizada. Ahora bien, ciertamente existe una nutrida serie de canciones tradicionales alemanas bonitas, pero si la canción tradicional se convierte en modelo de la lírica de unos intelectuales con formación universitaria, y especialmente filosófica, es fácil que se cuele en los versos un toque de ingenuidad falsa. Puede que los poemas cortesanos fuesen demasiado ornamentales, pero en ellos rara vez se topa uno con lagunas, es decir, con muletillas a las que se tiene que recurrir para mantener el ritmo. En la poesía alemana clásica y postclásica la licencia de uso de este tipo de muletillas es bastante grande. Existen infinitud de ejemplos de cómo en la lírica alemana se introduce la falsa ingenuidad de la canción tradicional. Aquí será suficiente con uno de estos ejemplos, por ser de uno de los más inspirados, si no del más inspirado, poeta alemán de los tiempos modernos: Berthold Brecht. Era un hombre con un sentido excelente del cómo, de la musicalidad de los versos. Escribió una *Ballade von den Abenteurern* (Balada de los aventureros) tan llena de música y de imágenes como siempre:

*Enfermo por el sol y por la lluvia carcomido entero,
con el laurel robado en el pelo desgredado,
ha olvidado su juventud, lo único que no: sus sueños.*

(Von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen / Geraubten Lorbeer im zerrauten Haar / Hat er seine ganze Jugend, nur nicht ihre Träume vergessen.)

Describe al hombre así:

*Demorándose en los infiernos y espoleado en los paraísos,
tranquilo y con una sonrisa irónica, desdibujado el rostro,
sueña a veces con un pequeño prado
cubierto por un cielo azul, y nada más.*

(Schlendernd durch Höllen und gepeitscht durch Paradiese / Still und grinsend, vergehenden Gesichts / Träumt er gelegentlich von einer kleinen Wiese / Mit blauem Himmel drüber und sonst nichts.)

El pequeño prado con el cielo azul representa la vuelta a la ingenuidad de alguien que en realidad no es nada ingenuo. En esto se ve que también Brecht se vio inspirado por la lírica popular.

El énfasis sobre el contenido también desencadenó en la evolución alemana movimientos de oposición que intentaron desplazar el acento hacia la forma de manera algo extrema. Stefan George es un buen ejemplo de esto. Tenía, sin duda alguna, una especial vocación poética, pero parece que, en el fondo, no tenía mucho que decir. Aquí tenemos de nuevo lo mismo: se trata de relaciones de equilibrio entre el cómo y el qué, no del énfasis sobre la forma en sí misma. De todos modos, en círculos muy amplios de la poesía alemana se echa muy en falta la sensibilidad respecto a las cuestiones de la forma, una preocupación por las leyes de la musicalidad del lenguaje —especialmente si, además, se compara con la poesía inglesa o francesa—, la recreación en un uso inesperado de palabras de gran contenido plástico y en armonía en el poema. Algo de ello existía todavía en la poesía del barroco, no ya sólo en la de Inglaterra y Francia, sino también en la de Alemania. Atribuyo al efecto de la poesía clásica alemana el que esta sensibilidad hacia la forma poética disminuyera.

Se puede vislumbrar claramente en qué manera esta carencia estaba relacionada con la diatriba contra la poesía barroca. Se dirigió toda una avalancha de conceptos estigmatizantes contra el género en su conjunto. El contenido ya lo conocemos suficientemente bien: ampuloso, afectado, oscuro. En todo eso hay algo de verdad. Pero la estigmatización se excedió y erró el blanco. Ha ido tan lejos que todavía hoy día no es fácil leer los poemas del barroco que poseen tanto una forma bella como riqueza de contenido. Existen, estoy seguro: lo que pasa es que hemos perdido «el oído» para ellos. Nuestra actitud hacia la poesía del barroco es un poco la que la gente mantuvo algún tiempo respecto a la arquitectura barroca: el vacío de las proporciones, artificioso y no artístico; esas esculturas con sus gestos aparentemente gráciles, elegantes, pero carentes de todo contenido. ¿Acaso no están ya próximos de la senda que conducirá al estilo Kitsch? También en este caso hizo falta algún tiempo para aprender a redescubrir la musicalidad de las formas barrocas, sus vibraciones y su dinámica.

Quizás lo más difícil de superar haya sido el reproche de la frivolidad con que se cubrió a la poesía barroca. Posiblemente sea éste el aspecto en el que se mostraba más claramente la diferencia entre la estructura de la personalidad del hombre barroco (si lo podemos expresar de esta manera) —incluyendo en este grupo a los burgueses de la corte— y la estructura de la personalidad de los burgueses ajenos a la corte, que eran los pilares del clasicismo literario alemán. Las personas de la corte en su estructura de personalidad seguían un patrón de civilización que exigía del individuo un grado de reserva y autodisciplina considerablemente alto. Pero los juegos de hombres y mujeres formaban parte fija de la vida social de esas personas. La vida social de la corte era en su mayor parte una vida social mixta. A ella pertenecían tanto los hombres como

las mujeres, y, por lo tanto, también, las tensiones serias y frívolas entre los sexos que resultan de su convivencia.

Comparados con las personas de la corte, los burgueses de la literatura alemana clásica dejan entrever un grado más alto de lo que Freud podría haber llamado «represión» (*Verdrängung*). Querían liberarse del peso del absolutismo de la corte. Sin embargo, al igual que en muchas clases que ascienden socialmente, este afán de los hombres burgueses por lograr la libertad y la igualdad respecto a los hombres del estamento más alto iba unido a un enconamiento en la desigualdad de la relación hombre-mujer y a una restricción sexual muy fuerte. Son patentes las dosis considerables de mojigatería que prodigaban los representantes de la literatura clásica al valorar la literatura cortesana. No podían soportar que en los poemas se incluyesen de forma relativamente abierta los momentos sexuales de la vida humana —ya se hiciese en broma, en serio y en cantidades no exageradas—. Pero precisamente en esto radicaba un rasgo común a toda la literatura barroca. El gran Donne, que se convertiría posteriormente en un alto clérigo anglicano, en sus poemas tempranos cantó algunos aspectos del acto sexual con gran gusto y gran arte. Hasta dónde se podía ir con este tema lo muestra la obra poética del duque de Rochester, que a público alemán podría parecerle simplemente pornografía, aunque una serie de poemas podrían resistir la valoración de tales (de hecho, como tal cosa son estimados en Inglaterra). Pero sea cual sea esta diferencia —entre la anterior libertad relativa en el tratamiento de las cuestiones sexuales y su posterior expulsión sin paliativos de la literatura—, es todo un síntoma de las reales y auténticas diferencias en la estructura de la personalidad del hombre burgués-cortesano y del hombre burgués ajeno a la corte.

Para terminar, tendré que contentarme con ilustrar estas diferencias —que comprenden todo el *habitus*— con otro poema de Hofmannswaldau. Habría que hacer muchas observaciones al respecto, porque en los siguientes versos se nos revela un hombre de un carácter para el que faltarían ejemplos en la literatura alemana moderna. Hofmannswaldau procedía, para mayor exactitud, de una familia de patricios de Breslau. Por su clase social pertenecía a la misma categoría que Goethe. Era un hombre de mundo, viajó mucho, conocía bien la sociedad cortesana, pero permaneció durante toda su vida al servicio de la ciudad de Breslau.

El poema que cito lleva el título de «El uso del mundo». Nos muestra un hombre tranquilo, seguro de sí mismo, que ve y toma el mundo tal como es —sin enmascaramientos— y que lo hace suyo así, tal como es. Lo mira un poco como si lo estuviese tanteando y albergando, naturalmente, ciertas reservas. Hofmannswaldau ha expresado esto bellísimamente con las palabras «a medias manos (o manos medio llenas)». A los burgueses de épocas más tardías el uso de un lenguaje tan altamente imaginativo les puede haber parecido oscuro, pero de hecho se incorpora sin ser forzado a la sencilla musicalidad elegida por el poeta. Este es un autorretrato que no debiera caer en el olvido:

*El que a ver con claridad aspira
la bola redonda, de incierto resultado la partida,
que sea generoso en su esfuerzo y se empeñe
en fundirse razonablemente en el Espíritu.
Deberá dominar las ligeras apetencias,
discernir la esencia de las apariencias,
todo esto con medias manos experimentar,
y apartar de la mente a lo que el ingenio burdo
nos apremie.
Tendrá que estar el ojo alerta con inseligencia,
y pasearse por estas flores sin ninguna apetencia,
el oído que cerrarse bien tiene
a eso con lo que el mundo llenarnos el corazón
pretende.
No debe encapricharse del esplendor
que desprenda el brillante barniz sin más razón.
Del honor, del bien y de la belleza deberá dis-
frutar,
como si una corriente fuese que fácilmente puede
pasar.*

Wer nun allhier gantz sicher sehen will
Den runden Ball, das ungewisse Spiel,
Der sey vorhin bemühet und beflissen,
Sich in den Geist vernünfftig einzuschliessen.
Er muss ein Herr der leichten Sinnen seyn,
Das Wesen nicht vermischen durch den Schein,
Und alles diss mit *halben* Händen fühlen,
Was uns der Witz will aus der Stirne spielen.
Das Auge muss hier mässig offen stehn,
Und ohne Raub durch diese Blumen gehn,
Das Ohre muss die Laden wohl verstopffen.
Er soll sich nicht vergaffen in der Pracht,
Die ohne Grund den Fürnis scheinbar macht,
Soll Ehre, Gut und Schönheit so geniessen,
Als einen Stroh der leichtlich kan verfliesen.