

LA REBELIÓN DE LOS JÓVENES ESCRITORES ALEMANES EN EL SIGLO XVIII: STURM UND DRANG*

ILSE T. M de BRUGGER

El movimiento dieciochesco del *Sturm, und Drang* en Alemania exteriorizó y representó una rebelión juvenil y —por lo tanto— pasajera. Sin embargo, la historia literaria lo registra como un acontecimiento primaveral, de importancia e influencia no sólo en su momento, sino de significado también para tendencias literarias tan divergentes entre sí como el Romanticismo el Realismo, el Naturalismo y el Expresionismo.

El teatro épico de Brecht, así como la manifestación grotesca, la protesta de los *jóvenes* iracundos y la lucha verbal contra lo establecido, en fin, numerosas prácticas literarias y procedimiento político-sociales tienen, consciente e inconscientemente alguna cosa en común con ese grupo de jóvenes que preferían denominar a su movimiento el de los “genios”, y que sólo en segundo término adoptaron el nombre de *Sturm und Drang*. Trátase de una designación característica, y como ha demostrado la experiencia, casi intraducible o sólo traducible por aproximación. Se ha hablado de “tormenta e ímpetu”, “tempestad de impulso creador”, “tempestad y asalto” etcétera. Hay algo de todo esto si los vocablos se toman en su acepción vivencial, pero en el fondo es preferible transcribir el nombre tal cual es en alemán; con esta denominación el movimiento ha entrado en la historia de las literaturas extranjeras. Su valor típico se esclarece más aún si recordamos que fue tomada del título de un drama de Maximilian Klinger, que en su primera versión se llamaba *Confusión*, nombre bien justificado por el contenido de esta turbulenta pieza teatral de 1776. Agrega una pizca de sal al asunto el hecho de que el término *Sturm und Drang* fuera inventado por uno de los personajes más estrafalarios del movimiento, el llamado “Sabueso de Dios”, el «Apóstol de los Genios», Christop Kaufmann, quien recorría el país descalzo, con el pecho desnudo y melena larga. Su “pose” contribuyó notablemente a la hilaridad y el escándalo que las generaciones más maduras sentían frente a lo llamaban las exageraciones juveniles.

Podemos ubicar el movimiento entre los años 1766 y 1784, aproximadamente. Su apogeo se dio entre 1770 (cuando se realizó el significativo encuentro de Herder y Goethe en

Estrasburgo) y 1775 (cuando Goethe, el aclamado poeta del *Cötz* y de *Werther*, se trasladó de Francfort a Weimar). Posteriormente, el *Sturm und Drang* tuvo un segundo florecimiento con el teatro del joven Schiller, pero para el dramaturgo suabo ya se trataba de una herencia literaria que había llegado a través de los escritos de la generación anterior. Mas en la obra del joven Schiller vibra poderosamente el mismo aliento que había animado toda **una revolución espiritual que fue lo que habría de ser en el campo político-social la revolución francesa.**

Como en el caso de toda rebelión juvenil también el *Sturm und Drang* se dirigió contra el pasado directo con las miras tendientes hacia el futuro. El joven Goethe decía: “Mi genio hacía adelante es tan fuerte que raras veces me puedo obligar a tomar aliento y mirar hacia atrás”. El movimiento opuso a las tendencias racionalistas su ideal irracionalista, y a las prescripciones de la razón esclarecedora los sentimientos no refrenados, “la abundancia del corazón”. A. primen vista se trata de una reacción violenta contra todo lo anterior: **lo racional es superado por la plenitud de lo irracional**, el concepto de progreso es sustituido por el del desarrollo, que puede tener valor positivo y negativo. El pesimismo de la cultura a lo Rousseau niega el orgullo optimista de quienes insisten en las ventajas absolutas del presente y futuro frente al pasado. Ahora el optimismo se cifra en las fuerzas creadoras y regeneradoras de la naturaleza. (Wilpert habla de un “optimismo de la naturaleza”). Sin embargo, el *Sturm und Drang* continuó también tendencias preparadas por quienes lo antecedían. Al postular el desarrollo del hombre cabal arremete, también, contra los tabúes sociales; al enarbolar el ideal de la libertad **se pronuncia en contra de cualquier forma de tiranía**, y al soñar con la configuración de una literatura genuinamente alemana sigue desarrollando ideas planteadas por los racionalistas, si bien con medios y fines totalmente diferentes. Estas opiniones se entrecruzaban en momentos en que la cultura alemana hacía ingentes esfuerzos por recuperarse luego de un atraso de aproximadamente cien años. Los motivos para ese estancamiento habían sido múltiples: los estragos externos e internos infligidos a las infortunadas tierras alemanas por la guerra de los Treinta Años (1618-1648), la Falta de un centro cultural como lo eran París y Londres, el insuficiente desarrollo del idioma, que carecía de la necesaria flexibilidad expresiva y, finalmente, la ausencia de una capa social apta para apoyar una cultura homogénea. Sólo paulatinamente se fueron superando estos obstáculos y defectos, y es indudable que la Ilustración ha contribuido, en buena parte, a la creación de las bases http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v10/litorales_1.html

socio-culturales necesarias para el desarrollo del espíritu alemán. A partir de ahí, la palabra clara y rectora de Lessing, en quien culmina la Ilustración, y la emotiva poesía de Klopstock con sus nuevas formas y su contenido de alcance cósmico-religioso, inician un período de mayor libertad poética y expresiva y constituyen estímulos de singular importancia para los *Stürmer* y *Dränger*.

Por más que la joven generación se rebelara contra reglas y preceptos, su realismo y su postura política habían recibido aportes valiosos de los escritos esclarecedores dentro y fuera del país.¹ Cuanto más cerca contemplamos la situación, tanto más nos convencemos de que el movimiento, bien definido en sí, fue antes **hijo ilegítimo de todo el siglo XVIII y de sus intentos heterogéneos, nacidos de una actitud básica ansiosa de libertad, ya sea del espíritu, ya del corazón**. Todos los esfuerzos giraron alrededor de un ideal: el nacimiento de un consciente humanismo apto para **liberar al hombre de múltiples vínculos**.

Los jóvenes del *Sturm und Drang* decidieron tomar el partido del corazón y nutrieron su práctica poética así como sus escritos teóricos de muchas ideas provenientes de hombres y países distintos. Para Francia, por ejemplo, deberían nombrarse pensadores y autores tan diversos como Rousseau, Diderot, Mercier, etcétera; para Inglaterra, la figura colosal de Shakespeare conjuntamente con el legendario bardo escocés Osián, así como los novelistas Richardson, Fielding, Goldsmith, etcétera, y en el campo de la teoría, Shaftesbury y Young. Desde la antigüedad griega cobraron, para ellos, nueva vida los genios tutelares de Homero y Píndaro. Estos nombres no agotan en absoluto los estímulos e influencias recibidas. Pues, por extraño que parezca, los más conspicuos integrantes de la **generación rebelde contra una cultura estancada y libresca, eran al mismo tiempo lectores asiduos e incansables**. Hubo, sobre todo en el campo del arte, una desorientación general (de ella habla elocuentemente Goethe en *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y Verdad], y se buscaba febrilmente alguna indicación útil para encaminar los propios afanes, fuertes y al mismo tiempo confusos. Los autores citados por ellos—con criterio positivo o negativo según el caso— representan los más diversos campos del arte y del saber. Dase el hecho extraño de que la lucha a favor de la naturaleza —en su acepción laxa— se haya realizado en un terreno bien preparado por cultivadores de tendencias muy opuestas.

Puede preguntarse por qué un movimiento tan empeñado en **el elogio de la vida plena**, se ha dedicado en primer término al cultivo de las- letras y al pronunciamiento de ideas sobre el poetizar aun cuando los jóvenes autores se burlaron del preceptismo árido y reconocieron “antes que a la poética filosófica a la poética aplicada”.² Esta pregunta tiene su contestación concreta en la situación político-social de Alemania. Los jóvenes que provenían de las más diversas capas sociales no pudieron hallar entrada en la dirección política reservada a la alta nobleza. Sus afanes, o debían estrellarse utópicamente, o dirigirse hacia la manifestación circumscripita de la expresión literaria. Un campo de actuación práctica con el cual soñaban, simplemente no existía. Si Goethe, el hijo de un convencido republicano, aceptó el ofrecimiento de trasladarse a la corte de Weimar y permanecer allí, lo hizo movido también por la comprensión de que ahí se le ofrecía la oportunidad de intervenir en la vida práctico-política generalmente vedada a un joven burgués. Como consecuencia de tal situación el espíritu revolucionario se volcó en las letras, tuvo importantes logros tanto en el teatro como en la lírica y dio origen a escritos teóricos, a veces caóticos en su estilo, pero pletóricos de concepciones originales.

La nómina de los escritos con los cuales se fueron asentando los fundamentos de una nueva visión de la vida y del arte, es bastante nutrida. Como los testimonios más importantes del incipiente movimiento suelen considerarse las *Kreuzziige eines Philologen* (Cruzadas de un filólogo, 1762), de Hamann; las *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* (Cartas sobre los hechos notables de la literatura, 1766-1767) de H. W. Gerstenberg; los *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (Fragmentos sobre la literatura alemana más reciente, 1766-1767) de Herder. Las “Hojas” *Von Deutscher Art und Kunst* (Del carácter y arte alemanes, 1773) constituyen una especie de manifiesto del movimiento.

El tomito, mal presentado, contenía *Shakespeare* y el *Auszug aus einem Briefwechsel iibes Ossian und die Lieder alter Völker* (Extracto de un intercambio epistolar sobre Osián y las canciones de los pueblos antiguos), de Herder. Traía además, el importante ensayo de Goethe *Von deusthcher Baukunst* (De la arquitectura alemana) en el cual su autor da plena expresión a su admiración por la catedral de Estrasburgo, cuya concepción atribuye al genio constructor de Erwin von Steinbach. Desarrolla su concepto de la obra de arte orgánica y elogia el arte gótico en contra de las concepciones despectivas que solían sostenerse respecto a este estilo no comprendido y mal interpretado. El fascículo contenía

además la versión alemana del *Saggio sopra l'architettura gotica* de Frisi, y un artículo sobre historia alemana del historiador y estadista Justus Möser quien se distinguía por sus sanas ideas progresistas. De especial importancia fueron también las *Anmerkungen übers Theater* (Observaciones sobre el teatro, 1774), de Lenz, quien asentó las teorías dramáticas del movimiento en tanto que Herder había reflexionado más sobre la lírica concebida como expresión vivencial. G. A Bürger, en *Aus Daniel Wunderlichs Buch* (Del libro de Daniel Wunderlich, 1776), insistió en la íntima vinculación de “efusividad del corazón y poesía popular”, mientras que Johann Kaspar Lavater fue el primero en expresar públicamente, en sus *Physiognomische Fragmente* (Fragmentos fisonómicos. 1775 y siguientes), “que no se debe responsabilizar de la transformación de la naturaleza a la racionalidad del espíritu sino a la irracionalidad del hombre en su totalidad”.³

Una nueva concepción del arte y un gran entusiasmo por Shakespeare asoman ya, todavía un poco tímidamente, en los escritos de Gerstenberg, mientras que Haman, el “mago del septentrión” con su concepción de lo irracional expresada en sus conversaciones y en sus escritos “sibilinos”, no sólo ejerce su influencia sobre Herder, su discípulo, directo, sino también sobre toda la generación joven. Goethe fue uno de sus entusiastas admiradores. Hamann es el gran estimulador que parte de una base irracional, impregnada de profunda religiosidad. Para él, los grandes ejemplos son la poesía oriental, la Biblia, Homero y Shakespeare. Sus ideas son continuadas y desarrolladas por **Herder, el “padre”** propiamente dicho **del movimiento**, con su riqueza de pensamientos que él no expresa sistemáticamente sino que deja diseminados en sus numerosos escritos en los que se inspiran otros jóvenes, entre ellos Goethe, para quien la teoría se convierte en seguida en manifestaciones poéticas geniales, en tanto que sus ensayos antes que tratados teóricos, son exclamaciones afiebradas de una mente fervorosa. Tampoco disimula su sentimiento hostil hacia la teoría huera. En una reseña de 1772 escribe: “Ya expresamos en otra oportunidad nuestras ideas en el sentido de que no habría llegado todavía el momento para una teoría de las bellas artes en Alemania... Quien no tiene una experiencia sensible de las artes, mejor que las deje. ¿Por qué habría de ocuparse de ellas? ¿Porque están de moda? Que reflexione sobre el hecho de que se clausura el camino hacia el verdadero deleite con toda la teoría; porque no fue inventado *nada* más nocivo que ella”.⁴

¿Cuáles fueron las ideas principales enarboladas por los jóvenes de 1770? Su primera preocupación consistió en hallar una expresión propia en sentido doble. Por una parte debía corresponder a la idiosincrasia alemana. En su nota *Haben wir noch das Publikum der Alten?* (¿Tenemos todavía el público de los antiguos? 1764) escribió Herder: “Los alemanes tienen que adquirir el orgullo nacional de no dejarse organizar por otros, sino de organizarse ellos mismos como otras naciones lo han hecho desde siempre: ser alemanes en su propio y bien protegido suelo”. Por otra parte, debía encontrarse una expresión personal, tal como brota del fuero íntimo de cada individuo. Al mismo tiempo, se deseaba recibir estímulos ya no de modelos absolutos, pero sí de expresiones más afines con el carácter nacional. Se descubrieron sobre todo las semejanzas con las ideas y los sentimientos expresados por poetas y pensadores ingleses. Así terminó en cierto modo la casi exclusiva hegemonía cultural de Francia. Con ello la generación joven avanzó por un camino ya señalado por Lessing, los críticos suizos Bodmer y Breitinger y el poeta Klopstock.

En la base de los nuevos sentimientos vitales se halla una concepción más compleja del hombre como ser íntegro, cabal, quien vive a partir de todas sus fuerzas, especialmente las irracionales. Interesa ver cómo, ya en el siglo XVII, **hay una rebelión de los jóvenes contra el hombre mutilado que vive “en función de...”**. Herder no fue un gran poeta, pero en un poema suyo, *Der Mensch* (El hombre),⁵ supo expresar claramente su ideal: “Mi canción canta al hombre”. Pero Herder explica acto seguido que no se trata de los exteriormente grandes ni de quienes viven en un reino espiritual y se han elevado tanto a las alturas del espíritu que ya se han olvidado de su condición humana. Tampoco canta a aquel que es: “sólo fiel en camión de noche, sólo sabio en la cátedra, devoto sólo con los distintivos del sacerdote y hombre sólo con la pluma, un ángel delante de la puerta y un bárbaro sobre su estercolero...”.

El poeta, muy al contrario, canta:

”al hombre natural al que nadie jamás vio mientras en su alma lo vislumbran y todos desean verlo, mientras nadie trata de serlo: el hombre sin artificios, nada más que alma incapaz de burlarse, bueno aun sin recibir favores de los dioses, lleno de humanidad sin avergonzarse, lleno de verdad nada mentirosa,

piadoso sin ostentar virtud y feliz sin diversiones, a este canto: canción mía, sé natural como aquel a quien cantas, verdadera sólo por el sentimiento y bella sólo por la verdad”.

Es de notar que en este mismo poema Herder ensalza también a Rousseau y sus tendencias que, en su unilateralidad, luego serán superadas por los autores alemanes. Este tipo de hombre es un ser inspirado y fuerte: se acerca un poco al suprahombre; es, con otras palabras, un titán que tiende, para usar una expresión de Markwardt “hacia una multiplicidad auténtica y una grandeza ruidosa”.⁶ Indudablemente, hay un culto a la fuerza, que corre, sin embargo, paralelo con el no menos pronunciado sentimentalismo, tal como lo representa, por ejemplo, el joven Werther, quien trata a su “corazoncito” como si fuera un niño enfermo. Éstos son contrastes imposibles de desoír aun cuando la psicología los explicara, acaso, como compensaciones. F. J. Schneider quiere asentar una diferenciación terminológica —que puede o no aceptarse— cuando postula “que el sentimentalismo debería considerarse como el lado pasivo de la época de los genios y con ello, como el anverso de su lado activo, o sea el *Sturm und Drang*”.⁷

No fue sino una consecuencia el hecho de que el nuevo concepto del hombre corriera parejo con el de la naturaleza considerada como creación divina, llena de dinamismo. Para los racionalistas, la naturaleza era un todo ordenado concebido con criterio utilitario. Los poetas del Rococó dieciochesco la aprovecharon para sus juguetes verbales como si fuera un adorno teatral. Pero para los *Stürmer* y *Dränger* se convirtió en fundamento de fuerza y multiplicidad generosa y también en origen y creadora de una cariñosa intimidad con las criaturas. Dicho con otras palabras, la naturaleza es la gran maestra que lejos de ser sometida a los criterios estrechos del ser humano, lo cobija en su plenitud y lo vincula con sus raíces parcialmente perdidas. El hombre está colocado dentro de un gran proceso orgánico y debe volver a escuchar la voz de lo primigenio, dejando detrás de sí o mejor aún superando “la edad de la comodidad” que es, para Herder, el siglo XVII.

Indudablemente, esta concepción de la naturaleza irradia un gran dinamismo no sólo hacia el reino de la vida donde se combaten los tabúes y se insiste, por ejemplo, en el derecho al amor, en la fervorosa amistad, en tanto que se cuestionan los meros vínculos de la sangre. Se crea también, desde ahí, un enfoque completamente cambiado del arte de acuerdo con la idea de que “el verdadero arte *no es cultura sino naturaleza*”.⁸ Partiendo de tal concepción no falta sino dar un solo paso para aplicar, como lo hizo Herder, el http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v10/litorales_1.html

concepto biológico de “orgánico” y “organismo” a la manifestación espiritual, a la obra de arte. Consecuentemente, Herder y el joven Goethe tomaron de Shaftesbury la idea de la “forma interior” de la obra de arte, que produciría, a su vez, la forma externa en un proceso creativo absolutamente orgánico. En la reseña arriba mencionada escribió el joven Goethe: **“Aquellos que nos producen sensaciones desagradables, ¿no pertenecen al plan de la naturaleza lo mismo que sus cosas más agradables? Las tormentas furiosas, los torrentes, las lluvias de fuego, la lumbre subterránea y la muerte en todos los elementos, ¿no son testigos tan verdaderos de su vida eterna como el sol que surge espléndidamente sobre viñedos repletos y aromáticos naranjales?”**.

También en este aspecto la madre naturaleza debe enseñar al artista. El arte, al imitarla, tiene que respetar y abarcar todos los fenómenos: no sólo lo bello —como hasta ahora— sino también lo feo, lo inarmónico, tal como lo percibe la mirada realista. En consciente contraposición a los conceptos imperantes se postula desde ahora en adelante el derecho vital del arte característico y se ensalzan los valores del despreciado arte gótico. Es en este punto donde confluyen las tendencias pre-románticas del *Sturm und Drang* con su enfoque a veces decididamente realista y aun naturalista. Esta mezcla interesante ha dado a la posteridad estímulos muy divergentes entre sí.

Herder, con su enfoque de historiador, anuncia —acaso más que ningún otro— no sólo un programa para el futuro sino que descubre las fuentes de las cuales anteriormente brotó semejante arte característico. Lo aprehende en sus formas primigenias, en la mitología y la poesía primitivas. Para Herder y otros muchos contemporáneos suyos dentro y fuera de Alemania, el presunto Osián (cuyas poesías gaélicas se debían a la pluma versátil de J. Macpherson) había dado vívida expresión al espíritu creativo de las primeras épocas. No es éste lugar para insistir en las extensas y a veces curiosas ramificaciones del culto a Osián, pero podría señalarse que, en Alemania, Gerstenberg fue el primero en dudar de la autenticidad de las presuntas “traducciones” de Macpherson. Mas la discusión en pro y en contra no dice prácticamente nada sobre el fenómeno del entusiasmo que conmovió toda la Europa dieciochesca hasta bien entrado el siglo XIX. Los solitarios héroes de Osián, dentro de una naturaleza melancólica y brumosa, correspondían simplemente a una necesidad íntima de la generación joven. ⁹

El entusiasmo de Herder por la poesía primitiva corrió parejo y en cierto modo se confundió con su interés por el arte popular. Su expresión más concreta la constituye su antología *Volkslieder* (Canciones Populares), que desde la segunda edición llevó el título *Stimmen der Völker in Liedern* (Voces de los pueblos en sus canciones). Herder acuñó en alemán el término *Volkslied* de acuerdo con las voces *chanson populaire* en francés, y *popular song* en inglés. Su concepción es, sobre todo en la práctica, mucho más amplia de la que se suele dar hoy a este vocablo: encierra prácticamente todo cuanto él consideraba como característico de determinado pueblo aun en el caso de tratarse de poetas bien conocidos, como Shakespeare, Góngora, etcétera.

La palabra clave la constituyó sin duda alguna el vocablo “característico”. Este concepto está también en la base de toda su concepción histórica con la cual abrió de par en par las puertas hacia una reconsideración de las diferentes épocas históricas vividas por diversas razas y pueblos. Para Herder, todos los fenómenos transcurren en un proceso histórico genético y tienen su necesidad y su derecho de ser dentro de su tiempo y ambiente. De ahí que alguna vez se lo haya considerado un precursor de Taine.¹⁰ Por otra parte, se ha podido hablar de su relativismo histórico que, sin embargo, no pone en duda los valores sino que en cambio los detalla y destaca con el método de la “penetración simpática”.

¿Quiénes son entonces los llamados a intervenir en el proceso creativo amenazado por el refinamiento cultural que pierde proporcionalmente en fuerza? El joven Goethe lo dijo con claridad: “El arte característico es el arte del genio original”. En efecto, el *Sturm und Drang* tiene su concepto bien desarrollada del genio tal como lo ensalzan todos en tanto que Hamann y Herder han contribuido especialmente a su formulación.¹¹ Los racionalistas, y sobre todo Lessing, ya habían tratado de aprehender el concepto en sí, pero siempre sobre la base de un procedimiento racional. Para Lessing, por ejemplo, **el genio “se ríe de las limitaciones que pone la crítica” y “contiene en sí mismo la prueba de todas las reglas”**. Con esto afirmaba que la ley congénita del genio correspondía exactamente al orden imperante en el mundo. Los estímulos para una concepción irracional, completamente opuesta a la anterior, provinieron de la estética inglesa. Edward Young, en sus *Conjectures on Original Composition* (Conjeturas sobre la composición original, 1759), había señalado con referencia a Shakespear que el genio original puede prescindir de la erudición ya que tiene como escuela a la naturaleza.

Shaftesbury, a su vez, había concebido **el genio como una forma de existencia inmediata y original, no imitativa, que tiene significado cósmico representativo**. Para Hamann, el genio no sólo se siente impulsado por lo irracional sino que estudia también “todas las cosas, incluso las cosas profundas de Dios”. Hamann y Herder conciben **el genio como totalidad individual, como fuerza irracional espontánea que actúa por necesidad propia aun en oposición a las posturas racionales**. Se establece también una vinculación con **el “daimon” socrático**. En el fondo, esta concepción da margen al nacimiento del héroe subjetivo, individual, en la novela y el drama modernos el presunto hombre genial **que al hacer valer sus derechos, se estrella contra las barreras levantadas por estructuras sociales basadas en el sentido común**.

El representante más adorado de tal genialidad es, para la generación joven, Shakespeare; se lo ve como genio tutelar. En su monografía sobre el poeta inglés, Herder da las pautas para la apreciación de su obra durante largo tiempo mal interpretada, aun y acaso especialmente en la propia Inglaterra. El autor demuestra que “este gran creador de historia y de alma universales” ha logrado con los medios a su alcance, dentro de su momento histórico, las mismas finalidades que la tragedia griega. Con esto Herder da un paso decisivo en la dirección señalada ya por Lessing, pero introduce un enfoque completamente nuevo. “Lessing justifica a Shakespeare frente a los griegos diciendo que Shakespeare es también arte, y Herder lo hace al decir: los griegos son también naturaleza”.¹² **Al demostrar el valor psicológicamente relativo de tiempo y espacio cuya unidad fue condicionada en el teatro griego por circunstancias de momento, Herder da una base conceptual a la rebelión exteriorizada por el *Sturm und Drang* en contra de las “reglas” concebidas por ellos como carga inútil que atentaba contra la plenitud y lozanía de la vida dramática**. En sus *Observaciones sobre el teatro*, Lenz fue más lejos todavía que Herder al rechazar la tradición aristotélica en sí y al destacar, también con miras a Shakespeare, el valor del teatro de caracteres en detrimento del teatro de acción. Parece superfluo decir que el joven dramaturgo introdujo con ello un concepto que habría de tener gran significado para todo el teatro moderno el cual se ha inspirado —en una trayectoria que va desde Büchner hasta Brecht— en la práctica teatral de Lenz ejemplificada en piezas como *Des Hofmeister* (El preceptor) y *Die Soldaten* (Los soldados).

El culto a Shakespeare y al teatro isabelino cuyos autores “no tuvieron miedo alguno de desnudar totalmente a la “naturaleza” (Lenz) impulsó también a los jóvenes escritores a insistir en la necesidad de evocar en el escenario a hombres fuertes, supuestamente geniales, en contraposición a los “héroes” acicalados y depurados del teatro dieciochesco. En su sátira literaria *Göttcr, Helden und Wieland* (Dioses, héroes y Wieland, 1774), Goethe hizo decir a Eurípides: **“Vosotros, poetas sobre nuestras ruinas. [Vuestros personajes] se parecen unos a otros como los huevos y habéis fabricado con ellos una papilla insípida”**. Lenz, por su parte, pinta su ideal en un episodio de otra sátira literaria *Pandaemonium Germanicum*. (1775). En la séptima escena del segundo acto hay un pequeño diálogo entre Lenz y Herder que reza así:

“Herder: ¿Qué es lo que pides?

Lenz: No quiero dibujar copiando... Mejor no hacer nada. Si queréis, señor pondré delante de vos a algunos hombres, tal como los veis. Lo que valía para los antiguos con su gente debería valer también para nosotros con los nuestros.

Herder:(bondadosamente) Haced la prueba una vez.

Lenz: (rascándose la cabeza) Bueno, entonces tendría que estar solo *por* un momento.

Herder: Entonces, ¡retírate a tu rincón y cuando hayas terminado, tráemelo!
(Lenz vuelve y trae jadeando a un hombre tras otro y los coloca delante de él)

Herder: Hombre, son demasiado grandes para nuestra época.

Lenz: Entonces serán para la venidera. Por lo menos tienen semejanza. Y señor, el mundo debería empezar ahora también teniendo gente más grande que antes. Si se está viviendo desde hace tanto tiempo...”.

El poeta creador de su mundo, ha de llegar a ser, necesariamente, hacedor de hombres fuertes en sus aspiraciones y pasiones y las principales figuras de los dramas del *Sturn und Drang* (Götz, Egmont, Carlos Moor y otros compuestos con menor brillantez poética) obedecen a estas características siempre y cuando el subjetivismo sentimental de los autores no presente personales desdoblados y en cierto modo débiles.

El concepto elevado del artista-hacedor y de su íntima necesidad de creación motivó también una nueva orientación de la estética. La idea racionalista de que la obra de arte tiene que deleitar y ser útil como medio de educación preferentemente moral, cede su lugar a la convicción de que **el quehacer artístico, brotado de fuentes irracionales, construye en sí mismo un valor independiente de los efectos ejercidos en el público.** También para este cambio trascendental fue rectora la palabra de Herder quien “dio, el primero, el paso decisivo: colocó lo fundamental de la estética, el punto de gravedad, en el creador en vez de hacerlo en el receptor”.¹³ Este fue, en verdad, un paso *muy* consecuente en la concepción de un arte que —según las palabras de Korff— “no quiere producir una impresión sino ser expresión”.¹⁴ Herder escribió ya en *Kritische Wälder* (Selvas críticas 1769) que “una obra de arte existe a causa del arte”. Tenemos aquí un temprano anticipo del concepto del arte por el arte que, sin embargo, no termina aún, ni puede hacerlo, en la alejada torre de marfil por el simple motivo de que el *Sturm und Drang* con su sentido realista tuvo su punto de partida muy cerca de la vida misma. Como consecuencia de la nueva concepción del arte creció el interés por la psicología del artista y por los móviles del proceso creador. En los años del *Sturm und Drang*, Goethe escribió un pequeño poema, *Monolog des Liebhabers* (Monólogo del aficionado), en el cual determina la diferencia fundamental entre aficionado y artista verdadero.

Nada pueden la observación de “la naturaleza ardiente” y la proximidad de los objetos de arte “cuando no llena tu alma la cariñosa fuerza creadora que se vuelve formativa en las puntas de tus dedos”. En su himno *Prometheus* (Prometeo), Goethe ensalzó la figura, simbólica para toda su generación, como la del hacedor, del artista que configura hombres a su imagen. Sabemos hoy que el símbolo de Prometeo ganó vida para estos jóvenes a través de Shaftesbury, pero quedó reservado al poeta alemán convertirlo en exponente poético de sus ansias creativas.¹⁵

No fue sino lógica consecuencia de estas nuevas concepciones el que también el lenguaje fuera tomado muy en cuenta por los representantes del *Sturm und Drang*, tanto en su carácter como en su valor práctico, en función de medio expresivo. Herder puso las bases para la moderna filosofía del lenguaje en su trabajo premiado por la Real Academia de Ciencias de Berlín, que se intitula *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Tratado sobre el origen del lenguaje, 1770). En oposición a las teorías que o afirmaban el origen

divino de la lengua (Süssmilch, Hamann) o la consideraban como mero convenio arbitrario entre los hombres (los racionalistas), Herder la explica en su desarrollo que va desde lo meramente sensorial hacia lo espiritual. De acuerdo con su concepción histórico-genética establece las “**diferentes edades del lenguaje**” en las cuales la frescura sensorial paulatinamente va cediendo su lugar al refinamiento espiritual. Según él, se da primero una edad juvenil caracterizada por su índole sensorial y concreta donde abundan las imágenes. En ella predomina la poesía como lo señalaba también la famosa afirmación de Hamann: “**La poesía es la lengua materna del género humano**, así como la *Horticultura* es más vieja que el cultivo del agro; la *pintura* que la escritura; el *canto* que la recitación; las *parábolas* que las deducciones, el *trueque* que el comercio”.¹⁶ Luego habría seguido una edad varonil del lenguaje que sería la bella prosa y luego finalmente, sobrevendría la vejez en la cual expresividad se vuelve filosófica usando un lenguaje abstracto y conceptual. Lavater exclamaría más tarde: “La poesía precede a la filosofía como el otoño al invierno”. También en este caso, como en toda la concepción histórica de Herder, el desarrollo trae consigo un debilitamiento de las fuerzas primigenias y él trata de los efectos negativos con su reclamo de volver a los orígenes: la poesía primitiva y la popular donde la expresión es todavía espontánea y vigorosa y se pueden hallar estímulos poderosos para el poetizar moderno.

De consuno con esta teoría, y sobre todo debido al sentimiento vitalista imperante, también el lenguaje de los propios *Stürmer* y *Dränger* adquiere matices peculiares. Por regla general estos jóvenes escriben un estilo dinámico donde la expresión está condicionada por los afectos, por pasión. Un lenguaje que es el “**monólogo de un autor con su propia subjetividad**”.¹⁷ Se mueve a saltos y trabaja con asociaciones descuidando las reglas gramaticales. Hay supresiones típicas, como las del artículo, frases truncas —cuyo sentido preciso debe adivinarse— abundan las exclamaciones y se introducen giros coloquiales, expresiones fuertes y populares y vocablos y giros dialectales. A Goethe, en especial, se deben numerosos neologismos. En resumen, se trata de un lenguaje conscientemente expresivo y descuidado que pretende dar la sensación de un ruidoso dinamismo, de una perfecta naturalidad.

Este hecho dificulta también, enormemente, la labor del traductor y para hacer comprensibles las ideas expresadas, muchas veces la versión castellana ha debido suplir lagunas conceptuales con alguna adición complementaria.

Por regla general hemos tratado de hacer resaltar las ideas fundamentales que fueron decisivas para el desarrollo del movimiento: su nueva concepción de la importancia de los factores irracionales y su enfoque distinto de las obras de poesía, su concepto del genio y su veneración de Shakespeare, su estudio de tal o cual género, su insistencia en los derechos del corazón, en el gran ejemplo que constituye para el artista la naturaleza, su interés por el arte original, primitivo y autóctono, etcétera. ¿Quién negaría que se trata, de una visión fecunda que ofrece un potencial en sus detalles? ¿Quién su carácter precursor para los teóricos de la voluntad, la dimensión del ser y del deseo?.

REFERENCIAS

*Texto escrito como prólogo al libro: *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII*: Textos críticos del STURM UND DRANG, que reúne una serie de ensayos cuya selección y notas fueron realizadas por Ilse T. M. de Brugger y publicados en 1976 por la editorial NOVA, Buenos Aires, Argentina. La traducción directa del alemán al español fue hecha por Herbert Wolfgang Jung.

¹ Werner Krauss (en su libro: *Die französische Aufklärung in der deutschen Literatur*, Berlín Akademie-Verlag, 1963, pág. 107) establece, sobre la base de los hechos socio-políticos, una vinculación muy estrecha entre ambas tendencias y afirma: “La ilustración no termina con el *Sturm und Drang* sino que entra con un nuevo estadio dinámico por el cual sus metas en absoluto son cambiadas o invertidas”.

² Markwardt, B.: *Geschichte der deutschen Poesie*, tomo II : *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*, Berlín, de Gruyter, 1956, pág. 440.

³ Korff, H.A.: *Geist der Goethezeit*. Primera parte: *Sturm und Drang*, Leipzig, Koehler u. Amelang, 1955, tomo I, pág. 129.

⁴ En su reseña de 1772 sobre *Die schönen Künste* de J.G. Sulzer.

⁵ El poema fue encontrado después de la muerte de Herder; pertenece a la época juvenil (1762-1769). El título no es de Herder sino de Carl Redlich.

⁶ Markwardt, op. Cit., pág. 289 *et passim*.

⁷ Schneider, F.J.: *Die deutsche Dichtung der Geniezeit 1750-1800*, Stuttgart, Metzler, 1952, pág. 27.

⁸ Korff, op. cit., pág. 123.

⁹ Véase Schöffner, Herbert: "Ossian. Hergang und Sinn eines grossen Betrugs", en: *Deutscher Geist im achtzehnten Jahrhundert*, Göttingen, 1957, págs. 135 a 154.

¹⁰ Véase Wellek, R.: *Geschichte der literaturkritik, 1750-1830*, Darmstadt, Luchterhand, 1959, pág. 202. Existe versión castellana: *Historia de la crítica literaria*, Madrid, Gredos, tomo I.

¹¹ Véanse, entre otras, las exposiciones al respecto que hace Benno von Wiese en: "*Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*" Hamburgo, Hoffmann u. Campe, 1955, pág. 44 y sigs. Hay ediciones posteriores de esta obra, la última data de 1973.

¹² Gundolf, Friedrich: *Shakespeare und der deutsche Geist*, Godesberg, Küpper, 1947, pág. 183, 2a ed., ibídem, 1959.

¹³ Gundolf, op. cit., pág. 184.

¹⁴ Korff, op. cit., pág. 125.

¹⁵ Cf. Sécha, Louis: *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, y en especial: Gadamer, Hans Georg: "Prometheus und die Tragödie der Kultur" (con resumen en castellano) en: *Anales de Filología Clásica*, Univ. De Buenos Aires 1949, tomo IV y del mismo autor: "Prometeo y Pandora" en: *Goethe*, Univ. Nac. De Cuyo, Mendoza 1949, págs. 29 a 43. Gadamer insiste sobre todo en la autosuficiencia creadora del titán.

¹⁶ Casi al comienzo de la *Aesthetica in nuce*.

¹⁷ Langen, A.: "Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart" en "*Deutsche philologie im Aufriss*, 2a. ed., Berlín, Schmidt, 1957, tomo I, col. 1108 s.