

Sobre la estética del drama¹

1868 y 1875

Eduard von Hartmann

Traducción de Manuel Pérez Cornejo, *Viator*

I. El argumento

Lo primero en el drama es el argumento [*Stoff*]. Nada caracteriza más a un poeta que la elección del argumento, pues la forma siempre posee una mayor o menor uniformidad, y deja ver a través del resto de las diferencias lo peculiar del poeta sólo como si fuese una escritora jeroglífica difícilmente descifrable (piénsese en el carácter de la escritura a mano), mientras que el argumento es algo intelectualmente dado y, por tanto, inmediatamente comprensible. Si uno quiere convencerse de hasta qué punto lo característico de un poeta es la elección del argumento, solo hay que tener presente que lo mismo vale incluso para el compositor de obras vocales [*Gesangcomponisten*]; pues tampoco ningún gran músico ha compuesto jamás para un argumento que contradijese su más íntima esencia, sino que más bien se muestra siempre la afinidad electiva entre ambos de la manera más clara. Los argumentos de Gluck representan la bella y llana altura del Renacimiento; los de Mozart, permiten reconocer su inocencia, carente de crítica e infantil, que en la

¹ «Zur Aesthetik des Dramas» (1868-1875), en: *Gesammelte Studien und Aufsätze gemeinverständlichen Inhalts*, Carl Duncker's Verlag (C. Heymons), Berlín, 1876, pp. 251-276. Este texto, junto con «El problema de lo trágico» (1868) [*ibid.*, 276-308], constituyen una versión ampliada del ensayo «Aforismos sobre el drama», aparecido en el *Deutschen Vierteljahrschrift*, n.º 129, y luego en la Verlag von W. Müller (Berlín, 1870). En el curso del texto se indican las variaciones introducidas. (*N. del T.*)

agraciada inconmensurabilidad de su genio liba miel de cada flor; el *Fidelio* de Beethoven nos muestra, en el amor conyugal, la más elevada castidad del ánimo más profundo; Weber coge las leyendas populares y nos adentra en la antigua tierra romántica; Wagner lo hace en las sagas alemanas, con su mística gallarda y lírica; Auber, la mayoría de las veces, no exige de su argumento más que la elegante gracia del salón, con la intriga en lugar del conflicto; Meyerbeer, no encuentra ningún medio demasiado malo, con tal de que deslumbré, y así aporta un mosaico de motivos, en su mayoría carente de motivación; Verdi solo se siente a gusto en el horror romántico de Víctor Hugo... En los poemas dramáticos, naturalmente, el argumento es mucho más significativo, en lo que se refiere a la peculiaridad del poeta, de lo que lo es en la ópera para la del compositor.

El argumento es mucho más importante para el éxito de una pieza de lo que en general se cree, no en el sentido de que, como sucede hoy en día, la gente quiera ser sorprendida por la *novedad* del tema, sino en consideración a la conjunción de muchos requisitos, a través de los cuales se hacen tan raramente buenos argumentos, que los refinados griegos de la época clásica renunciaban hartos gustosos a la novedad en este aspecto, y por eso llevaron los mismos argumentos a una perfección artística cada vez más elevada. Lessing dice (*Kleine Aufgabe*, VII, pp. 211-212): «Lo que hace preferentemente al poeta es la fábula: las costumbres, actitudes y expresión se adivinan por decenas, frente a una que sea intachable y perfecta en cada respecto». Incluso la artificiosa elaboración en la forma no puede suplir o compensar una falta de naturalidad en el argumento, sino que, todo lo más, lo enlucé para el ojo poco experimentado.

Encontrar un argumento enteramente por sí mismo y al mismo tiempo ejecutarlo de forma dramática, parece ser una tarea casi imposible de lograr para las solas fuerzas de un ser humano, incluso dotado del genio más grande; de Shakespeare, solo hay una obra (*Los dos hermanos de Verona*) de la cual no nos es conocida ninguna fuente de la que haya extraído su argumento, y es una de sus obras más flojas. Al principiante se le logra siempre mejor la reelaboración de un tema que ya le viene dado en forma dramática, pues entonces recibe en su mano un estudio preparatorio de la dramatización y, especialmente en el trabajo preliminar, carente de una multitud de errores cometidos por sus predecesores, que no debe intentar volver a reproducir.

El argumento debe ser *en primer lugar poético* [*poetisch*]. No quiero aquí empeñarme en una discusión acerca de qué es poético, pero sí puedo indicar algo en relación con aquello que carece de poesía. En este ámbito, encontramos las crónicas

históricas (Shakespeare, Raupach) que no tienen ni la unidad épica de la acción de masas, ni la unidad dramática de la acción particular; luego, los acontecimientos cotidianos del trato y la vida familiar, que debido a la pobreza de los conflictos, tienen un efecto seco y prosaico (Kotzebue, Iffland, etc.). En *segundo lugar*, el argumento debe ser *dramático* [*dramatisch*]. Solo resulta dramático aquello que se puede hacer visible externamente, mediante la acción. Un acontecimiento, por interesante y poético que pueda ser, por mucho que culmine en un conflicto entre afectos contrarios, resulta completamente inutilizable en un drama, si no todos los momentos esenciales del desarrollo son tales que impelen naturalmente a una manifestación externa mediante la acción (por ejemplo, el *Tasso* de Goethe). Un argumento, cuyos acontecimientos culminan en situaciones líricas interesantes, es un argumento operístico, pero no un argumento dramático (por ejemplo, *Kätchen von Heilbronn*). En *tercer lugar*, el argumento *debe ser apto para la escena* [*bühnenfähig*] y, por consiguiente, no debe sobrepasar una cierta longitud, debiendo ser divisible en un cierto número de secciones, dotadas de la medida más equilibrada posible (actos), cada uno de los cuales porta en sí un cierto clímax, y concluye con un suceso cargado de efecto, que tensa el asunto hacia la continuación, y cada uno de los cuales, además, expresa una elevación respecto del precedente, hasta que el todo culmina en la catástrofe final. La ley del clímax [*Gesetz der Steigerung*] es una ley general del arte. Precisamente por ello, las *Sinfonías en do menor, Heroica y Novena* de Beethoven tienen un efecto tan fabuloso: porque en cada frase se tiene la sensación de que sería imposible sobrepujarla y sin embargo la siguiente aporta realmente esa elevación. [Además, cada acto debe constituir una unidad en el tiempo, y allí donde sea posible, también una unidad de lugar, al menos en el sentido de que el cambio de escena solo ha de abarcar lugares tales que el espectador, durante la pausa de la representación, podría ir de uno al otro, pero no tal que parezca que están separados entre sí por la distancia de muchas millas.]² — Solo pocos argumentos cumplen todas estas exigencias, completamente condicionadas, desde un punto de vista externo, por las exigencias que impone la escena. Un argumento puede ser muy poético y dramático, pero difícilmente alcanza ninguna división en actos, ni a tener la unidad temporal, o ninguna división de tal tipo, más que si las etapas principales de la acción son tomadas como conclusiones del acto y estos mantienen una extensión aproximadamente idéntica; y lo mismo sucede si el

² El párrafo entre corchetes aparece en los *Aphorismen über das Drama*, pero no en *Zur Aesthetik des Dramas*. (N. del T.).

argumento es de tal tipo que reclama con más fuerza el interés en medio del desarrollo que al final. En tales argumentos ya se ha malgastado un indecible esfuerzo y se ha trabajado en vano. Es más feliz invención crear un argumento nuevo desde gérmenes inapreciables, que transformar un tema ya preexistente, de tal manera que desaparezcan de él tales inconvenientes. Todo lo dicho hasta el momento, sería suficiente para hacerse una idea de cuán infinitamente raro es un argumento dramático completamente perfecto y adecuado, y de que un argumento tal que sea capaz de ofrecer grandes ventajas en múltiples sentidos, debe tolerar males aislados, si es que, en general, han de producirse dramas³. Pero a esto se añaden aún otras consideraciones restrictivas.

El argumento debe, en *cuarto lugar*, ser, *en general, comprensible* [*verständlich*] *desde el punto de vista humano*, además de rastreable [*nachfühlbar*], es decir, no puede extraer el curso de su acción de motivos que entren en contradicción con el sentimiento humano en general, y que únicamente son posibles bajo el presupuesto de ciertas condiciones nacionales y temporales. En otras palabras: el argumento debe ser tal que, sin una transformación demasiado grande, pueda extraerse de su espacio histórico-cultural y ser revestido de otro, principalmente también bajo las circunstancias del presente, en la medida en que las mismas, en general, no sean descartables y puedan darse, desde el punto de vista humano. Pues solo bajo este presupuesto ganaremos la plena comprensión interna de los acontecimientos, y se estará en condiciones de empatizar con la eterna verdad de los mismos; en cambio, un argumento que para disfrutarlo exija, además, la liberación de los prejuicios nacionales y contemporáneos, una limitación del espectador a relaciones histórico-culturales para las que él no tiene corazón ni comprensión, le resultará ajeno a su ánimo y le dejará frío, si es que no le repele por completo. Por eso, también, la utilización histórico-cultural del argumento no puede realizarse de tal modo que él aparezca ante nosotros en su desnudez abstracta, en lugar de en una individualidad concreta; pero es algo fallido, y los grandes poetas lo desprecian siempre, entretejer una pintura individualizada de detalles de las relaciones externas en el drama, y pretender una transposición lo más engañosa posible del espectador en una situación ajena. El drama no debe ser, en absoluto, una lección histórico-cultural, para la que, en todo caso, se puede abusar de la novela, sino una lección sobre la eterna historia del corazón humano. Igual que la belleza de una

³ Goethe dice (en las *Conversaciones con Eckermann*) que, si Schiller le hubiese preguntado *antes*, le habría desaconsejado adoptar el argumento del *Wallenstein*.

mujer merece ser admirada con los vestidos y adornos más diversos, sin verse aumentada, propiamente, por ellos, también la pasión y la acción humanas merecen ser contempladas y empatizar con ellas, bajo el revestimiento de los más diversos tiempos y relaciones, que es en y por sí indiferente; pero un autocomplaciente y vacío poner por delante el adorno tiene un efecto repelente, o al menos dispersivo para el interés, que exige la más plena concentración sobre el núcleo de la acción.

En *quinto lugar*, el tema debe ser *simple* [*einfach*]. Dado que el drama, propiamente dicho, nació de la novela dramatizada, en la medida en que la disposición de la escena inglesa invitó al libre cambio de las escenas, y en la medida en que el desbordante genio de Shakespeare tendió al cada vez más pleno y rico desarrollo y sobrepujamiento de sus piezas más tempranas, se puede encontrar explicable y excusable la congestión del argumento de *Lear* y *Cimbelino*, mientras que, al mismo tiempo, admira la genial superación de las dificultades que se plantean y el asombroso enredo del argumento; pero, prescindiendo de que algo así sería desaconsejable para cualquiera que no sea Shakespeare, yo sólo puedo, sin embargo, reconocer un error en la cosa misma, y veo en la grandiosa simplicidad del argumento uno de los puntos en el que los griegos están por encima de Shakespeare. Por mucho que el crítico ingenioso se vea encantado por *Lear* y *Cimbelino*, el espíritu imparcial (es decir, el espectador que no parte de ninguna teoría estética presupuesta, y que aún no conoce la pieza), se resistirá siempre, confuso y deprimido, a la ejecución de esta diversidad y se sentirá impedido en el primer sentimiento libre. Y con razón, pues el drama no está ahí para ser primero estudiado y luego disfrutado en la escena. El disfrute del arte trágico exige ya, de todos modos, una tan seria profundización, que se debe facilitar, en lo posible, la comprensión mediante la simplicidad de la trama (como del lenguaje). Más importante aún que esta consideración externa sobre la medida de la tensión y atención que se exige del espectador es siempre, en general, la consideración interna sobre la esencia de la obra de arte, la cual hay que buscar en la tragedia, más que en cualquier otro lugar, ciertamente, en una *grandiosa sencillez*. La verdadera grandeza no se encuentra en la longitud ni en la amplitud, sino en la sabia *limitación* y *concentración* [*Beschränkung und Concentration*]. (Solo la épica, que en general no está destinada a una concepción unitaria, constituye una aparente excepción a esto). Cuanto más se limita uno, tanto más se ve remitido el público al núcleo interno de la acción, tanto más apretadamente se concentra el argumento en aquello por mor de lo cual es creada la obra de arte, y tanto más enérgico resulta el efecto artístico bajo las mismas

circunstancias (por eso también, en general, las piezas cortas son más efectivas que las largas).

Si los episodios ya son algo que suscita reparos en la épica, en el drama resultan justamente rechazables, e incluso no se ven justificados por una relación *ideal* más fuerte respecto de la acción principal; solo se permiten en el drama aquellas acciones secundarias que, insertándose de un modo completamente *real* en la acción principal, resultan indispensables para que esta tenga lugar. [Solo está permitido intercalar aquellos momentos caracterizadores, que resultan *necesarios* para la comprensión de un carácter; cada representación de rasgos de detalle, en el héroe o en personajes colaterales, que no sea necesaria para el entendimiento de los caracteres principales ni para el progreso de la acción, es absolutamente inadmisibles, por muy atractivos y poéticos que puedan ser.]⁴

La concentración dramática se alcanza en la medida más elevada, o al menos más favorable, si la acción se cumple en la unidad del espacio y del tiempo; pero esto es algo solo deseable y en absoluto exigible, y raramente se consigue, pues es completamente estúpido comprimir de forma *antinatural* la acción para obtener este fin. [Las tragedias de los antiguos eran esencialmente de un acto, y por eso ellos tuvieron que concederle un valor a la regla para la pieza entera, que para nosotros puede exigirse aún para el acto aislado. Pues de cada acto aislado debemos, en todo caso, exigir también nosotros que forme una unidad en el tiempo y en el lugar, al menos en el sentido de que la escena no salte a una localidad más lejana que la que pudiera alcanzar el espectador a pie durante el cambio de escena]⁵.

Si tuviesen razón aquellos estetas que buscan la esencia del arte moderno, y especialmente del arte del futuro, en lugar de en la armonía entre forma y contenido, en una acumulación de la temática espiritual, con ello no se habría probado nada más que el drama solo fue la forma artística de un período ya pasado y vivido, y que debería entrar en su lugar una forma artística distinta, por ejemplo, la novela.

De tiempo en tiempo aparecen piezas sobre la escena que no se corresponden a las condiciones de una temática dramática, ni tampoco destacan especialmente por una elaboración artística y, sin embargo, a menudo, y contra todo lo esperado por parte de directores y entendidos, alcanzan un éxito clamoroso durante años, mientras

⁴ El párrafo entre corchetes aparece en *Zur Aesthetik des Dramas*, pero no en los *Aphorismen über das Drama*. (N. del T.).

⁵ *Ídem*. (N. del T.).

que más tarde desaparecen igualmente, sin dejar rastro, y le dejan al historiador de la literatura este éxito temporal como un enigma resolver. Una condición para tales procesos es, en todo caso, los «papeles agradecidos», en los cuales el artista puede desarrollar su virtuosismo, sin importar cuán faltos de motivos puedan ser los efectos. Entonces, un papel al cual puede el actor trasladarse, sostiene a flote bien, por un rato, tal pieza, después de que ya ha pasado su éxito, propiamente dicho; pero este último, sin embargo, exige la mayor parte de las veces, aún, de un motivo explicativo que se encuentre en un plano más profundo, a saber: un rasgo de simpatía en el estado de ánimo de la nación, en esa época, hacia aquel tema. Sólo si el argumento toca una cuerda que precisamente está destinada a su sonido; sólo cuando toca un nervio, que ocasionalmente se encuentra en estado de estimulación; sólo si la obra de arte expresa, precisamente, algo que mueve vivamente los ánimos del público, o de una parte del mismo, y da expresión a un estado de ánimo que anhelaba expresarse precisamente ahora, sólo entonces, es posible un gran éxito, junto al escaso valor dramático y estético, pero explica igualmente también el carácter pasajero de tal éxito, cuando ha cambiado y pasado el tiempo de ese estado de ánimo del público y éste ya no está ciego ante las carencias de la pieza. Con ello, el artista serio y sagaz adjudicará poco valor a la invención de tales argumentos; sin embargo, no se le podrá culpar, si entre dos argumentos del mismo valor dramático, concede preferencia a aquel que tiene resonancia en el sentimiento ocasional del público.

2. Los caracteres

El drama es representado ante nosotros por actores, quienes, no obstante, no deben pronunciar declamatoriamente los acontecimientos poéticos, como hacen los rapsodas, sino que deben suscitar en el espectador la ilusión de que ellos han dejado de ser el Sr. X o Y, y se han convertido en los personajes que actúan en la pieza. Los actores son, por consiguiente, a diferencia de los rapsodas, representantes [*Darsteller*], y para hacer posible la ilusión que se exige, los personajes que ellos representan han de ser personajes concretos [*concrete Personen*], es decir, caracteres [*Charaktere*]. Los actores pueden suscitar la ilusión dramática en el espectador tanto mejor, con las mismas dotes escénicas, cuanto más característicos y atractivos son los caracteres que les prescribe el poeta. Así, la ilusión dramática reposa, en última instancia, en los

caracteres, y sólo si ella es alcanzada por los caracteres, es posible también para las acciones que tales caracteres realizan sobre la escena. Sin ilusión dramática en relación con los caracteres, nosotros vemos en las acciones que explicitan los actores en el teatro (por ejemplo: comer, beber, besarse, luchar, matar, etc.) meras acciones teatrales, sin la ilusión de una realidad poética. Solo cuando hemos olvidado a los representantes en pro de los caracteres representados, tomamos también, juntamente con ello, la realidad poética de las acciones, que necesariamente se siguen de estos caracteres en las situaciones dadas.

Los caracteres se comportan respecto de la acción como las causas en relación con el efecto, pues todas las acciones que ocurren en el drama deben ser, sin forzarlas, la consecuencia necesaria de los caracteres dados. Igual que los músculos que hacen posible el movimiento del cuerpo están determinados por la constitución de los nervios, así la acción trágica o cómica lo está a través de los caracteres. Esto ya sería suficiente para entender la importancia fundamental de los caracteres, pero con ello no queda en absoluto agotado el tema. La acción, como tal, pensada como despojada de los caracteres puede, sí, suscitar simplemente tensión, pero no participación; puede afectar al entendimiento, pero no al ánimo. Participación, simpatía, empatía y antipatía solo la podemos poner de manifiesto, tanto en la vida como en la poesía, hacia personas concretas, es decir, caracteres vivos; pero sin esta participación anímica, el interés del drama se convierte en una mera estimulación del intelecto (como en el ajedrez o en el juego de cartas), y la piedad y la emoción de lo trágico permanecen tan inalcanzables como aquella tristeza del corazón, con la que nosotros nos sabemos ligados a los caracteres logrados de la comedia. Solo en la medida en que tomamos parte en los caracteres del drama, como en los seres humanos que nos son próximos, ganamos también indirectamente un interés, más o menos comprensible, por sus destinos, su hacer y padecer, y seguimos también la acción del drama con cálida empatía.

Con certeza, nosotros solamente podemos ganar una participación en los caracteres a los que vemos explicitarse [*explicitieren*], y esto, a su vez, solo es posible con la ayuda de la acción. Pero debe bastar ya con una parte de la acción para traer a los principales caracteres a la cercanía de nuestro corazón, y allí donde sea posible, el primer acto debe de ser suficiente para entusiasmarlos por el héroe. A través de ellos, se consigue que no sigamos el curso ulterior de la acción con una tensión meramente intelectual, sino con la participación cordial, y en eso, precisamente, se basa el vehículo principal del clímax, que crece en el curso de la pieza, es decir: a través de la explicación

progresiva del carácter del héroe, éste se nos va haciendo más próximo y va creciendo cada vez más estrechamente en nuestro corazón. Los caracteres que son vulgares, indignos, penosos, repulsivos u odiosos pueden emplearse, como mucho, como figuras accesorias; pero en el héroe deben predominar las cuerdas que toquen nuestra simpatía frente a las antipáticas, para que resulte posible una participación positiva en pro del mismo. Ricardo III traza ya aquí el límite de lo posible.

Según lo que acabamos de decir, es fácil ver por qué los pueblos germánicos, en los que el ánimo ha ganado un desarrollo relativamente más rico que en los románicos, plantean una pretensión más elevada en el tratamiento de los caracteres en el drama que estos últimos, ya que en ellos predomina el interés intelectual por los nudos de la trama, que se ata y se desata (intriga). Hay que reconocer que el drama de los pueblos románicos, en lo que se refiere a cómo se conduce la acción, se encuentra, en general, tan por encima de los germanos, como lo está este último en lo que se refiere a la inventiva y configuración de los caracteres. Solamente en la comedia se eleva la descripción de los caracteres de los pueblos románicos a producciones significativas, a saber: ésas que no están, quizás, destinadas a penetrar cerca de nuestro ánimo (como lo hace el mismo Falstaff en la primera parte de Enrique IV), sino para ser burlados y ridiculizados, desde nuestra perspectiva superior (los tipos de Molière).

El arte poético dramático celebra sus más elevados triunfos cuando logra representar un carácter en su devenir [*werden*]. Naturalmente, no hay que pensar aquí en la maravillosa transubstanciación de la voluntad individual, como algo que surge de la nada, sino tan solo del desarrollo de unas disposiciones precedentes. Naturalmente, nada puede salir de un desarrollo que, por su disposición, no estuviese ya dado desde el comienzo, pero cada carácter encierra en sí múltiples disposiciones, de las cuales solo una parte alcanza un pleno despliegue, y el resultado del desarrollo debe ser distinto, según que las circunstancias promuevan a su plena madurez uno u otro grupo de disposiciones. De aquí se deduce que ciertos aspectos del carácter aún deben estar latentes al comienzo del drama, y solo se puede desarrollar en y con el transcurso de la pieza, de manera que, en la conclusión, el carácter actual llega a ser, de hecho, distinto del que era al comienzo.

Atender a este devenir del carácter, garantiza el más alto estímulo, y la expresión de este desarrollo pertenece a las tareas más difíciles, pero también mejor recompensadas, de la poesía. Los más osados éxitos en el ámbito de la poesía dramática (Edipo, Hamlet, Fausto) persiguen esta meta, y hay que observar muy bien que las

descripciones más significativas de los pueblos románicos (los tipos de Molière), no se atreven, sin embargo, a acercarse a esta tarea, sino que se comportan de una manera completamente rotunda y cerrada ya desde el comienzo de la pieza, lo que solo requiere de una serie de rasgos para mostrarse ya claramente, en todas las direcciones, ante el espectador.

Ciertamente, la descripción del carácter en el drama, a causa del restringido número de escenas, es, de todas maneras, ya una tarea tan difícil, que el asunto principal en la configuración del carácter, a saber: el cumplimiento pleno y rotundo de los escasos rasgos del papel para una plena individualidad humana, debe dejarse siempre que los complemente y recree la fantasía del espectador, quedando el arte del poeta esencialmente limitado a la estimulación y activación de la propia fantasía de éste último, mediante el mayor número posible de impulsos característicos. Pero, naturalmente, es doblemente difícil traer también a la comprensión la transformación del carácter actual para el espectador, de manera que este intento se podrá extender en cada drama, todo lo más y por lo regular, a uno de los personajes que actúan (los cuales, no obstante, como sucede con Clarita en Egmont, no necesitan ser, precisamente, el héroe principal); pero con esta limitación queda suficientemente explicada, con suficientes y brillantes ejemplos, la posibilidad del éxito.

A pesar de todo esto, el fin último del drama no son los caracteres ni su exposición. Una descripción de caracteres en reposo e inactivos, no constituiría drama alguno, sino que ni siquiera sería poesía en absoluto. La poesía únicamente comienza allí donde los caracteres salen de su reposo y se ponen en movimiento; pero el movimiento de los caracteres es la acción dramática. Sin caracteres, mediante la mera acción de figurantes abstractos, siempre sería posible aún un drama, aunque solo de un valor muy subordinado, pero sin la acción, no. Y esto, no solo porque la acción es el medio indispensable para la exposición del carácter, sino en el sentido de que el carácter, aunque sujeto o portador de lo poético, sólo se vuelve, no obstante, él mismo poético si funciona, es decir, si actúa, del mismo modo que el cuerpo humano sólo en la relación artística de la danza sale de la indiferencia, pasando del reposo al movimiento.

También se explica así que la fuerza del efecto que es capaz de producir un carácter en el drama, en modo alguno es proporcional a su grandeza y fuerza, en y por sí, sino más bien a la potencia de la expresión [*Ausdruck*] a la que le conduce su constitución, por consiguiente, a la fuerza de la sensación, del afecto y de la pasión, pues estas últimas son aquello de lo que parte inmediatamente la excitación de nuestra

empatía, no mediante la fuerza del carácter deducida por la reflexión. Así, sucede que, por ejemplo, caracteres débiles e inconsecuentes, pero inclinados a sensaciones llenas de afecto (Romeo, Tasso), sean más efectivos dramáticamente que los hombres tranquilos, inmovibles, que permanecen firmes y que son personas sensatas, capaces de ejercer su dominio sobre sí mismos (Antonio). El máximo de simpatía lo suscitarán, naturalmente, solo tales caracteres que estimulen nuestra empatía, tanto inmediatamente, mediante la fuerza de sus irrupciones sentimentales y afectos, como, también, en la medida en que se imponga su ser a nuestra reflexión, mediante la fuerza y la constancia. En tales caracteres, la pasión trágica fue capaz de elevarse a sus más extremadas alturas, y tales naturalezas están en situación de encadenar nuestra participación misma hasta lo más profundo, aun cuando otros rasgos suyos susciten nuestra más decidida antipatía (Macbeth, Ricardo III).

3. La acción

Que «drama» significa acción, y que un drama sin acción es algo absurdo, es algo en lo que, en general, se está de acuerdo; pero no tanto en lo que se refiere al concepto de la acción dramática [*dramatische Handlung*]. Unos, confunden la acción dramática con la acción teatral externa, y caen con ello en el error de haber producido un drama vivo en acción, cuando lo único que han hecho es amontonar una masa de luchas particulares o masivas, raptos, intentos de huida logrados o fracasados, asesinatos, etc., un error que retorna aún a diario, de forma más o menos áspera, especialmente en la elaboración de lejanos temas históricos. Otros, reconocen la carencia de alma y poesía de tal chapuza, pero caen en el error opuesto, es decir, en buscar la esencia del drama, en lugar de en la acción, en una serie de imágenes de estados psíquicos. Estos últimos se extravían con ello, tanto desde el ámbito dramático al lírico, como los primeros en el épico; para poner ejemplos tomados de nuestros principales poetas, se pueden citar el *Tasso* de Goethe y las historias más flojas de Shakespeare.

Cuán necesaria es una precisa determinación del concepto de «acción» se ve mejor desde la circunstancia de que incluso Otto Ludwig, un fanático de Shakespeare y que ha creado dramas de tan viva acción, flojea en este punto, y se inclina teóricamente a un desmedido trato de preferencia hacia las escenas de situación. Él dice (*Shakespeare-Studien*, p. 437): «Cuando los teóricos exigen que la acción debe

ser lo principal en el drama, no solo exigen algo equivocado, sino algo imposible». (*ibid.*, p. 169). «Se ve siempre en Shakespeare, que para él lo principal son los diálogos interesantes, llenos de contenido y de afectos, con frecuentes contrastes, agotando un estado de ánimo»: la acción propiamente dicha, el nexo pragmático, es para él simplemente el creador ocasional para «los tallos, las hojas, el tronco y las ramas: meras condiciones para el surgimiento de la flor y de sus colores y perfumes». (*ibid.*, p. 142): «Los pasos propiamente dichos de la acción, son los tirones mediante los cuales el poeta, como un titiritero, hace que desaparezca una imagen y aparezca otra. El detalle es, entonces, la observación de la nueva imagen».

Se reconoce en estas observaciones que los lectores acrílicos pueden ser inducidos a error de dos maneras: primero, porque Ludwig, ciertamente, no solo entiende por «acción», precisamente la acción exterior como tal, sino meramente la conexión externa casual de los sucesos, en contraposición al nexo ideal o psicológico del drama —por tanto, propiamente, lo que de otra manera se denomina la «fábula» o el «argumento» del drama — y, en segundo lugar, porque en su maniática obcecación ciega ante los errores de Shakespeare, descuida improcedentemente este nexo pragmático, y los separa como si fuesen «imágenes de guiñol», carentes de conexión unas con otras, elevando esto a regla estética. Este error de Shakespeare estaba condicionado, en parte, por la escena de su época; en parte, por los argumentos que él eligió, ricos y desarrollados, y en parte, en fin, por su dedicación al efecto teatral, con lo que él se vio motivado, más bien, a dejar sin explicar una conexión, que a ilustrarla mediante una escena carente, en sí y por sí, de efecto. Pero hoy en día, cuando exigimos elegir argumentos más simples, y escribimos para una escena, cuya disposición exige una más grande continuidad en la dirección de la acción, debemos afirmar, incondicionalmente, que la fábula, o la vinculación causal externa de los sucesos, aunque sea expuesta con la mayor brevedad y concentración *posible*, ha de hacerse con una perfección carente de huecos y con una claridad fácilmente comprensible, y nos debemos guardar con decisión, desde el punto de vista estético, de que una excesiva consideración hacia el actor y director, como sucede en Shakespeare, gane la mano, en este punto, a las tareas de la poesía dramática, desmenuzando la unidad de acción en una serie de imágenes guiñolescas.

Ahora bien, si Ludwig designa precisamente a estas escenas, en las que se pintan detalles, como «imágenes de estado» [*Zustandbilder*] latentes (p. 180), entonces se aleja entera y completamente de la verdad, pues la representación de un estado latente

puede ser muy bien plástica, pero escasamente pictórica, y aún menos poética, sin hablar ya de que sea dramática. Incluso el poema lírico más simple, que se agota en la descripción de un único estado anímico, para llegar a ser poético y comprensible, debe aún aportar un comienzo, un cambio, una dialéctica, en ese estado de ánimo, o debe trasladar, con el recorrido por objetos naturales análogos, la descripción fluida y en movimiento. Pero, también por eso, una «imagen del estado» que, mediante el cumplimiento de estas exigencias, se adecúa al concepto de lo poético, está aún lejos de ser dramática, si bien, por otra parte, está justificada, lírica y dramáticamente, una diferencia entre los conceptos.

Hay que tener muy en cuenta que el drama ofrece también espacio para pasajes líricos y épicos, y los primeros, incluso, se exigen en el lugar correcto, en el nombre de la verdad y fidelidad poética (por ejemplo, en el irse extinguiendo de un sentimiento de simpatía, que se ha elevado a su punto más alto); pero, luego, el poeta debe permanecer siempre *consciente* de esta diferencia, y no tener por dramático un pasaje lírico dramáticamente justificado, del que pudiera tratar de abstraer, retrospectivamente, la esencia de lo dramático.

Incluso en aquella lírica que corresponde al requerimiento poético del movimiento, permanece, sin embargo, el movimiento como algo absolutamente *interno*, limitado al ámbito del sentimiento como tal, el cual en ninguna parte y en ningún punto impele hacia fuera a la realización mediante el acto. Pero, por eso, le falta a la lírica la acción, y por eso ella, en y por sí, carece de dramatismo. Pero la misma dialéctica del sentimiento que configurada líricamente carece de dramatismo, puede también dramatizarse por completo, por ejemplo, en un monólogo para la acción; la diferencia es, tan solo esta: que en este caso, la lucha de las sensaciones puras se convierte en una lucha de los impulsos y apetencias, cada uno de los cuales, por sí solo, impelería hacia la realización, mediante el acto correspondiente, mientras que esta realización se ve, en verdad, impedida a través de las apetencias contrapuestas. En un carácter se desarrollan líricamente los conflictos, como simple dialéctica de las sensaciones; en el otro, se desarrollan dramáticamente, como dialéctica de los impulsos y de las apetencias; y sólo esta última es utilizable en el drama. Pero puede también configurarse, en uno y el mismo carácter, un conflicto idéntico, en tiempos diferentes, según que las circunstancias recorten aquellos pensamientos, en una realización inmediata y próxima, o que pongan al ser humano ante la encrucijada de la decisión práctica; una vez más, solo la última situación es dramáticamente utilizable.

Ya la mera sensación es una función del carácter, puesto que, desde luego, diferentes caracteres reaccionan ante las mismas impresiones con sensaciones diferentes; pero, en primer lugar, la sensación es solo una función del carácter en la esfera de la interioridad subjetiva, y en absoluto una manifestación objetiva de la misma, mediante salidas de sí mismo activas. Esta última función del carácter comienza sólo allí donde la sensación se convierte en apetencia, y ciertamente en una apetencia actual, que *eo ipso* conduce a la acción, y no meramente a un apetecer, anticipado sentimentalmente (veleidad, deseo, anhelar, etc.). El apetecer actual es una fuerza viviente, que necesariamente se debe descargar, y esta descarga es actuar, dando lo mismo si ella desemboca en una acción externa, o se agota en el reprimir apetencias contrapuestas, que en todo caso son fuerzas vivientes reales, y por sí solas habrían igualmente conducido a una acción (en sentido contrapuesto).

Si se toma el concepto de acción en este sentido amplio, se debe, en todo caso, añadir la restricción de que sólo resultan dramáticamente aprovechables aquellas acciones que alcanzan alguna manifestación objetivamente perceptible para el espectador en el fenómeno sensible. Pero esta visibilidad no necesita ser, precisamente, una acción del movimiento externo de los músculos del brazo o de la pierna, sino que ella puede igualmente consistir en un juego de *gestos faciales o corporales*, que exprese el conflicto de las apetencias y sensaciones, que luchan unas con otras, finalmente, puede ser un *discurso*, sea que el mismo refleje, mediante la dialéctica del monólogo, la lucha interna de los impulsos, sea que mediante su poder pretenda determinar a actuar a otras personas. En el último caso, aquellos a los que se dirige reaccionarán, y la acción se convertirá en una acción múltiple (ejercida por múltiples personas), en el diálogo dramático, en el cual el juego de los gestos faciales y corporales se une, más o menos, con el habla cargada de expresión. Pero, considerándolo mejor, no cualquier tipo de diálogo contiene acción dramática, ni el teórico, en el cual uno trata de convencer al otro de una verdad, ni el lírico, en el cual dos personajes intercambian sus sensaciones pasivas, sino solamente el dramático, en el cual ellos se persuaden uno al otro, es decir, se empeñan en modificar su comportamiento mutuamente, mediante el poder de la palabra. Este último tipo de diálogo es él mismo, entonces, acción, si el diálogo carece de resultado, porque la fuerza de los contrincantes es tan igual que ninguno fue capaz de influir en las intenciones del otro. Como fundamento de determinación para las acciones de los demás, efectivamente, es la palabra o el discurso

una acción en sentido eminente, y las acciones más importantes de la historia mundial han sido discursos.

La expresión de la sensación no queda excluida del drama, pero como pura sensación solo puede tener cierto espacio en determinados lugares, es decir, ahí donde un punto de vista alcanzado de la acción exige un cierto tiempo para la extinción armónica de la pasión suscitada; e incluso como nivel de transición para la estimulación de la voluntad, no puede ella pretender, en y por sí, tener un interés dramático, sino solamente como *momento genético* del actuar. Pues nosotros no nos conformamos, en todo caso, con esto: ver el último miembro del proceso, del actuar como tal, sino que exigimos penetrar en la génesis psicológica de la acción, y reunir bajo la «acción» la totalidad de este proceso. Por consiguiente, solo porque las sensaciones y sentimientos motivadores son *miembros* en este proceso de surgimiento de la acción, solo por eso, están incluidos ellos, como totalidad, en el interés dramático en la acción. Por supuesto, no es necesario que el héroe sea *continuamente* la parte activa en el drama —esto ni siquiera es posible— sino cuando él también se muestra más o menos fuertemente receptivo a las impresiones, entonces deberá radicar, sin embargo, la *preponderancia* en la energía del actuar, al menos en una parte del drama, del lado del contra-juego⁶.

Hemos visto hasta ahora que la acción dramática puede confundirse tan escasamente con la acción externa como con la descripción de estados o con la vinculación práctica de los sucesos de la fábula, y hemos determinado el concepto de la acción como aquel funcionamiento del carácter que se descarga como fuerza viviente del apetecer; y, ciertamente, se descarga de tal manera que la descarga alcanza a una manifestación sensible para el espectador. Hemos tenido que añadir aún, la determinación más aproximada, de que en la totalidad de la acción también quedan incluidos aquellos miembros de su proceso de surgimiento psicológico, que no pueden llamarse ellos mismos todavía acción, —presuponiendo, siempre, que los mismos alcancen a la manifestación sensible y perceptible—. Se ve que esta determinación de la acción dramática, desarrollada de dentro afuera, constituye una definición bastante confusa y que sería mucho más valiosa si alcanzase una simple certeza general, desde otro lado, y también encontrase más características de la acción dramática, que

⁶ Freitag diferencia dos clases de dramas, según que la preponderancia en la acción recaiga en la segunda o en la primera mitad de la pieza sobre el contra-juego; sin embargo, me parece a mí esta división cuestionable, y dependiente en demasía de las condiciones concretas de cada drama particular, como para que una esquematización tan general pueda valer de algo.

pusiesen en la mano del poeta dramático un apoyo práctico suficiente, dejando de lado todas las consideraciones psicológicas.

Pero tal característica existe realmente, y se entrega muy fácilmente, si se piensa en que todo funcionar del carácter que quiera pertenecer a la acción dramática debe serle sensiblemente perceptible al espectador. Pero la *manifestación sensible* de la acción dramática es la *interpretación* [*das Spiel*]. Ambas se pertenecen mutuamente, como el alma y el cuerpo: lo que poéticamente tomado es la acción dramática, considerado desde el punto de vista de la mímica, es la representación, y viceversa. La esfera de ambos conceptos se recubre por completo, y allí donde quizás no parece hacerlo, existe un error estético, bien por parte del poeta (drama carente de dramatismo), bien del actor (llanto fingido). Para la interpretación vale todo lo que arriba hemos explicado sobre la acción. El punto culminante de la interpretación no es la acción externa, sino la unidad del juego de gestos faciales y corporales, con la persuasiva violencia de la palabra. En los dos últimos reside el medio propiamente dicho de la exposición del carácter y, por eso, según lo anteriormente dicho, al mismo tiempo, el medio para la producción de la ilusión dramática. La acción externa, por el contrario, es precisamente un escollo para la interpretación, que debe tratar de sortear hábilmente y con precaución, porque en ella puede fracasar muy fácilmente la ilusión del espectador. La disputa teórica y el intercambio del discurso lírico son aún más inadecuados para el despliegue de la interpretación que el relato épico; pero en la medida en que el diálogo llega a ser dramático y representa la acción, es decir, en que los interlocutores se esfuerzan en persuadirse mutuamente para modificar el comportamiento práctico, el diálogo ofrece mayor espacio al despliegue de la interpretación. Cuanto más expresivo sea el discurso, tanto más agradecido será para el actor, y tanta más acción dramática debe depositarse en él. Porque nadie como el actor sabe que en el drama todo tiene que ver con la interpretación, por eso aciertan también, en general, los actores cuando recitan dramas con la esencia de la acción dramática mejor que cualquier otro poeta, y por eso me parece tan importante que todos los poetas dramáticos, a la hora de crear, graben en su corazón y su alma estas dos proposiciones: la esencia del drama es la acción y la acción dramática, en su manifestación sensible, es la interpretación]⁷.

⁷ Los apartados 2 y 3 del texto no aparecían en los *Aphorismen über das Drama*. (N. del T.).

4. La dicción

«Pintar es muy fácil», le dijo el profesor a un alumno, «se pone el color correcto sobre el lugar preciso, y listo». Toda la dificultad reside, por supuesto, en encontrar el color adecuado para cada sitio; pero, sin embargo, en esta expresión se encierra más sabiduría de lo que parece. Si la trasladamos a la dicción poética, quiere decir: elíjase la expresión correcta para el contenido espiritual que ha de exponerse, y no queda nada más que exigir. Pero, si la expresión es *adecuada* [*treffend*], entonces es *bella* [*schön*]; no existe ninguna otra belleza de la expresión más que aquella que, sin rodeos ni añadidos, da en el clavo del pensamiento o del sentimiento. Toda la grandeza y belleza deben radicar en el contenido espiritual; la expresión no puede aspirar a ninguna meta más alta que *desaparecer* en el contenido. Cuanto más humildemente retrocede el lenguaje frente al contenido, tanto más efectivo será; cuanto más simple y sencillo sea, tanto más bello resultará, dejando que el contenido se presente con plena significación, que es lo que en última instancia importa. Cada intento de adornar el lenguaje como tal, resulta fallido en el drama, y solo conduce a la ocultación del contenido espiritual a través de la esencia formal muerta. Otto Ludwig dice en sus *Estudios sobre Shakespeare* (p. 487): «El lenguaje debe ser algo completamente incidental; no debe pretender ser más que un sencillo medio de exposición; no puede, en absoluto, llegar a ser tan independiente, que se enfrente al objeto como una cosa dada por sí misma. Es infinitamente difícil utilizar el lenguaje como un simple y modesto medio de expresión, como un ropaje que, por estar convenientemente ajustado, sea apropiado para dejar que se reconozcan las formas a través de él, sin que llegue, no obstante, a ser demasiado sutil, arrebatado, o carente de plasticidad y de contenido». — Cuento entre lo rechazable, no el verso como tal —aun cuando también satisface completamente, y no deja echar en falta verso alguno, una prosa perfecta como lenguaje del drama—; sin embargo, el verso construido naturalmente, es más propicio al todo de la declamación, y sirve para ahorrarle al oído la dispersión, a través de la agradable uniformidad de la cadencia. Pero, ciertamente, dificulta el efecto del contenido si (como sucede frecuentemente en Schiller) el verso eleva la pretensión de sobornar y dirigir a su armonía una parte de la atención que llega al sentido. En los poemas líricos, esto es completamente diferente; precisamente aquí, el sentido necesita, a menudo, un reforzamiento del interés, mediante el estímulo sensible, o debe,

justamente, ser sustituido por el último. Aristóteles difícilmente habría hablado de **ἠδυσμένος λόγος** (discurso demasiado elegante y abreviado), si hubiese tenido ante los ojos meramente la **λέξις** (lenguaje de las personas que actúan) y no el coro, aquellos componentes líricos del drama griego que nos faltan. Pero también en la **λέξις** podían los griegos pensar más en una dicción ornamentada [, primero porque sus máscaras les hacía imposible una dicción mímica, en el sentido moderno, y ellos se remitían más a lo retórico; y, en segundo lugar, porque]⁸ el carácter escueto de sus argumentos les habría permitido una ejecución mucho más amplia y cómoda de las escenas que a los modernos, que han crecido con el vapor, y en los cuales el contenido juega un papel mucho más amplio y debe satisfacer pretensiones más grandes. Ya desde el punto de vista imperioso de que la acción avance, resultan inadmisibles las imágenes, comparaciones y semejanzas abigarradas, como las que suelen emplear los autores épicos (cf. Lessing, VII, p. 232, 8-10), así como las constantes réplicas, del estilo de las que Homero tiene en la boca, y como Schiller se complace también utilizar, para producir un sonido pleno o una impresión deslumbrante, pero a menudo no justificada objetivamente, o que al menos no viene claramente al caso. En Goethe no sucede algo parecido, pero como a él, en general, le falta la comprensión para la esencia de lo dramático, entonces se desata también, especialmente en sus dramas tardíos, una desahogada amplitud épica de la dicción, que ya sólo por sí misma bastaría para hacer aburridos, a la hora de ser representados, sus *Tasso*, *Ifigenia*, *La hija natural*, etc.; pues nosotros no dejamos que entre ante nosotros el actor en persona, para razonar, charlar o reflexionar sobre sensaciones, sino para verlo actuar y oírlo hablar tan solo lo que sea imprescindible, tanto para nuestro entendimiento, como para la preparación de la acción.

Cuanto más simple y sencillo es el lenguaje, tanto más bello y grandioso aparecerá, para así poder ser más adecuado; cuanto más breve y concentrada es la expresión, tanto más vibrante será su efecto. Nada es más incorrecto que buscar una belleza especial del lenguaje, prescindiendo de aquella que se da por sí misma desde la adecuada objetivación del pensamiento y del sentimiento. (Los que comienzan se mueven, muy a menudo, por estos caminos falsos). Únicamente desde el refinamiento del contenido espiritual, puede brotar el verdadero embellecimiento del lenguaje. [Sólo por esto: porque el contenido de la poesía es una imagen ideal refinada y purificada de

⁸ Las frases entre corchetes fueron añadidas en el texto de *Zur Ästhetik des Dramas*. (N. del T.).

las escorias de la realidad contingente, impulsa él también desde sí una dicción refinada y purificada, como su adecuada expresión. Al estado de ánimo elevado, al hombre significativo, al carácter pronunciado, le es natural, precisamente, una manera de expresión más elevada, significativa y pronunciada que al hombre mediocre, dotado de un estado de ánimo mediocre; pero dentro de este elevado nivel, debe aquel expresarse tan simplemente y sin rebuscamiento como estos. Ya en ello existe, de nuevo, el peligro de que este nivel conjunto apunte demasiado alto, porque se fuerza, con esto, a tener que forzar artificialmente la expresión, con los pasajes del afecto elevado, para producir la elevación exigida, frente al nivel medio; cuando la elevación del tono sobre la realidad vulgar se toma de un modo demasiado elevado, entonces el que representa y el oyente se ven demasiado exigidos, y el resultado es una prematura relajación y cansancio. La elección exigida del nivel medio de la dicción poética en el drama sobre lo prosaico de la vida común no es, ante todo, algo así como un *alzarse sobre la naturaleza* [*Hinaufschrauben über die Natur*], sino como un *retorno a la naturaleza* [*Umkehr zur Natur*], que en el lenguaje cotidiano es reprimido por la convencionalidad abstracta. La dicción dramática no tiene que guardarse tanto de que las expresiones del lenguaje cotidiano sean simples, llanas, naturales y sin pretensiones, como de que ellas sean abstractas, convencionales y ajenas a la naturaleza. Sólo la expresión natural es poética; si se ha de elegir entre varias expresiones naturales, que parecen todas adecuadas, entonces siempre la más efectiva es siempre la más simple. Desde el fluir tranquilo de la conversación dramática más indiferente, hasta las más potentes irrupciones de la grandiosa pasión, debe ser el contenido psíquico, y no otra cosa, el que dé a luz la expresión, como adecuada manifestación de sí misma.]⁹

Sobre la relación entre el lenguaje vulgar y el poético, Schopenhauer ha hecho una adecuada observación (*El Mundo como voluntad y representación*, 3ª ed. Vol. II, p. 490): «Es una desventaja para la poesía de una lengua el tener muchas palabras que no se utilizan en prosa y, por otra parte, también lo es no permitirse utilizar ciertas palabras de la prosa. Lo primero abunda en francés e italiano, mientras que el francés se halla en el segundo caso, a lo que se ha llamado la *bégeulerie de la langue française* [*gazmoñería de la lengua francesa*]. Ambas cosas se dan poco en inglés y todavía menos en alemán. Las palabras reservadas exclusivamente para la poesía permanecen ajenas a nuestro corazón, no nos hablan directamente y por ello nos dejan fríos. Son un lenguaje

⁹ Párrafos añadidos en *Zur Ästhetik des Dramas*. (N. del T.)

poético convencional y, por decirlo así, son meras sensaciones pintadas en lugar de reales: excluyen la intimidad»¹⁰. De esta observación, muy acertada, se dejan extraer dos conclusiones prácticas: la primera, es que los poetas han de dejar de lado, en lo posible, las palabras y giros exclusivamente del lenguaje convencional poético y, en segundo lugar, que ellos han de introducir en la poesía, sin temor, palabras y giros tomados del lenguaje vulgar, con tal de que estos contengan descripciones adecuadas, y se conformen a las leyes de la construcción lógica del lenguaje. Pero los lectores y oyentes han de tener deferencia con los poetas y no ser mojigatos en esta relación, pues ya es tiempo de que nosotros, con una aproximación a nuestro lenguaje convencional poético, comencemos a tomarnos en serio el lenguaje cotidiano vulgar, si el primero no quiere perecer en nosotros como una muñeca hueca y destripada.

El contenido mismo es el que determina que el lenguaje científico sea distinto que el artístico, y que el lenguaje del pensamiento sea diferente del de la sensación. [Vamos a examinar, algo más de cerca, esta última contraposición]¹¹. El material del lenguaje son las palabras, y las palabras significan conceptos, es decir, abstracciones. Por eso, el lenguaje es el instrumento inmediato de la ciencia, teórica y práctica, que tiene que ver con lo abstracto; sólo mediatamente sirve él como instrumento del arte, donde debe traer a la expresión lo concreto, mientras que él, sin embargo, solo tiene medios abstractos. Esta tarea solo se deja alcanzar de una manera imperfecta, por una parte, mediante la elección de palabras dotadas de grados de abstracción lo más bajos posibles y, por otra parte, a través de la concentración de los términos abstractos, restringiendo adecuadamente, mediante epítetos adecuados, la esfera conceptual de lo abstracto. Lo mejor, ciertamente, debe quedar para la bondad del oyente, cuya fantasía ha de revestir los esqueletos abstractos con una carne y sangre concretas, adecuadas a la situación. Pero, además, se requiere una ayuda esencial, para hacer que influya el contenido abstracto del lenguaje de forma más intuitiva, y con ella más directa y fuerte, sobre el sentimiento, a saber: cuando se pone, no al lado, sino en lugar del pensamiento y tan lejos como sea posible, una imagen *supletoria*. Ante todo, esta imagen debe ser como el lenguaje práctico en general, completamente penetrable y comprensible sin el mejor esfuerzo, pues nada produce mayor rechazo que cuando el espectador, que ya sin esto tiene a menudo que esforzarse para oír claramente las palabras del autor, debe

¹⁰ SCHOPENHAUER, A.: *El Mundo como voluntad y representación*. Vol. II. Ed. de R. R. Aramayo, Círculo de Lectores / FCE, Madrid, 2003, p. 415.

¹¹ Esta frase aparece en los *Aphorismen über das Drama* (N. del T.).

romperse la cabeza, además, sobre la construcción de la frase y su sentido. Pero no solo la imagen tiene que ser comprensible por sí misma, sino que también debe ser adecuada; debe recubrir completamente el pensamiento para la intuición, pues una imagen retorcida o estrambótica es mucho peor que el pensamiento abstracto desnudo. Encontrar la imagen adecuada, es el objetivo propiamente dicho de la composición artística, en relación con la expresión; y si las imágenes no fluyen voluntariamente de la misteriosa fuente de la inspiración del talento, en vano se esforzarán la aplicación y la rutina por concebirlas mediante la meditada reflexión. [También aquí el maestro, como en todo lo que concierne al drama, es Shakespeare, solo que su lenguaje, como una pintura antigua, ya ha llegado a ser un poco oscuro para el presente, oscuridad que, lamentablemente, imita a menudo la traducción de Schlegel]¹² — Más favorable aún para el poeta son aquellos momentos en los que el contenido del discurso, mediante el cual actúa sobre el espectador, ya es, en y por sí, de naturaleza intuitiva, de manera que la imagen no es sustituida por el pensamiento, sino que ya es la cosa misma. Pero la verdad es que este caso no es frecuente. [No tenemos en toda la literatura universal ningún dramaturgo cuya dicción se pudiera ofrecer como un ejemplo incondicional para el poeta actual. El genio dramático más grande de todos los tiempos, Shakespeare, por una parte, nos sitúa temporalmente tan lejos que sus obras parecen pinturas muy oscurecidas y, por otra parte, él se encontraba bajo el influjo de un gusto de época falso, que estaba lejos de encontrar la correcta apreciación para la simple naturalidad del discurso, lo que le indujo a adoptar una falsa ampulosidad y a amontonar las imágenes, o a presentar ocurrencias rebuscadas. Solo la ceguera del shakesperiano maniático puede llevarle a este a cerrar los ojos frente a esta evidencia, que solo puede reprochársele a la época del poeta y no a su persona. Igual que la dicción de Shakespeare es afectada y embrollada, la de Schiller también tiene algo de hinchado y, detrás de la pompa reluciente, se puede advertir que queda un hueco entre el revestimiento y el cuerpo real. La disposición eminentemente retórica de Schiller y su salto lírico ditirámico coincidieron con una inspiración idealista abstracta, que no puede ser dominada en su justa medida por su talento poético, como para desterrar por completo esta tendencia de sus poemas. A todo ello, se añadió el influjo sobre su espíritu afrancesado de la celebración de los altos triunfos de la Revolución, lo que le fortaleció en el desarrollo de sus inclinaciones individuales. Sólo

¹² Este párrafo aparece en los *Aphorismen über das Drama* (N. del T.).

más tarde alcanzó él, mediante la reflexión, a reconocer también lo ingenuo, claro, simple y natural como lo más alto en la dicción, y se esforzó por despojarse de la desmesura de su primera retórica. Por eso, sus obras más tardías han llegado a estar más próximas al ideal de la dicción que las primeras; pero no pudo vencer la dirección de su naturaleza, y se tiene siempre la impresión de que a él lo natural de la expresión le persigue siempre no de forma natural, sino mediante la reflexión, y que para él lo llano y simple es un refinado condimento, como, por así decirlo, la *toilette* de una dama de salón. Por eso, es tan peligroso seguir el ejemplo de Schiller como el de Shakespeare; los errores que en el genio resultan soportables, bastan para hacer inaceptables a los epígonos. El ejemplo de la dicción poética debe ser Goethe. Aquí se encuentra realizada la exigida originalidad y naturalidad, simplicidad y llaneza de la expresión, en su grado más alto, y los encantadores pasajes de la poesía goetheana residen, a menudo, solo en la intuitiva genialidad de la expresión, que es tan conmovedora, y no obstante tan evidente, como el huevo de Colón. Ciertamente, no puede tomarse como ejemplo el lenguaje de su época senil, sino el de sus épocas de juventud y madurez; pero en estas se resuelven, en verdad, las más elevadas tareas: una armonía admirable con el genio del lenguaje alemán y la grandiosa sublimidad, situada por encima de cualquier limitación nacional del círculo visual espiritual; la unidad inconsciente con la fuente originaria creadora de la naturaleza y el completo dominio de la más alta formación moderna del espíritu. Shakespeare representa para nosotros solo el estado de formación del siglo XVII; Schiller queda atenido al del XVIII (Rousseau, Kant y Fichte); solo Goethe es moderno entre los tres, en el sentido de que alcanza con su mano el círculo de ideas del siglo XIX (Humboldt, Schelling, Schopenhauer). En la época de Shakespeare, la mujer estaba aún en una situación, en general, poco digna, y el drama shakesperiano no ha contribuido en nada a mejorarla; en Schiller, la mujer se evapora en un ideal abstracto; solo en Goethe adquiere sus plenos derechos el problema eminente de la vida anímica femenina, y gana, por vez primera, su expresión lingüística adecuada. Todo esto elevaría la dicción poética de Goethe, sin duda, al más perfecto modelo, si hubiese sido capaz de producir una verdadera dicción *dramática*. Pero esto es algo que le fue negado, puesto que su disposición dramática específica no solo estaba muy por debajo de la de Shakespeare, sino también considerablemente por debajo de la de Schiller. Por eso, los imitadores del estilo de Goethe siempre caerán en el error de carecer de dramatismo. Para la esencia de lo dramático en el diálogo, igual que para la expresión de la poesía, en su elevación más alta, quedará siempre como modelo

Shakespeare. Precisamente en tales puntos culminantes del desarrollo dramático, hace acto de presencia el genio de Shakespeare de manera gigantesca, y se muestra como una obra maestra de la pura naturaleza, por cuanto él retorna a la naturaleza en su más alto sentido y se sacude de los pies el polvo demasiado espeso de la convención estética, que, lamentablemente, cubre a menudo los lugares de altura media. El modelo al que el poeta dramático moderno ha de tender en todo lo que se refiere a la dicción se compondrá de Goethe y Shakespeare, y la mezcla será quizás del tipo de la anticipada con acierto artístico por Lessing en su *Emilia Galotti*, solo que aquí los personajes que actúan se esfuerzan por reflexionar de una manera más rebuscada e ingeniosa de lo que exigen los caracteres]¹³.

¹³ Este fragmento se añadió en *Zur Ästhetik des Dramas*. (N. del T.).