

El problema de lo trágico¹

1868 y 1875

Eduard von Hartmann

Traducción de Manuel Pérez Cornejo, *Viator*

I. Lo conmovedor

Lo conmovedor [*das Rührende*] es un elemento sumamente importante en el drama burgués. Para el autor resulta muy seductor agarrarse a lo conmovedor, pues, en primer lugar, éste le asegurará siempre el aplauso de las almas blandas; en segundo lugar, puede contar con el agradecimiento del actor, que puede usar siempre estos pasajes para conseguir efectos escénicos, y en tercer lugar, puede desatarse en sentimientos, que le ofrecen la más bella ocasión para el despliegue de palabras biensonantes, al tiempo que le eximen de lo que constituye el mayor peligro para el poeta: el de llegar a ser seco y aburrido.

¿Qué hay que objetar a esto? Uno se equivocaría, y mucho, si se quisiese considerar lo conmovedor como algo, en general, rechazable en el drama. ¿Pues habría algo más conmovedor que el canto dolorido ante el supuesto cadáver de Fidelio en *Cimbelino*? El héroe más grande puede llorar, con tal de que se den las circunstancias para ello, y en idéntico sentido puede también estar justificada cualquier otra forma de la expresión sentimental dolorosa, que suscite emoción, bajo determinadas

¹ Este estudio estuvo inicialmente unido al titulado *Zur Ästhetik des Dramas*. Ambos se editaron juntos, con el título *Aphorismen über das Drama*, publicados, primero, en la *Deutschen Vierteljahrschrift*, n.º 129, y más tarde en la W. Müller Verlag, Berlín, 1870. (*N. del T.*)

circunstancias. Solo se trata de conocer *dónde* está artísticamente justificado lo conmovedor y *dónde* resulta reprobable, pues se convierte en lo sensiblero y lacrimógeno. — Schelling dice: «El sentimiento es algo soberbio, cuando permanece en el fondo, pero no si hace acto manifiesto de presencia, pretendiendo ser algo esencial y queriendo dominar». El hombre dotado de un gusto refinado siente una gran vergüenza cuando se trata de desvelar sus sentimientos ante los ojos de los demás, y sólo motivos muy poderosos pueden hacerle superar esta vergüenza. En lo que menos creemos es en la delicadeza de aquellos que, en general, hacen visibles sus sentimientos. Ya al poema lírico —que representa, sin embargo, solo una efusión privada, en forma de monólogo—, le daña mostrar al desnudo aquellas sensaciones que no estén motivadas por una fuerza suficiente del sufrimiento o de la pasión, especialmente si, con una autocomplaciente comodidad, se reflexiona fatuamente sobre las mismas y se disfruta con su supuesta belleza y profundidad. Pero lo que aún resulta soportable aquí en la canción, resulta insoportable en el drama; pues el monólogo, que aquí se encontraría en idéntica situación, es, en general, cuestionable, y solo raramente resulta permisible en la alternante lucha de los afectos y los motivos; pero ante los oídos de los demás, el sacar a la luz los sentimientos sin un fuerte impulso, es algo desvergonzado, y el regodearse en los mismos debe parecer tanto más vanidoso. También entre los poemas líricos se llevarán el premio aquellos que, como los de Goethe, logren traicionar el sentimiento, como involuntariamente, o contra la voluntad, mediante indicaciones suaves y apenas perceptibles; pero abriendo, sin embargo, como rozándola, una profunda perspectiva sobre lo que se halla en el fondo. Ciertamente, un poema así encadena solamente a aquel que entiende aquello no expresado que se traiciona, pero lo hace con mucha mayor fuerza que una declamación schilleriana. Pero a todo esto se añade que cada *intermezzo* lírico de este tipo interrumpe el curso de la acción, y por eso se opone a la esencia de lo dramático, [la cual exige 1) acción, 2) acción y 3) acción, y le deja al espectador de las acciones de los personajes concluir sus sentimientos e impulsos que les dirigen]². También aquí vale la expresión: «por sus frutos los conoceréis»³; pues, en verdad, incluso el ser humano mismo tampoco conoce su sentimiento más que a partir de su obrar, y se engaña muy fácilmente en sus precedentes suposiciones sobre el mismo, a través de la bella adulación y el flirteo con los mismos. Solo en la medida en que el espectador requiere, necesariamente, de una

² Este fragmento aparece solo en los *Aphorismen über das Drama* (N. del T.)

³ Mateo 7, 16. (N. del T.)

explicación para entender correctamente los motivos de ciertas acciones, son permisibles indicaciones directas, pero solo indicaciones, sobre los mismos en la boca del que actúa o de terceros. De esto se sigue que los caracteres sentimentales, que continuamente están ocupados con sus propios sentimientos, son peligrosos como figuras principales de un drama, y se amoldan más a la forma de la novela (Hamlet reflexiona incluso más sobre su querer y pensar, que sobre su sentimiento, y frente a Ofelia aparece, justamente, frío).

Si, por consiguiente, un drama parece, en conjunto, tanto más dramático y tanto más correspondiente a la naturaleza cuanto más «en el fondo» permanece el sentimiento, y sólo lo impulsan a la superficie las acciones, como fruto suyo; cuanto más ingenuamente, es decir, inconscientes de sus sentimientos, se mueven los personajes, entonces no sería conforme a la naturaleza humana si ningún poder del mundo estuviese en condiciones de agitar de tal modo al sentimiento en su profundidad, de manera que él rompa violentamente su velo, y salga del pecho, jubiloso o atormentado, una efusión del corazón. Si así se rompe, por un motivo suficientemente fuerte, la constricción mediante la cual la vergüenza tapa el sentimiento, entonces el efecto no solo es conmovedor, sino al mismo tiempo sublime — conmovedor, en el más alto grado—, y si el sentimiento es doloroso, resulta trágico. *Lo único* que diferencia lo conmovedor permitido de lo conmovedor no permisible es *la magnitud [Grösse] del motivo que provoca la irrupción del sentimiento*. Un dolor suscitado por una pequeña motivación puede, desde luego, ser triste, pero no trágico. Un lamento por la esposa asesinada, puede tener un efecto grandioso, mientras que casi las mismas palabras, utilizadas para lamentar la muerte de un canario, tendrían un efecto, si no ridículo, sí sensiblero, en el peor sentido de la palabra. Y lo mismo pasa en relación con aquel ánimo noble o grande, que se emplea sobre motivos dignos o mezquinos, cuando es tomado como tema de tratamiento artístico, como lo prueban las muchas conclusiones absurdas de generosidad de las obras dramáticas de finales del siglo pasado.

El melodrama aparece allí donde el sexo débil tiene nervios sensibles como para soportar las conmociones de la auténtica tragedia, y aún no está lo suficientemente depravado como para renunciar a cualquier subrogado del mismo, y satisfacerse con miserables poses y ostentaciones. Él extrae el argumento, preferentemente, de la esfera social de su público, lo que le garantiza la ventaja de que, tanto este como el actor, se sienten en él como en casa, y así evita, asustado, todos los conflictos que van más al

fondo del asunto (por ejemplo, en Iffland, un conflicto por 6000 táleros es ya conmovedor, pero por 5000, todavía funciona), y es como un reemplazo tan antieconómico con los sentimientos, especialmente con los sentimientos nobles, éticos, conservadores, tiernos, débiles y conmovedores, que el espectador siente cómo ascienden por el *nervus vagus* aquellas sensaciones reflejas específicas, que están muy cercanas al presentimiento antiperistáltico del asco, o aquellas que se experimentan tras el rico disfrute de comidas flojas. — El drama burgués está cerca del peligro de convertirse en melodrama, a causa de la insignificancia de los conflictos, y exige un gran esfuerzo del poeta para evitar estos escollos; pero si lo consigue y encuentra un tema en la esfera burguesa, con conflictos verdaderamente elevados y fuertes, entonces un drama tal no cede en valor artístico a ningún otro. [Que los griegos y Shakespeare estuviesen tan libres de veleidades conmovedoras, solo puede explicarse por la ausencia de mujeres en el teatro, siendo así que la entrada en el mismo y el haber ido logrando, poco a poco, imponerse éstas en él, constituye el fundamento del dominio del melodrama, que se mantiene incluso hoy, cuando ya sopla un hálito más fresco en el público que hace veinte años]⁴. El, así llamado, «drama de reconciliación», que no es tragedia ni comedia, se ve remitido, la mayoría de las veces, a vivir a costa de los efectos de lo conmovedor, caso de que no sepa, mediante un pasarse a la esfera más épica de la inspiración política, atraerse un interés que es, en y por sí, ajeno al ámbito dramático (como sucede en el *Guillermo Tell*, de Schiller), o con la renuncia a la estimulación del ánimo del espectador, conformándose con la satisfacción del interés del intelecto mediante la intriga. Incluso *Cimbelino* de Shakespeare es, en lo esencial, una pieza de intriga, con mezcla de elementos conmovedores (*comédie larmoyante* de los franceses); pero el *Fausto* es, tanto en su primera parte, como también en el conjunto de sus dos partes, una auténtica y pura tragedia, de manera que los partidarios del drama de reconciliación apelan a él sin derecho. Que el drama, y muy especialmente la obra conmovedora, haya alcanzado en último siglo un puesto tan destacado en el repertorio alemán, se explica porque las mujeres faltan en el teatro griego y shakesperiano, mientras que son las que marcan la pauta entre nosotros. Las mujeres alemanas tienen, por una parte, una necesidad sentimental decisiva, como para darse por satisfechas con los sainetes y piezas de intriga, y, por otra parte, les resulta

⁴ Este párrafo aparece solo en los *Aphorismen über das Drama*, acabando aquí el capítulo. Todo lo que sigue es un añadido que aparece en *Das Problem des Tragischen*.

demasiado incómoda⁵ la elevada poesía de la tragedia, porque ella plantea grandes exigencias de seriedad y recogimiento al espectador; y por tanto para ellas la pieza conmovedora (si es posible, escrita por mujeres) es bienvenida como un subrogado de la poesía. Ellas prefieren también comer los frutos adobados con exceso de azúcar, en vez de con su aroma fresco y su natural acidez y acritud.

Si la pieza conmovedora cultiva lo conmovedor, en un sentido reconciliador, actualmente en la literatura poética ha alcanzado también una gran difusión el género contrapuesto de lo conmovedor, lo triste [*Traurige*], y se ha convertido, igualmente, en moda, en relatos cortos y novelas. Si un argumento contiene un conflicto irreconciliable, y el poeta no tiene arrestos para reconducirlo a la reconciliación trascendente de la salida trágica, o no tiene valor para oponerse a los melindres de su público lector, predominantemente femenino, entonces deja sin resolver el conflicto, y los héroes arrastran una vida triste, elegíaca y rota, sin meta ni objetivo, hasta que llega su fin natural. El tono afectivo elegíaco, que es evocado por el arte, debe perjudicar por la falta de cualquier reconciliación, de cualquier solución del conflicto, de cualquier conclusión artística, y el poeta se conforma con producir en el lector, mediante el ejemplo concreto, una dolorosa y resignada tristeza [*weltschmerzliche Wehmuth*], llena de entrega, cuyo triste extinguirse no carece de cierta dulce sensación. Pero la dulzura se ve ampliamente superada mediante el displacer que provoca el conflicto irresuelto; nos preguntamos qué le llevó al poeta a contrariarnos con la presentación de una historia tan triste, y encontramos que, al final, puesto que la verdad realista no puede ser ninguna disculpa para la reproducción poética, esto solo puede ser la tendencia de hacer propaganda en círculos de lectores más amplios de su propio temple de ánimo melancólico. Tal tendencia resulta muy explicable, en un tiempo en el que el pesimismo comienza a cobrar fuerza en torno suyo, pero no implica menos por esto una carencia de arte. El arte nunca debe convertirse en el servidor de un fin ajeno, sino que solo debe cumplir sus propias tareas específicas. Pero estas son ignoradas cuando la impresión total de una obra de arte es sombría, triste, malhumorada, oprimente y angustiosa. El arte no nos debe deprimir, sino elevar; no debe inculcarnos que somos esclavos de las leyes aplastantes del mundo fenoménico, sino que debe liberarnos espiritualmente, en la medida en que nos deja presentir que este mundo no es lo último,

⁵ Goethe, en el *Viaje a Suiza del año 1797*, dice: «La poesía exige, e incluso pide, *recogimiento*; ella aísla al ser humano contra su voluntad; ella se impone, repetitivamente, en el amplio mundo (por no decir en el gran mundo), *tan incómodamente como una amante fiel*».

sino que el individuo puede romper sus cadenas, tan pronto como renuncia a sí mismo. La poesía no puede eludir, para quedar como verdadera, ciertamente, que la vida humana ha de representarse como algo predominantemente cargado de sufrimiento; pero el poeta carece de arte, cuando él, mediante su poetización concreta, expone ese sufrimiento como algo de lo que no se puede escapar, y trata de reprimir y calmar el salto del espíritu, que busca elevación y liberación, con el horrible velo neblinoso de lo triste. Así, se muestra lo triste como la más aguda contradicción de lo trágico, aunque parezca estarle tan próximo: lo triste designa la más profunda y duradera depresión del ánimo, mientras que lo trágico alude a la elevación más grandiosa y atrevida del mismo; lo triste, nos enreda indisolublemente en la *misère* de la existencia, en cambio, lo trágico nos libera de esa red, rompiendo sus mallas.

2. Lo espantoso

En la primera mitad de este siglo, se ha desarrollado un romanticismo de lo espantoso [*Grässlichen*], que ha encontrado su entrada también en el drama, especialmente a través de Víctor Hugo. Para probar la justificación de este elemento, tendremos que eliminar, uno tras otro, aquellos significados del mismo que resultan inadmisibles, para retener aquel resto que, con ciertos visos de derecho, puede atreverse a ponerse en lugar de lo trágico.

En primer lugar, habría que distinguir entre lo espantoso que encuentra su fundamentación efectiva en las costumbres de una época, y aquello que carece de esta fundamentación y, por tanto, debe producir en el espectador un efecto extraño, chocante y de rechazo. Si, por ejemplo, Laube en *La Bruja de Berenstein* deja que se vean los instrumentos de tortura, con los que una encantadora doncella inocente debe ser obligada a denigrarse a sí misma, de manera que el espectador debe esperar, a cada instante, la aplicación de los mismos sobre la víctima, que ya se estremece ante un terrible tormento anímico, todo esto produce un efecto de rechazo, porque nuestra época ya no conoce la tortura, mientras que hace 100 o 200 años tal escena habría encontrado perfectamente su lugar en un drama y hubiese podido producir un efecto estético inalterable, porque el público estaba, de hecho, acostumbrado a esta manera de proceder. Un ejemplo quizás aún más impactante es el castigo consistente en provocar la ceguera, que antaño era muy utilizado, y también se empleaba como

medida precautoria contra los pretendientes. La ceguera que se provoca a sí mismo el Rey Edipo, la ceguera de Gloster en el *Rey Lear*; incluso la escena en el *Rey Juan*, en la que el Príncipe Arturo *tiene que ser cegado*, nos producen hoy en día un efecto rechazable, mientras que en su época estaban estéticamente justificadas. Pero la intuición estética, precisamente, no es independiente de las costumbres generales que dominan en una época, y no se puede sólo estar llamado a ser fiel al carácter efectivo del período descrito; ella debe tener en cuenta, necesariamente, las costumbres del público actual. A esto se añade, aún, la inmediatez de la intuición sensible en el drama, que hace insoportables muchas cosas, mucho mejor toleradas por la forma épica, que es más mate. Tampoco hay que olvidar que, cuanto más educado es un público, y cuanto más se esfuerza la escena, mediante medios externos, por suscitar una ilusión completa de realidad, tanto menos puede animarse la fantasía a producir internamente la ilusión. Quizás hay que lamentar que en el presente se busca producir todo lo posible esta sensación realista, mediante decoraciones cerradas, etc., pero no se trata de un hecho que haya que discutir ni cambiar, sino que se debe contar con él. Por eso, el dramaturgo moderno debe mostrarse parco y muy cauto, en lo que se refiere a los crímenes y a verter sangre, algo de lo que tuvieron necesidad incluso Shakespeare y Schiller, porque la falta de costumbre e incapacidad del contemplador de pedir en sí automáticamente la ilusión, hace enseguida que el efecto conmovedor se transforme en ridículo. Por eso, es una dificultad muy principal para los poetas de hoy en día, sacar del mundo con habilidad a la gente que debe necesariamente perecer.

Lo segundo que hemos de eliminar de lo espantoso es todo aquello que es adecuado para estimular el *placer de la crueldad* [*Wollust der Grausamkeit*], impulso tan profundamente arraigado en la naturaleza humana, que en la frenología se le reconoce como una facultad fundamental específica; aquel impulso que impele a los seres humanos a llevar a cabo ejecuciones públicas, que a los antiguos romanos les llevaba a exigir, no solo *panem*, sino también *circenses*, y aún hoy en día hace que la tauromaquia sea una auténtica pasión para los españoles. Este impulso, moralmente rechazable y altamente peligroso, y que representa lo propiamente diabólico en el ser humano, caracterizándolo a él solo entre todos los animales, no puede ser ni estimulado ni atizado en modo alguno por el arte, puesto que con ello el arte, no solo se sale de los límites de su ámbito propio, sino que, incluso, promueve la inmoralidad. La especie rudamente material de estos efectos, tal como se los encuentra en las novelas sensacionalistas, destinadas a la servidumbre, se opone por su naturaleza a la

escena, aunque piras ardientes y las muertes por tuberculosis, más naturales y verosímiles, ya sean un bonito comienzo para ello; sin embargo, hay un refinamiento aún peor de la crueldad que el material, que es de tipo espiritual, y que actúa cuando el placer de la crueldad incita al espectador, siendo aún más desmoralizante que el primero. Piénsese, a falta de un mejor ejemplo, en los tormentos espirituales de Triboulet en *Le Roi s'amuse* de Víctor Hugo. También el trato que recibe el viejo Moor, por parte de Franz Moor, porta este carácter.

Un tercer elemento que debe ser eliminado, es aquel espanto que alimenta el placer por lo horroroso y macabro, es decir, por lo *misterioso y terrible* [*Geheimnisvoll-Schrecklichen*]. Primeramente, en lo que concierne a las figuras del otro mundo, hay que advertir que el arte solo puede acercarse lo más posible a su meta: *realizar* lo ideal, si se asienta sobre el suelo más *real* posible, por lo que nuestro género, que es racionalista, no está en situación de considerar las visiones de espíritus y de fantasmas bajo otro punto de vista que considerándolos fenómenos enfermizos y subjetivos, ni de asignarle a las formas objetivadas de una creencia popular temprana (brujas, kobolds, etc.) otro lugar que el que permiten los cuentos y leyendas. Por consiguiente, el poeta debe renunciar por adelantado a entretejer espíritus y fantasmas en su drama, a no ser que tenga presente el efecto inmediatamente objetivo sobre el espectador, en una pieza que pretende ser realista (como sucede en *Hamlet*); pero cuando nos exige la colaboración activa y objetiva de figuras tomadas de la creencia popular (las brujas de *Macbeth*), entonces se le arrebatada con ello actualmente a la pieza todo el suelo realista e histórico de debajo los pies, y retrocede al oscuro reino neblinoso de la leyenda. Shakespeare estaba situado mucho más favorablemente frente a su público en ambos puntos, como lo prueban sus obras. A mí, por ejemplo, la aparición en escena del espíritu de Banquo en la mesa, me ha producido siempre una impresión molesta, y yo preferiría dejar el lugar vacío, si *sólo* Macbeth pudiese ver la aparición.

Pero incluso Shakespeare, que a menudo invoca a los espíritus, nunca los utiliza con el fin de producir en el espectador el efecto horripilante, sino sólo en la medida en que no puede evitarse su aparición en la pieza, ya que esta lo exige para producir el correspondiente efecto sobre los personajes que actúan. En Shakespeare, por tanto, el efecto horripilante nunca es un fin en sí mismo, sino solo un medio, vinculado a un determinado acontecimiento.

Por lo demás, los espíritus y fantasmas no son, en absoluto, el único medio que contribuye a la estimulación de este tipo de horror. Quien dude de esto, que lea los

escritos de E. T. A. Hoffmann; en especial, le viene a uno a la mente un relato en *Los hermanos de San Serapión* (parte 4, pp. 231-247), que supera en horror a la más horripilante historia de fantasmas. Tales medios poseen tan escasa naturaleza estética como la corriente nerviosa (especialmente de los nervios principales) que suscita esta sensación; sirven para estimular una faceta de la fantasía, que tiene que ver tan poco con lo bello como con lo sublime, siendo en su mayoría, incluso, feas y repelentes, como en el relato que hemos mencionado. Aquel que se siente fuertemente atraído, tanto en lo que se refiere a la producción como a la recepción de este género, debe padecer una sobreestimulación enfermiza de los nervios, o un gusto completamente extraviado de la fantasía.

Mas si nosotros queremos ahora eliminar realmente todo aquello que es espantoso, es decir, aquello que estimula el placer en lo horrible o lo escalofriante, y aquello que ya no se corresponde con el estado de nuestras costumbres, entonces queda aún una cantidad de espanto que no está, en absoluto, en situación de producir un efecto trágico. Si lo *conmovedor* [*Rührende*] mismo sólo es trágico cuando es lo suficientemente *grande* [*gross*] como para tener un efecto *estremecedor*; entonces lo *espantoso* solo es trágico cuando es íntimamente suficiente como para tener un efecto conmovedor. Lo espantoso, que, en cuanto algo puramente extrínseco, se presenta ante nosotros de repente, poniéndose de manifiesto en personajes que no conocemos, o que al menos nos resultan indiferentes, partiendo de causas que no comprendemos, nos dejará fríos, o solo suscitará una filantropía genérica; pero, asimismo, como algo espantoso, nos ocasionará un doloroso efecto de rechazo, y buscamos apartarlo de nuestra vista, como cuando asistimos a una operación quirúrgica. Por consiguiente, no se trata de la medida de los padecimientos que son puestos ante nosotros, sino de la medida en la cual nuestras sensaciones son puestas en resonancia [*Mitschwingung*]; y esto último es un producto de la medida objetiva del padecimiento previo y de su capacidad de interesarnos y entusiasrnarnos por él. Pero el sufrimiento contemplado solo puede interesarnos y entusiasrnarnos, si no permanece para nosotros como algo meramente exterior; si se nos convierte en algo íntimo; si nos interesamos por los personajes que sufren en general y por su situación; si entendemos cómo surge el sufrimiento desde sus causas necesarias, y nos vemos también obligados a sentirlo tan profundamente como lo hacen los personajes que se ven afectados por el mismo. De aquí se sigue que al efecto dramático sólo puede perjudicarle que únicamente se nos muestren personajes que padecen y por los cuales no podemos tener ningún interés,

o si se nos presentan sufrimientos cuyas causas y motivos no nos ha llegado a quedar suficientemente claros.

Pero si se cumplen las condiciones que hacen que lo espantoso sea para nosotros, a la vez, profundamente íntimo y conmovedor, entonces está claro que el efecto resulta tanto más fuerte y persistente, cuanto más grande y profundo sea el sufrimiento y cuanto más terrible sea lo espantoso (siempre teniendo en cuenta las limitaciones anteriores).

Hemos encontrado confirmado en estas consideraciones lo que Lessing deduce siguiendo a Aristóteles: que tanto en lo que se refiere a la compasión como al terror ($\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$) cada uno de ellos solo es utilizable en un sentido trágico, cuando uno ya incluye por sí mismo al otro; pero, por otra parte, también hemos encontrado que el ámbito en el que ambos pueden aparecer separados es muy amplio, y hemos concebido desde esta unilateralidad dos de los más importantes errores del drama.

3. Compasión y estremecimiento

Una vez hemos conocido, en las secciones precedentes, lo conmovedor o la compasión [*Rührung oder Mitleid*] y el terror o el estremecimiento [*Schrecken oder Erschütterung*], como ambos lados de aquello que produce el efecto trágico, ahora queremos, después de separar las exageraciones unilaterales de estos afectos, determinar más de cerca la esencia psicológica de los mismos, para averiguar si ellos pueden pretender un valor estético, en y por sí mismos, o si sólo poseen un valor como medios para un fin superior. Si fuese esto último, entonces tendremos que investigar en la siguiente sección el fin al que sirven, como medios, la compasión y el estremecimiento, y luego, incluso, cuál nos debe desvelar la esencia de lo trágico.

La compasión es aquella resonancia de la sensación [*Empfindungsresonanz*], que responde a los sentimientos dolorosos de los demás con sentimientos del carácter correspondiente, por consiguiente, a la melancolía con la melancolía, a la tristeza con la tristeza, al miedo con el miedo, etc. — La compasión es, por consiguiente, una denominación genérica, que abarca las más diversas sensaciones dolorosas, las cuales concuerdan, empero, todas ellas, en que no han surgido directamente a través de los correspondientes motivos, sino indirectamente, mediante la resonancia con una sensación percibida en el otro, y son conscientes de esta manera de surgir indirecta.

Por consiguiente, en la medida en que toda compasión es realmente sufrimiento o sensación dolorosa, es imposible que sea agradable, sino solo desagradable, sin que en este resultado pueda cambiar nada tal manera indirecta de surgir. Siendo así, la compasión debe de contener en sí aún otro factor, o producirlo inmediatamente desde sí misma, que hace posible que en ella (aquí no hablamos del drama) también haya una sensación placentera. Si excluimos la alegría por el mal ajeno y el placer que produce la crueldad, esta no puede consistir en otra cosa que en el contraste entre el estado del compadecido y aquel que compadece, mediante el cual este último alcanza a ser consciente y disfruta de verse libre del dolor, al menos de estar libre precisamente de este dolor del que se compadece. (Advierto aquí que cada disfrute se eleva, mediante el contraste con la representación de lo contrario y, sin este contraste, acaba muy pronto de ser sentido como disfrute). Es esta suposición la única que conozco, y, aparentemente, la única posible para explicar el placer que se contiene en la compasión; y se ve apoyada porque, cuanto más elevado éticamente, más refinado sentimentalmente y más educado es un hombre, tanto más predomina el sufrimiento sobre este placer en la compasión, el cual, al fin y al cabo, aunque justificado y natural, es, no obstante, un tosco egoísmo. Aquella persona que es capaz de tener sentimientos refinados evita la visión del dolor ajeno, al que él no puede ayudar, mientras que el hombre de naturaleza ruda la busca, por mor de este placer egoísta. La compasión es un instinto implantado en nosotros por la naturaleza, como precario contrapeso del egoísmo; pero el egoísmo sabe también saquearlo para sus fines, y debilita al mismo tiempo, manifiestamente, mediante su ingrediente sensorial, el efecto pretendido por la naturaleza de aquel instinto, hacia la ayuda sacrificada y abnegada. Con esto, cualquier esfuerzo de aprovechar la compasión como fuente de placer, debe dañar la delicadeza y ejercer un influjo aún peor sobre la eticidad, cosas ambas que la poesía, ciertamente, no puede permitir. Esta relación no cambia, si el padecimiento que suscita la compasión es meramente representado o poetizado, pues el hábito de comportarse de cierta manera hacia este sufrimiento poetizado, se trasladaría infaliblemente, más tarde, también al real. Vemos, por consiguiente, que el placer en la compasión no puede ser jamás meta del arte, pero lo que en ella es dolor, ciertamente tampoco, pues sería contradictorio para cualquier ser pretender experimentar el dolor por mor de sí mismo.

Llegamos al otro elemento, que denominamos lo estremecedor, lo terrorífico, temible, horrible o espantoso. Ninguna de estas palabras nos ofrece una denominación adecuada, aunque de su yuxtaposición puede conocerse bien de qué se trata. El

término estremecimiento es demasiado amplio, pues hay muchos tipos de estremecimientos, que surgen de causas completamente diferentes de las que aquí se mientan, pero él es un requisito necesario; sólo en la medida en que produce un cierto tipo de estremecimiento, puede lo temible, terrible, etc., tener un efecto trágico sobre nosotros. El estremecimiento designa, por consiguiente, solo la *medida* del asalto sobre nuestro organismo psíquico, *por debajo* de la cual lo trágico no puede producirse. El experimentar terror designa la ocurrencia repentina de este ataque, que habitualmente no puede ser intencionada. Quedar horrorizado es lo que mejor caracterizaría la especie de estremecimiento, si no significase solamente el grado más alto del mismo, del mismo modo que lo espantoso en general designa un grado demasiado alto, prescindiendo de que, etimológicamente, procede de atroz y de horror, lo que, para nosotros, ciertamente, en el sentido presente, casi ha desaparecido. A lo buscado se podría aproximar al máximo lo temible, como aquello que es adecuado para suscitar temor, aunque mayormente también suscita aún otras sensaciones al mismo tiempo, así que, por consiguiente, lo temible quiere decir objetivamente mucho más que dice el temor, subjetivamente.

Aristóteles, por su brevedad, y su restaurador, Lessing, dan en este punto fácilmente ocasión a conceptos erróneos. Lessing cita (ed. Abreviada, VIII, p. 122) las palabras de alguien capaz de juzgar sobre arte: «Indiscutiblemente, el temor surge desde un sentimiento de la humanidad: pues cada ser humano está sometido a él, y cada ser humano se *estremece*, debido a este sentimiento, por el incidente lamentable de otra persona». Si esta explicación no es justamente adecuada, se reconoce en ella, sin embargo, la mención de algo correcto. Lessing, empero, dice: (p. 123): «Aristóteles no piensa en *este* temor [...] Este temor [...] es un temor compasivo y, por consiguiente, ya concebido bajo la compasión. Aristóteles *no diría* compasión y temor, si no entendiera por temor más que una simple modificación de la compasión». Yo no escribo aquí contra la interpretación de Aristóteles, sino contra el motivo por el que, según Lessing, le hubiese sido imposible a Lessing mentar este temor. Cuán débil es el mismo, lo muestra el mismo Lessing en las pp. 127 y 135-136, donde dice que «el **φόβος** aristotélico no es ninguna pasión especial independiente de la compasión», y que también él «queda incluido en la palabra compasión». Dice, incluso (p. 136): «Si Aristóteles hubiese querido enseñarnos meramente qué pasiones pueden y deben suscitar la tragedia, entonces podría *haberse ahorrado por completo* añadir el temor [...]». Por consiguiente, lo que aquí no puede impedir exponer al **φόβος** especialmente

junto a la compasión, tampoco podría haberlo impedido para aquella significación del terror, puesto que, según Lessing, ambos están incluidos en la compasión. Pero, en mi opinión, lo último es incorrecto para ambas, porque nosotros, en lo que precede, hemos visto, suficientemente, que la emoción compasiva tiene un campo amplio, donde ella no está ligada al estremecimiento y el terror, y que también lo terrorífico tiene un amplio campo, en el que no está en condiciones de tocar a nuestra compasión, con lo que la relativa independencia de ambos, uno respecto del otro, queda suficientemente explicada. Pero, de la misma manera que aquel estremecimiento, este temor es independiente de la compasión, algo que determina Lessing como sigue: «El temor (de Aristóteles) no es en absoluto el temor que nos despierta el mal de otro *por él mismo*, sino que es el temor que surge desde nuestra semejanza con la persona que padece *por nosotros mismos*, es el temor de que nosotros mismos podemos llegar a ser el objeto compadecido. En una palabra: este temor es *la compasión que se refiere a nosotros mismos*». Sólo porque nosotros entendemos la compasión como temor por nosotros mismos, debe seguirse la fundamentación de la regla de que ningún individuo completamente vil puede ser elegido para el rol de héroe trágico; y de esto mismo resulta ya que en tales casos, el odio, el rechazo y el desprecio impiden el surgimiento de la compasión.

Está claro que la actividad de referir mi compasión a mí mismo, como a un objeto que está expuesto a un sufrimiento parecido, no es una reflexión que esté dada inmediata e inevitablemente en la compasión misma, sino solo una reflexión que le adviene a *esta*; pero esto vale aún más de la sensación de temor egoísta que se despierta en mí, a través de dicha reflexión. La compasión puede muy bien existir sin ambas, e incluso existirá aún más sin ambas. Cuanto *más abiertamente se olvida de sí mismo* el hombre en la compasión, tanto más retrocede su egoísmo, que todo lo refiere a sí mismo, frente al amor al prójimo y la empatía con el prójimo que sufre. Por el contrario, cuanto menos es capaz el ser humano de la autonegación y del amor puro al prójimo, tanto más fuerte será este temor egoísta ante la visión del sufrimiento ajeno y, según la ley de la suma total limitada de los sentimientos simultáneos, rebajará tanto más la fuerza de la compasión cuanto más fuerte sea él. Ciertamente, este temor egoísta no presupone ni una sola vez la compasión como condición, pues en un despiadado egoísta, que carece por completo de consideración hacia el prójimo, puede verse suscitado en gran medida este temor con un tipo de ánimo angustioso, a través de la visión del sufrimiento ajeno, sin que surja ni el más mínimo atisbo de compasión,

e incluso existiendo en lugar de esta una alegría por el mal ajeno. Se ve que Lessing se encuentra muy equivocado, tanto por lo que concierne a la independencia del temor y del terror de la compasión, como también por lo que respecta a la capacidad de este temor egoísta para servir como *meta* de la impresión estética. Pues este *temor* egoísta puede ser *mucho menos aún* objetivo estético que el *placer* egoísta anteriormente citado, el cual se suele vincular, más o menos, con la sensación de dolor de la compasión, puesto que el temor es una sensación *desagradable*, en y por sí misma. El arte, en general, en ningún caso puede utilizarse para adular el egoísmo, pues aunque el mismo tampoco es aún, como en el caso de este temor, inmoral, si es, sin embargo y en todo caso, el resorte —y, ciertamente, el único resorte— de *llegar a ser* inmoral, bajo ciertas circunstancias, así que, de hecho, todo lo que ejercita, alimenta, fortalece y adula el egoísmo, fortalece y aumenta indirectamente la disposición y la inclinación hacia la inmoralidad. Pero si el arte jamás puede perseguir metas morales, mucho menos aún puede perseguir aquellos objetivos que hacen avanzar a la inmoralidad, sea de manera directa o indirecta. Tales efectos, no solo son completamente recusables como *fin*es, sino que también son altamente objetables y peligrosos, incluso como simples *medios*, puesto que fácilmente el mal influjo del medio puede superar el buen influjo que ejerce el fin. ¡No; precisamente el arte debe redimirnos temporalmente de la mezquindad del egoísmo (igual que la filosofía debe hacerlo de un modo permanente), de manera que el espíritu, dilatado, pueda respirar libremente, liberado de la roca de Prometeo del yo, que ha forjado para nosotros la naturaleza, y a la que nos ha atado con las cadenas de la individuación! Cuán miserable y repudiable sería el arte, si el fin de su capacidad fuese reírle las gracias al egoísmo, sosteniendo, como Lessing (VIII, p. 136), que la compasión se disipa con la conclusión de la tragedia, «y nada queda en nosotros de las estimulaciones sentidas, más que el temor verosímil de que el mal compadecido pueda afectarnos a nosotros mismos».

Ahora bien, por lo que concierne al estremecimiento que produce lo terrorífico, no lo *excluye* Lessing del efecto trágico, sino que ya lo *incluye* en la compasión, mientras que nosotros acabamos de ver que él, debido a su relativa independencia de la compasión, merece una consideración específica. Si nosotros hemos de discutir la afirmación de Lessing de que aquel temor egoísta sólo puede ser suscitado por la *compasión*, tendremos que certificar, desde ahora, que él, en todo caso, si debe elevarse hasta un cierto grado, presupone este *estremecimiento* como su condición necesaria. El estremecimiento que suscita lo temible debería permanecer, por

consiguiente, bajo cualquier circunstancia, como un nivel de transición hacia el despertar de aquel temor, *si* en general viniese sobre este último. Para nosotros, en cambio, que hemos encontrado rechazable aquel temor, como fin y como medio, mantiene aquel estremecimiento mediante lo terrorífico su significación plenamente autónoma y, ciertamente, podemos definir ahora su principal diferencia respecto de la compasión, por el hecho de que él va hacia lo general, mientras que la compasión se refiere a lo particular. Si el temor egoísta lessinguiano tiembla ante el hecho de que el mal presenciado ocasionalmente también podría afectar alguna vez al propio yo, tan amado; si la compasión consiste en la plena transposición al punto de vista individual del que padece, y por tanto, supone una *expansión del yo hacia el prójimo*, y el sentir el dolor de este particular, asimilando el interés del individuo, entonces el estremecimiento ante lo temible expande el *yo como en lo absoluto*, o, lo que es igual, olvida la especificidad de este individuo, que padece tanto como el propio yo, y tiembla ante la intuición sensible *de que, en general, pueda existir tal sufrimiento* y de que encuentre espacio sobre la tierra; por consiguiente, el estremecimiento vale sólo de la posibilidad en general de este sufrimiento, que es traída a la intuición por su realización, y, como veremos más tarde, se impone al conocimiento como algo necesario, que no se puede evitar. Ahora bien, si suscitar el temor egoísta es imposible que sea el fin de este estremecimiento universal, que lo justificaría, él puede mucho menos justificarse a sí mismo, pues (prescindiendo de la alegría por el mal ajeno, y el placer que produce la crueldad y el placer egoísta, basado en el contraste) es imposible que él, a través de la percepción de un estremecimiento provocado por lo terrorífico, sea un estremecimiento *beneficioso*, ni una sensación *agradable*, sino que siempre supone una áspera desgarradura en las cuerdas del corazón, que para cualquier ánimo sensible sólo puede traducirse en una disonancia. Ahora, si nos acordamos de que para el efecto trágico este estremecimiento debe estar unido con lo conmovedor de la compasión, entonces sabemos que el efecto trágico reposa sobre *dos sensaciones desagradables*: la dura desgarradura disonante de las cuerdas y la dolorosa resonancia de las mismas, pues todo lo que rozó el placer lo hemos visto como sirviendo al egoísmo y conduciendo a la inmoralidad, y hemos tenido que apartarlo como algo indigno de la pureza del arte. Pero, ¿cómo es posible que la más elevada forma del arte poético del mundo, la tragedia, y el disfrute de la misma tengan que descansar en la estimulación de dos sensaciones desagradables de la más alta intensidad posible? La cosa es tan absurda que, o debe explicarse el disfrute estético de la tragedia como un autoengaño

procedente de sensaciones impuras, y *rechazar* en base a esto la tragedia como *forma artística*, o considerar tales sensaciones desagradables *como simple medio*, y hemos de buscar el *fin* que garantiza una satisfacción tan profusa, capaz no solo de *recompensar* el displacer que implican los medios, sino que deja aún un elevado *exceso de placer*; *como pura ganancia* del disfrute estético. Vamos a ocuparnos de buscar este fin en la siguiente sección.

4. La esencia de lo trágico

Aristóteles pone como objetivo de suscitar compasión y temor la purificación (*κάθαρσις*) de ambas pasiones y de aquellas que se les asemejan. Sin querer enriquecer la amplia biblioteca de escritos sobre la catarsis con nuevas observaciones, puede decirse, resumiendo, que de la constitución fragmentaria de la poética aristotélica se puede perfectamente constatar qué es lo que Aristóteles *no* ha mentado con dicha catarsis, pero *no* se deja determinar con certeza *qué es lo que* él ha mentado con la misma, y aún menos en qué medida lo que él pueda haber mentado puede aparecer como un fin estético suficiente para aquel medio, en y por sí desagradable. Aquello que él *no* puede haber mentado es una *purificación moral* [*sittliche Läuterung*] de estas pasiones, puesto que este sería, precisamente, un fin ético y no estético, siendo estos dos ámbitos de cuya confusión o mezcla hay que precaverse con el mayor cuidado. El disfrute de tales supuestos no solo sería inexplicable, puesto al lado de la amargura de todos los medicamentos morales, sino que el momento estético como tal sería aniquilado, en general, por los mismos, si en su lugar se pusiese algo ético. De manera que, si no puede tener un significado ético, entonces la catarsis solo puede tener un significado *de higiene psíquica* (dietético-anímica) [*psychygenische (seelendiätetische)*], o *mistérico-religiosa* [*religiös-mysteriöse*]. En la medida en que ambas direcciones pueden ejercer un influjo ético favorable, también vale la precedente recusación para ellas, pero considerado inmediatamente, el efecto de la dietética anímica aparece como una simple consideración de la sabiduría vital, o de la teleología, y el efecto mistérico-religioso como un problema que Aristóteles dejó completamente indeterminado. De que algo contribuya a la salud de mi alma, no se sigue en absoluto que me resulte agradable, o que debiera utilizarlo por otros motivos, que desde la ponderación racional de su finalidad; esta concepción, además, prescindiendo por completo de su plana

mezquindad racionalista, sería, a su vez incapaz de explicar el elevado disfrute inmediato que proporciona la tragedia, el cual, a pesar del dolor que implican los medios de los que se vale, ha existido sin discusión, y *no tiene que ver nada, sin embargo, con la reflexión racional, que parte de consideraciones pertenecientes a la sabiduría vital*. Solo por esto, el otro supuesto de un efecto místico-religioso no puede explicar nada, porque tal efecto requiere primero ser explicado, para hacerse comprensible. Volveremos más tarde sobre este punto.

Existe una concepción reciente, que remite el goce trágico esencialmente a la vista de la imposición de una justicia divina, que premia la virtud y castiga la culpa. Se podría, posiblemente, hacer el intento de poner en relación esta concepción con la catarsis entendida religiosamente, sin embargo, la indescriptible superficialidad y banalidad de la misma es tan patente, que actualmente ningún esteta se atrevería ya a querer mantenerla, al menos en esa forma, a no ser que fuese alguien que deseara redactar una «estética cristiana». Cualquiera sabe, en primer lugar, que, en la realidad, el sufrimiento y la alegría están repartidos sin preferencias, pues «Dios hace que su sol salga sobre justos e injustos»⁶, y, ciertamente, incluso el virtuoso debe sufrir más, por término medio, porque es menos capaz de percibir su provecho, aunque, por regla general, su conciencia le permitiría ponderarlo de sobra. Prescindiendo de que es un admirable malentendido querer *mejorar* las disposiciones de la omnisciencia divina en el mundo real mediante las figuras de la poesía, podría considerarse tan solo un juego carente de valor querer buscar edificación religiosa, mediante la vinculación poética de los sucesos con una imposición fabulada de la justicia ética, que contradice la realidad, tal como se nos muestra en la experiencia. Pero, en segundo lugar, la así llamada justicia poética, constituye la más espeluznante injusticia, porque las más sofisticadas obras poéticas de este tipo siempre adolecen de una falta de *proporcionalidad entre culpa y castigo*, dado que el héroe sucumbe *invariablemente*, ya se trate de un matricidio o de una transgresión de disposiciones contingentes y convencionales. Por último, y en tercer lugar, las obras maestras de la tragedia no muestran, en absoluto, una justicia en ese sentido, y mucho menos una recompensa de la virtud que, sin embargo, sería el indispensable correlato para un castigo divino de la culpa.

En general, cuando se está considerando una obra poética, resulta completamente erróneo partir de puntos de vista morales. Los momentos morales se

⁶ Mateo 5, 45. (*N. del T.*)

presentan siempre de forma imperativa, y exigen lo que debe suceder; pero la poesía, como invitación de una realidad perfecta, no tiene nada que ver con aquello que *ha de* suceder, sino con aquello que puede y *debe* suceder, en base a la existencia de ciertos motivos y de la fuerza de los mismos. Habitualmente, los momentos éticos son de gran importancia en la poesía, por cuanto ellos, como motivos destacados y unidos a otros motivos, influyen sobre las personas que actúan; ahora bien, para el espectador tales momentos *no* son significativos *como momentos éticos*, sino *como motivos* de los personajes que actúan, es decir, como *potencias de la naturaleza*, entre otras potencias naturales, como sentimientos y pasiones. Si el espectador de las mismas quisiese dejarlos actuar sobre él *como* momentos éticos, entonces entraría a participar en la misma acción, como alguien implicado en ella, y por consiguiente se suprimiría, propiamente, como espectador desinteresado, que sobrevuela la totalidad, es decir, suprimiría de sí el desinterés inmediato de la voluntad, que, como han demostrado Kant y Schopenhauer, es la condición indispensable de cualquier disfrute artístico. De la misma manera que solo está en situación de contemplar filosóficamente el mundo y las acciones del ser humano aquel que, como afirma Spinoza, los ve desinteresadamente, como si se enfrentase a figuras matemáticas, sólo puede disfrutar estéticamente la obra poética aquel que conserva para la acción expuesta *entera* un interés *puramente objetivo*, pero no se deja arrastrar por un interés *subjetivo* en los personajes particulares y sus acciones. Sólo pocos seres humanos pueden encontrar el necesario olvido de sí mismos, para la fría tranquilidad de la contemplación filosófica, y la mayoría, retrocedería espantada ante este comportamiento, como lo harían ante una vivisección; en cambio, el arte y la poesía facilitan mucho más este comportamiento; primero, porque él *solo* pone ante nosotros, como objeto de contemplación, acciones *ficticias* y no acciones reales y, en segundo lugar, porque su forma entra *intuitivamente* en contradicción con la abstracción de la consideración filosófica, cosas ambas que tienen el efecto conjunto de que el espectador, sin saberlo bien, es puesto en aquella libertad frente al objeto, en la cual los motivos no actúan inmediatamente sobre él por su contenido, sino que sólo son apreciados por él en base a su actividad sobre los que están implicados en la acción. Sólo esto crea en el ánimo del espectador el espacio vacío necesario para la compasión y el estremecimiento, que son producidas como sensaciones resonantes, a través de los efectos producidos por los motivos en los personajes que actúan, mientras que, con una participación inmediata del interés, el

lugar que debería asumir este *empatizar* ya sería asumido *directamente* por el efecto producido por el motivo.

Voy a dejar esto más claro mediante un ejemplo. Si se condujese a un campesino ante *Hamlet*, y sintiese miedo y temblase ante la aparición del espíritu del padre del protagonista, entonces la empatía con el estremecimiento del hijo no encontraría lugar alguno en el ánimo de este campesino, y con ello no solo faltaría el efecto pretendido, sino que también le faltaría luego la comprensión para el talante suscitado por el fantasma en el ánimo de Hamlet. — Así es como se destruye, enteramente, el efecto estético y el concepto de la intuición estética, si el espectador deja que actúen sobre él, como momentos éticos, aquellas relaciones que, como motivos éticos, inciden sobre los personajes que actúan, en lugar de interpretarlos según su efectividad física en el mecanismo legal natural de la motivación. Si hacemos un uso especial de esta verdad universal, entonces resulta que, si en ciertos dramas aparecen circunstancias que en el desarrollo lógico de la acción, pueden ser concebidos por los personajes que actúan como culpa y castigo, estos momentos pueden ser concebidos por el espectador, en todo caso, solo como *factores naturales* [*natürlichen Factoren*], es decir, como causas y efectos, en la conexión causal de los sucesos; y pronto veremos de qué manera.

La poesía es la historia eterna del corazón [*Die Poesie ist die ewige Geschichte des Herzens*], por eso es más filosófica que la historia: porque su verdad es eterna como la lógica, y no única, como la de la historia. Únicamente el acontecimiento interno, y no el externo, constituye la poesía. Las transacciones diplomáticas pueden subvertir el destino de los pueblos, sin dejar ninguna huella en la poesía. Sólo porque el suceso externo es el espacio, causa y efecto de un suceso *interno*, es él capaz de llegar a ser objeto de la poesía, pues sólo los sentimientos y pasiones emparentados con los nuestros son capaces de entusiasmarlos, ya se les ponga ante nosotros en unos pocos individuos particulares, bien se den en grandes masas (épica), singular o colectivamente. El sentimiento, sin sucesos, puede ofrecer poesía (lírica), nunca el suceso carente de sentimientos; la acción es solo el medio de exposición del proceso interior, que es lo propiamente interesante. Sin un suceso interno, sin el movimiento, no es posible poesía alguna, e incluso el aparente reposo del estado anímico idílico solo llega a ser atractivo porque una dulce brisa sopla en el tranquilo lago interior, elevando amorosas ondas, y el espectador complacido se deleita en el juego como tal, con la abstracción de todas las grandes relaciones. El reposo absoluto nunca puede ser poético, sino solo

pintoresco [*malerisch*]. El momento del movimiento es el apetecer estimulado por un motivo. En cuanto el mismo se viese satisfecho, la cosa se acabaría, igual que empezó, y no tendría lugar suceso alguno. Pero sólo con que se demorase la satisfacción del apetecer, o se viese impedida por causas externas, entonces tendría lugar la tensión entre un elemento interno y otro externo, y el interés se ceñiría a la observación de la habilidad y sabiduría vital, desplegadas en la lucha contra las dificultades externas, es decir, la poesía expone entonces (como muchas novelas, comedias y piezas de intriga), no una historia del corazón, sino de la cabeza, y entonces puede, ciertamente, aún entretejer y excitar, pero no ya entusiasmar, emocionar ni conmover. Esto sólo se logra si tanto los resortes del movimiento, como también los elementos retardadores, son de naturaleza interna, es decir, si interviene una lucha entre principios, sentimientos, apetencias, afectos y pasiones. Cuanto más fuerte es esta lucha o conflicto, tanto más alto golpean las olas tormentosas sobre el mar encolerizado de las pasiones, y tanto más grandioso es el espectáculo.

El *conflicto* [*Conflict*] que presenta la acción, es el fundamento imprescindible de cualquier obra poética auténtica. Pero el conflicto es también solo el fundamento; la coronación del edificio es la *reconciliación* [*Versöhnung*]. Igual que una pieza musical puede moverse bastante tiempo en disonancias, pero finalmente estas han de resolverse en una armonía, así también la poesía puede utilizar el conflicto solo como arranque y elemento de tránsito, para terminar sus disonancias en una satisfacción armónica. Un poema sin una conclusión conciliadora es un absurdo estético tan grande como una pieza musical compuesta solo de disonancias. Un drama que concluye con un conflicto abierto es como un preludio para arpa que terminase con el desgarramiento de las cuerdas; verlo sería un martirio, no un placer.

En la verdadera comedia (no el sainete), el conflicto que se mienta no es en absoluto serio; el espectador no cree en su peligro, y desde el comienzo es consciente de que la solución será feliz; en correspondencia con esto, la causa del conflicto es, la mayoría de las veces, un error del entendimiento, un descuido, un equívoco, algo que se ignora...; si este se pudiese suprimir, entonces todo el desarrollo de la pieza se encontraría comprometido desde el comienzo; la mayoría de las veces, es el azar el que resuelve, o el capricho es el que ata los nudos de la trama, y el todo es solamente espacio y trasfondo para preparar al humor un campo para sus fantásticos saltos. El espectador no quiere en absoluto verse conmovido (no hay nada más repelente que esas poses conmovedoras de las piezas populares vienesas), y, en caso de serlo, tiene

que ser por la risa; él flota, por consiguiente, sobre la acción, en un sentido completamente distinto del drama serio, puesto que en la comedia ya incluso los mismos personajes que actúan flotan, gracias al humor, sobre su propia conducta. Ciertamente, esta comedia es la descomposición de la forma artística del drama, igual que el humor es la descomposición de la forma poética del arte en general (cfr. Goethe, Vol. III, p. 260).

En el drama serio [*ernsten Schauspiel*], el conflicto ya es mentado de forma seria, y está aparentemente hecho, íntegramente, para conducir a la salida trágica. El espectador participa, con plena sensación, en la acción y se ve emocionado y estremecido, aunque, desde luego, mucho más lo primero, porque falta el más alto estremecimiento de la catástrofe trágica. Ahora bien, el punto consiste en el arte que tenga el poeta para rodear la salida trágica, aparentemente inevitable, y conducirlo todo hacia una conclusión pacífica y conciliadora. Pero, si se observa más atentamente el drama, se encuentra (si no se trata de una tragedia chapucera) una diferencia esencial entre este conflicto y el conflicto trágico propiamente dicho. A saber: si el héroe, en el momento decisivo de la acción, que va atando los nudos de la misma, pudiese contemplar ante sus ojos la serie del desarrollo (siempre presupuesto como necesario), entonces empezaría a sospechar y abandonaría la acción emprendida. Así, por ejemplo, Póstumo en *Cimbelino*, [el drama más perfecto que poseemos]⁷, si hubiese podido prever claramente las consecuencias de su acción, habría ciertamente abandonado su insensata y vanidosa apuesta, que es la que desencadena el desarrollo de la acción.

En la tragedia la relación se plantea de forma muy diferente. Aquí, en general, solo resulta aprovechable un conflicto tal que, desde el comienzo, resulta *irreconciliable* [*unversöhnlich*]⁸. Es decir, si el conflicto permite la posibilidad de una reconciliación, entonces la salida trágica se debe a una desafortunada casualidad, y la pieza debería haber sido, propiamente, un drama. Solo cuando el conflicto es tal que en él el héroe va *necesariamente* hacia su hundimiento, solo entonces tiene un efecto trágico, e incluso se puede afirmar que, si el caso ha de ser verdaderamente trágico, entonces no solo la salida trágica del conflicto, sino también el conflicto mismo, debe seguirse de los caracteres con necesidad; por tanto, el héroe debería actuar de tal manera como lo hace, incluso si pudiese echar un certero vistazo a toda la cadena causal que le conduce

⁷ Esta frase aparece solo en los *Aphorismen über das Drama*. (N. del T.)

⁸ Goethe le escribe a Zelter: «No he nacido para ser un poeta trágico, puesto que mi naturaleza es conciliadora. Por eso no me puede interesar el caso puramente trágico, que propiamente y desde el comienzo, ha de ser irreconciliable».

al hundimiento: solo tal necesidad del sufrimiento que le está predestinado al carácter del héroe, puede suscitar el estremecimiento trágico. — Si el héroe, al final de la pieza, fuese golpeado por un ladrillo que cae del tejado, esto sería una solución vulgar y de mal gusto; pero cualquier contingencia que se mezcle en el conflicto trágico actúa igualmente de forma vulgar, tan pronto cuando se la pone ante nuestros ojos de manera tan cruda. La *unidad y conclusión interna* de la acción solo puede existir si la catástrofe se presenta como la salida inevitable y necesaria del conflicto, y solo entonces mantiene el estremecimiento toda la grandeza que puede alcanzar, cuando se horroriza, no solo de que tal sufrimiento realmente ande suelto por la tierra, sino de que cargue *necesariamente* sobre el mortal, *cuyo carácter porta ya en sí, con necesidad, su destino trágico*, el cual solo aguarda la ocasión oportuna para aplastar al ser humano, ya que en *cualquier* ser humano reposan conflictos que, por su naturaleza, son irreconciliables, y que solo la contingencia de las relaciones hace que no lleguen a irrumpir. Esta necesidad, fija e inflexible, la conocían los griegos solo *exteriormente*, bajo la figura del *Fatum*; por el contrario, la poesía moderna (Shakespeare) la expone de una manera semejante a como la concibe la filosofía de esa época (Spinoza), según su verdadera esencia, es decir, como la *determinación interna de los actos voluntarios*. Quien no reconoce la doctrina de la determinación de los actos de la voluntad, a partir del carácter y de las relaciones externas, es igualmente incapaz de concebir racionalmente la estética del drama, así como en general la esencia del actuar humano y, si quiere disfrutar del drama, su gusto debe tomar como medida para juzgar aquello que su juicio racional rechaza de manera inconsciente.

Es esta necesidad del encadenamiento causal entre conflicto y catástrofe en donde tenemos que reconocer aquello que de verdadero se contiene en la, así llamada, culpa y expiación trágica y en la justicia poética. El conflicto trágico consistirá, casi siempre, en una pasión especial, que, *favorecida* por una disposición específica del carácter, y estimulada a la *activación*, mediante la configuración de las relaciones, se alza sobre la armonía de las fuerzas anímicas, con una *sublevación unilateral* [*einseitiger Ueberhebung*], y como consecuencia de esta desmesura, daña los límites de algún otro elemento vital justificado, que ahora *reacciona*, frente a esta restricción de su ámbito propio. Este elemento reactivo puede ser, o la voluntad justificada de otra persona, u otra pasión, cuyos intereses coliden con los de la primera, o también puede ser un momento abstracto, que domina, hasta cierto punto, las formas vitales de la sociedad, es decir, una ordenación política o social, una costumbre nacional o familiar, o un

principio ético. Se ve ahora hasta qué punto resulta *demasiado estrecho* el concepto de culpa, para designar el daño de la armonía de la esfera vital espiritual, desde la que surge inmediatamente el conflicto. Si la lucha se da entre dos voluntades o dos pasiones (*Julio de Tarento, La novia de Messina*), entonces ella puede ser completamente indiferente en el plano moral; si se dirige contra un orden positivo, que se ha desarrollado históricamente, como una forma vital del Estado, de la sociedad o de la familia, entonces puede ser, en todo caso, indiferente desde el punto de vista moral; ciertamente, también puede ser inmoral, como la lucha que emprende Coriolano contra su ciudad natal, pero también puede tener la más alta consagración ética, como la aparición de un reformador, y no raramente será precisamente el principio reactivo lo inmoral, como sucede con el odio que enfrenta a las familias de Romeo y Julieta. Se ve, con todo esto, que para el efecto trágico no es esencial y resulta contingente si la acción del héroe que produce el conflicto tiene el carácter de una culpa ética, o si, como consecuencia de la misma, la catástrofe de los personajes que actúan puede concebirse como un castigo expiatorio: para el contemplador, son considerados sólo como el miembro inicial y final característico de la cadena causal de los sucesos, y en lugar de la justicia entra para él la necesidad causal. Pero no sólo en esto resulta demasiado estrecha la conexión conceptual de culpa y expiación y justicia trágica, que la hace insuficiente para la concepción total del caso, sino que ella es también, en aquellos casos en los que parece resultar aplicable, demasiado restringida, porque no es suficientemente *profunda*, ya que solo incluye en sí la relación entre conflicto y catástrofe, pero *no* la relación entre *carácter y conflicto*. Mas hemos visto que solo se puede alcanzar plenamente el estremecimiento trágico, si el espectador alcanza una claridad intuitiva de la completa inexorabilidad de la fatalidad que acecha en el carácter, y la imposibilidad de escapar al conflicto trágico, mediante el propio querer y pensar conscientes.

Ahora bien, ¿puede esta necesidad causal, que se ha probado como la verdad objetiva de la, así llamada, justicia trágica, garantizar una satisfacción sobre la que pueda construirse el goce estético? Al fin y al cabo, más consolador que el dominio, o más bien, anarquía del azar, o de la libre voluntad, es la intuición de una tal necesidad; pero este consuelo es meramente negativo, es decir, si ninguno de ellos lleva ventaja al otro en esta relación, no se ve cómo la misma habría de garantizar una satisfacción positiva. Efectivamente, si esta necesidad intuida condujese a todo ser a la felicidad, entonces uno podría darse ya por satisfecho, pero una necesidad universal en la propia

preparación del sufrimiento, ¿cómo puede ser el estremecimiento que produce su visión, más que algo dotado de una naturaleza profundamente dolorosa?

De manera que no hemos llegado muy lejos. Hemos encontrado en la tragedia la estimulación de dos sensaciones desagradables: la compasión y un estremecimiento doloroso; tenemos un conflicto, que por su naturaleza es irreconciliable, y, como último resultado, un conocimiento intuitivo de la necesidad universal del más profundo sufrimiento, que debe crearse por sí mismo el ser humano, bajo las correspondientes relaciones, incluso cuando él corre, con los ojos abiertos, hacia su perdición. Repetimos nuestra pregunta: ¿no es absurdo que los seres humanos vayan a la tragedia para sentir fuertes estimulaciones dolorosas, para ver un conflicto irreconciliable y llegar a interiorizar la miseria universal de la vida humana? ¿No sería un espectáculo mucho más razonable aquel en el que los héroes, a través de su propia fuerza, por ejemplo, mediante la fidelidad (*Cimbelino*), o el amor a la patria (*Tell*) dominan finalmente las dificultades que pretenden oprimirles? ¿No habría que poner la comedia mil veces por encima, pues en ella se está frente al objeto como los frívolos dioses de Homero, riéndose de la miserable y estúpida existencia, que no se puede mejorar, sin que se quiera prescindir de ella, porque el reír resulta muy agradable?

Aquel que encuentra la vida, y en especial la vida humana digna de ser vivida, bella y agradable, debe condenar, necesariamente, la tragedia como forma de arte, no solo porque ella concibe la vida desde aquel lado que le quita significación, sino que también es el más deprimente y desagradable, y debe tratar de olvidarse lo más posible, desde el punto de vista estético. Así, también ese honrado filisteo, que desde el punto de vista racionalista y protestante, une su voz a la observación del creador, de que todo lo creado es muy bueno, tiene una aversión fundamental contra la tragedia y ha construido al mismo tiempo un arco triunfal a Kotzebue, igual al que ofrenda a las obras maestras de Schiller y Goethe. Para los optimistas de aguachirle [*Optimisten von reinem Wasser*], no puede haber ningún argumento que estuviese en condiciones de justificar la tragedia, con su necesaria miseria. Confirmaría mi afirmación, también, que el optimismo hegeliano mostró la mayor consecuencia cuando situó la comedia por encima de la tragedia. El optimismo puede conformarse, muy bien, con el humor de la comedia; pero un optimista consecuente debe enfadarse también con el humor. Pues el humor es una cabeza de Jano: uno de sus rostros se alegra íntimamente del reflejo de la idea, que reconoce viva en todo, incluso en lo más pequeño e insignificante, admirándola en su sabiduría y belleza; con el otro rostro, ridiculiza y se burla de los

seres más grandes y honrados, porque no portan su valor en sí mismos y considera que todo tender, como tal, es una estupidez. Si el humor tomase como objeto *sólo* los, así llamados, errores y debilidades de los seres humanos, entonces el optimista podría quedar completamente satisfecho con él; pero él no conoce nada ante lo que se detenga su descomposición burlesca. Precisamente en lo pequeño y despreciado es lo que más ama, y donde le gusta desenmascarar lo milagroso y la riqueza de la idea, pero también sólo en el cómo y qué de las cosas, ve él lo digno de admiración y lo atractivo de ellas, sin mostrar ninguna piedad con que existan; igual que la tragedia ve dolor en todos los esfuerzos, el humor ve la estupidez de todo esfuerzo; allí donde aquélla todo lo encuentra triste, éste lo encuentra todo ridículo, porque se quiere quitar de encima, de una vez, la emoción y el estremecimiento del cuerpo, que le arruina el humor. Si el humor quiere contemplar el cómo y el qué de las cosas, para disfrutar en ellas de la idea, reclama en su ayuda al microscopio, y aquí cae en el peligro de dejar su sentimiento preso, y caer en lo sentimental (Jean Paul). Si, por el contrario, quiere controlar la existencia de las cosas, entonces se eleva a una perspectiva de pájaro, para precaverse con esa lejanía de cualquier empatía; pero aquí cae, a su vez, en el peligro de traer a colación, con la mayor amargura, la inevitable sátira sobre la estupidez universal (Swift). El auténtico humor toma precauciones de caer en cualquiera de los dos extremos, balanceándose inteligentemente entre ambos. El optimista busca, por el contrario, cegarse ante el hecho de que el humor hace burla de *todo*, o, si lo admite, se consuela con que solamente es el bufón con su capa de cascabeles; el pesimista, en cambio, encuentra en el humor la plena verdad; pues también el pesimismo encuentra en la existencia sólo un mal, y el mundo peor que ninguno; pero la existencia una vez admitida, conoce también la insuperable sabiduría de la idea que se representa en ella. Mas, en todo caso, el humor queda en esto por detrás frente a lo trágico: en que no tiene el ánimo de ocuparse de la existencia, y cree resolver el problema sacándolo del camino y riéndose de la empatía más profunda. Es verdad que las cosas son tan ridículas como tristes, pero ridículas lo son sólo para el entendimiento, mientras que tristes lo son para el corazón; ridículas lo son sólo para la fría reflexión, que encuentra estúpida la contradicción entre la tendencia hacia la felicidad y proporcionarse uno mismo sufrimiento, pero ellas son inmediatamente tristes para la resonancia instintiva del ánimo. No hay duda de qué lado debe estar más alto para la poesía, especialmente cuando también para el entendimiento el encontrar risible solo es una manera de consideración unilateral y superficial, y en absoluto algo último, pues, como se dijo, esto

sólo es una manera de amañar los datos, para sacar el problema de nuestro camino, de la mejor manera posible.

Por el contrario, la tragedia no elude el problema, sino que lo agarra en toda su profundidad, y lo pone a la cabeza, para darle la única solución de la que es capaz: la *trascendente* [*transcendente*]⁹. Si el optimista debe rechazar, de manera consecuente, la tragedia como forma estética, entonces demuestra cualquier ser humano que encuentre disfrute en la tragedia, que, en el fondo de su corazón, cree en la verdad del pesimismo y en el hundimiento del héroe reconoce la reconciliación trascendente del conflicto, que, por su naturaleza, es incapaz de reconciliación terrenal o inmanente. Un hombre que esté privado de cualquier fe trascendente [*transcendenten Glaubens*], será tan incapaz de un verdadero disfrute de la tragedia como lo es el optimista impenitente. Un conflicto sin reconciliación, es estéticamente imposible; donde la reconciliación inmanente no es alcanzable, debe ser la misma trascendente; la experiencia constata esto, pues ninguna reconciliación es más profunda, ni después de ninguna forma poética uno siente el alma más reposada y tranquila, que después de una tragedia perfecta.

Si el héroe, en su vana lucha en pos de la felicidad, queda destrozado, como un venado después de una batida, y él reconoce en sí mismo la necesaria miseria de la existencia y la estupidez de todo luchar y tender hacia la felicidad, entonces, finalmente, un pensamiento golpea su alma, como un rayo fulgurante: «La vida no es el más elevado de los bienes», y solo en la renuncia a la lucha y en la resignación ha de alcanzarse la relativa beatitud de la carencia de dolor, que es el estado más feliz que puede alcanzarse. Pero entonces la vida también es, en la resignación, sólo un lastre, y la muerte es la solución bienvenida, como el sueño que anhela alguien cansado, una redención que es buscada voluntariamente, si ella no llega por sí misma o desde fuera. (Ya en el suicidio, con el que concluyen tantas tragedias, se debería reconocer que en esta conclusión no ha de buscarse ningún momento ético del castigo). Donde los héroes han llegado a la resignación, y, sin embargo, no encuentran la muerte, la impresión es sencillamente penosa (como en *La estrella de Sevilla*¹⁰), especialmente donde él o los afectados aún son jóvenes, pues lo que tienen ante sí es una vida aún larga, inconsolable y vacía; pero

⁹ Ya dice W. von Humboldt, en su escrito sobre *Hermann y Dorotea*: «La tragedia nos hace retroceder a nosotros mismos, y con la misma espada con la que ella parte los nudos, nos separa también, por un instante, de la realidad y de la vida, que ella, en general, nos enseña a amar menos, y a prescindir animosamente de ella». Para el lector experto en la materia, no necesito remitirle a Schopenhauer.

¹⁰ *La estrella de Sevilla* es una obra de teatro, escrita en 1623, cuya autoría se atribuye al dramaturgo español Andrés de Claramonte (1560-1626), aunque hasta 1920 se consideraba a Lope de Vega autor de la obra. (*N. del T.*)

la muerte, en cambio, pone fin a todo sufrimiento. (El sentimiento natural reprende aquí, en el ámbito estético, la mendacidad de la teoría de Schopenhauer de la necesidad de mantener la vida, en aras del ascetismo). Una creencia individual de inmortalidad, según la cual el alma se lleva al Más Allá su pleno recuerdo de todo lo anhelado, amado y odiado, con todos los conceptos de moralidad y todo el reposo, suprime, igualmente, la posibilidad de la tragedia, pues entonces la muerte no sería, de hecho, ninguna redención de esta alma, acuciada por el tormento al cual ella estaba sometida. Por el contrario, la concepción panteísta, según la cual el ser originario único ve en todos los individuos, y en consecuencia, con la destrucción del individuo solo pierde una de sus muchas formas, sin sufrir ningún impacto en su ser o sustancia eterna, no resulta, en absoluto, incompatible con el momento trágico. Pues, aunque, a pesar de la supresión de esta forma única individual, el ser originario sigue padeciendo, en incontables formas individuales, ya es siempre, con todo, un consuelo saber de la supresión de un fenómeno individual, que, especialmente agobiado por el sufrimiento, encuentra disponible siempre la redención en dicha supresión. Pero, por otra parte, sólo la fe en un ser trascendente, que habita más allá del fenómeno, da el momento positivo de la reconciliación trágica, sin el cual la vacía negatividad de la mera aniquilación siempre mantendrá algo de repulsivo, y con ello nunca parecería valiosa tan gran supresión, mientras que, a la vez, este trasfondo positivo deja presentir la redención individual como preludeo de una futura y final redención de la esencia del mundo del curso de sus padecimientos en la naturaleza. Sólo la tragedia, entre todas las formas de la poesía, nos enseña (como la religión y la filosofía) a considerar el mundo y la vida como algo subordinado, que apunta más allá y por encima de sí mismo, y del cual estar pendiente, como si fuese algo sumamente elevado y último, sería una pura locura. Es como si el héroe moribundo de la tragedia le lanzase a cualquier espectador las palabras de Cristo: «En el *mundo* tendréis aflicción: mas confiad, yo he vencido al mundo»¹¹.

¹¹ [Juan 16, 33] Si Aristóteles, con su catarsis, ha tenido en la mente una significación místico-religiosa, entonces ella debería consistir, esencialmente, en una aproximación a este pensamiento: que el momento trágico habría de liberarnos del dolor y del terror, que supone considerar la necesaria miseria de la existencia como algo último e irremediable. Difícilmente sería esto algo claramente desarrollado por Aristóteles, y debe haberlo poseído sólo bajo la forma de un presentimiento. Sin embargo, es cierto que, si él ha tenido esta única idea como posible, la concepción de Jacob Bernays (al que ya se han sumado Ueberweg y otros) aparece como la única factible, a saber: la de que la *κάθαρσις των παθημάτων* no quiere decir la purificación o depuración de las pasiones, sino la purificación o libertad (del alma) *de* las pasiones. (Estas concepciones no sólo son gramaticalmente igualmente posibles, sino que hablan a favor de la última una cantidad de ejemplos paralelos, tomados de Platón y de Aristóteles; la concepción de la doctrina aristotélica, por parte de los neoplatónicos y la, al menos, notoria falta del «de qué» en la otra concepción). Entonces, la *κάθαρσις*

No en todas las tragedias llega el héroe mismo a esta resignación y a ser consciente del momento trágico y, en este caso, el paso queda entregado a la reflexión consciente o inconsciente del espectador. La forma más perfecta será, sin duda, la otra, donde, como en *Edipo en Colono*, el héroe mismo cumple en sí la reconciliación con conciencia; sin embargo, esto no puede suceder, en ningún caso, contra la verosimilitud del carácter, del nivel de educación y de la situación.

Una cierta corriente de la crítica artística considera como lo más elevado en la tragedia, la conclusión de que la misma ofrece, sobre las ruinas del presente, que se hunde, la perspectiva de un tiempo nuevo, y mejor, que surge de ellas. Prescindiendo de que la misma tiene más un carácter épico que dramático, esto está muy lejos de reforzar el efecto trágico, al que más bien *debilita*, porque es un retroceso desde lo trascendente a lo terrenal, y el tipo de reconciliación específico de la tragedia se ve restringido por el intento de unir el tipo de reconciliación del drama con la misma, con lo que surge, fácilmente, el peligro de confundir el estado de ánimo y *dividir* el interés en direcciones contradictorias. Está justificado el apunte final sobre la permanente lucha de la vida y la historia, que se va desarrollando ulteriormente, en la medida en que también la solución trascendente de la tragedia ciertamente sólo es provisional y válida para el individuo, mientras que la redención universal y definitiva sólo puede esperarse como meta de la historia y como el final del proceso del mundo, por lo que cada generación puede seguir trabajando vigorosamente en el proceso. Por el contrario, la referencia al futuro está injustificada, si ella cree poder ponerse *al lado*, o justo *por encima*, de la conciliación trágica, pues el ánimo trágicamente receptivo sabe instintivamente, como lo sabe el filósofo con la conciencia, que el tiempo aparentemente mejor que irrumpirá en el futuro será tan trágico como el pasado, y deberá igualmente cargar con su miseria, aunque está aparezca, quizás, bajo una forma distinta.

sería lo contrario de la *κίνησις*, o estimulación mediante las pasiones, y significaría el apaciguamiento, el sosiego y aquietarse del alma; el reencontrar la paz del alma, perturbada mediante las pasiones.