

PRESENTACIÓN*

Esta es la primera obra publicada por Kierkegaard y, en muchos sentidos, la más excelsa de todas. Pueden compararse con ella escritos tan conocidos como *El concepto de angustia* u otros menos gratos al lector medio, como el *Postscriptum a las Migajas filosóficas*, pero la tersura y viveza de muchos pasajes de *Enten-Eller (O lo uno o lo otro)* le hace brillar por encima de los demás.

Antes de entrar en los pormenores, los estudiosos hispanos del autor danés tenemos que manifestar el asombro y hasta el sonrojo que provoca el pésimo trato dado por los editores y traductores de lengua española a una obra tan encomiable. Prescindiendo de valoraciones lingüísticas, lo que el lector tiene entre sus manos es la primera traducción completa del texto al español. Nadie lo editó antes en su versión íntegra. Si la suerte no sonrió mucho a Søren en vida, en este caso nadie le mostró un rostro tan acre como los hispanoparlantes.

Para asombro de los investigadores extranjeros, los diferentes apartados de *Enten-Eller* se presentaron como independientes, usurpando el encabezamiento inicial. Por eso es posible toparse con ilibros! como *Diapsálmata* o *Estética y ética en la formación de la personalidad* y, sobre todo (se hicieron variadas ediciones del mismo), *Diario de un seductor*. Por si no fuera pequeña la malaventura, a algunos apartados del original se le

* El texto del profesor Rafael Larrañeta que se reproduce aquí corresponde a un estadio intermedio de su redacción. Valga su inclusión en calidad de Presentación a los volúmenes 2/1 y 2/2 de los *Escritos de Søren Kierkegaard* como homenaje a su memoria

atribuyeron títulos tan variopintos y despistados como *Antígona*. En medio de semejante embrollo, la traducción de D. G. Rivero en la década de 1960, con el sobrenombre global de *Obras y Papeles de Søren Kierkegaard*, prometía ser —y en parte lo fue— un gran paso hacia adelante. En favor de aquel traductor que debió trabajar en solitario, como muchos de los que nos hemos entregado a la investigación de Kierkegaard, es justo añadir que, en ese instante, era lo mejor que podía leerse en castellano, y muchos simpatizantes y profesores accedieron a Kierkegaard a través de ella. No hemos podido averiguar por qué razón no culminó la tarea, pero en cualquier caso la editorial o el mismo traductor incurrieron en notables deficiencias: parcelar —de nuevo— el presente escrito (como si hubiera una conjura universal contra esta publicación de Søren), mezclando partes del libro con diversos fragmentos o discursos edificantes aislados, redistribuyendo los contenidos y acortando los párrafos largos para darles —suponemos— un formato más «legible».

Pese a la gravedad del asunto, no ha sido ésta la razón que nos ha movido a una nueva empresa traductora (nos hubiese bastado con emplear el manuscrito danés), sino un empeño netamente investigador, es decir, el interés serio en que la imagen y la obra de Kierkegaard no siga siendo campo de cultivo para las más insospechadas interpretaciones filosóficas.

O LO UNO O LO OTRO UN FRAGMENTO DE VIDA

Editado
por
VICTOR EREMITA

Primera Parte

I O LO UNO O LO OTRO 9

UN FRAGMENTO DE VIDA

EDITADO

POR

VICTOR EREMITA¹

Primera Parte Que contiene los papeles de A

¿Sólo la razón ha sido bautizada?
¿Son paganas las pasiones?
Young²

Copenhague 1843 De venta en la Librería Universitaria C. A. Reitzel

Imprenta de Bianco Luno

PRÓLOGO

Quizás te haya venido alguna vez a las mientes, querido lector, dudar un poco de la exactitud de la conocida proposición filosófica: lo exterior es lo interior, lo interior, lo exterior³. Quizás hayas tú mismo guardado un secreto acerca del cual sintieras, para bien o para mal, que te era demasiado querido para iniciar a otros en él. Quizás tu vida te haya puesto en contacto con gente acerca de la que intuyeras que éste era el caso, sin que por ello ni tu poder ni tu encanto fueran capaces de poner de manifiesto lo recóndito. Y aun en el caso de que nada de eso haya sucedido en ti y en tu vida, quizás no seas ajeno a esa duda; ella ha sobrevolado de vez en cuando tu pensamiento cual figura pasajera. Una duda como ésa viene y va, y nadie sabe de dónde viene ni a dónde va⁴. Por mi parte, siempre he tenido una disposición herética respecto a este punto de la filosofía y por ello me acostumbré ya desde el principio a realizar yo mismo y lo mejor posible mis propias observaciones e investigaciones. He buscado orientación en escritores cuya intuición al respecto compartía; en una palabra, he hecho lo que obraba en mi poder a fin de compensar la añoranza que tras de sí han dejado los escritos filosóficos. Paulatinamente, el oído se convirtió en el sentido máspreciado; pues así como la voz es la revelación de la interioridad inconmensurable para el fuero externo, así también el oído es el instrumento mediante el cual se capta la interioridad, el oído es el sentido mediante el cual ésta se apropia. Cada vez que encontraba una contradicción entre lo que veía y lo que oía, se reforzaba mi duda y mi deseo de observación se incrementaba. Un confesor está separado del confesante por una reja; no ve, sólo oye. A medida que va oyendo, crea un exterior que se corres-

ponde con ello; es decir, no entra en contradicción. Es distinto, en cambio, cuando se ve y se oye a la par y se ve, sin embargo, una reja

entre uno mismo y el hablante. Mis esfuerzos por | hacer observaciones en este sentido han sido, en lo que hace a sus resultados, muy variables. Ora he tenido la suerte de mi lado, ora no, y la suerte es siempre pertinente para obtener algún beneficio por estos caminos. Sin embargo, no perdía nunca las ganas de proseguir con mis investigaciones. Si en alguna contada ocasión he estado a punto de arrepentirme de mi perseverancia, en otra un inesperado golpe de azar ha colmado mis esfuerzos. Un inesperado azar como ése fue lo que del modo más curioso me puso en posesión de los papeles que, por la presente, tengo el honor de ofrecer al público lector. En estos papeles he tenido la oportunidad de echar una ojeada a la vida de dos personas, y ello reforzó mi duda acerca de que lo exterior sea lo interior. Esto vale en especial para una de ellas. Su exterior estaba en perfecta contradicción con su interior. También para el segundo esto vale hasta cierto punto, por cuanto escondía un significativo interior bajo un exterior insignificante.

Pero, a fin de poner el asunto en regla, mejor será que explique primero cómo he llegado a estar en posesión de estos papeles. Hace ahora unos siete años estaba yo en un anticuario, aquí, en la ciudad, y reparé en un secreter que atrajo mi atención ya desde el primer momento en que lo vi. No era una obra moderna, estaba bastante usado, pero me cautivó. Explicar la razón de esta impresión me resulta imposible, pero es seguro que la mayoría habrá experimentado algo similar en su vida. Mi camino diario me llevaba al anticuario y a su secreter y ni un solo día, al pasar por allí, dejé de fijar mis ojos en él. Poco a poco, el secreter fue adquiriendo en mí una historia; se me convirtió en una necesidad ir a verlo, y con este fin, si era necesario tomar otro camino, no vacilaba en dar un rodeo por su causa. A medida que lo miraba, despertaba también en mí el deseo de poseerlo. Sentía perfectamente que se trataba de un deseo particular, pues no tenía necesidad alguna de ese mueble, cuya adquisición era una prodigalidad por mi parte. Pero el deseo, como se sabe, es muy sofisticado. Fui a hacer un recado al local del anticuario, pregunté por otras cosas y, cuando ya me iba, hice, como quien no quiere la cosa, una exigua oferta por el secreter. Pensé que posiblemente el anticuario accedería al trato. Cabía la posibilidad de que lo dejara caer en mis manos. Ciertamente no era a causa del dinero por lo que yo me conducía de ese modo, sino por una cuestión de conciencia. | No salió bien; el anticuario no dio su brazo a torcer. Durante un tiempo seguí pasando por allí cada día y mirando con enamorados ojos el secreter. Debes tomar una determinación,

pensé, supón que lo vende, y entonces será demasiado tarde; aunque lograras hacerte de nuevo con él, nunca más te causaría la misma impresión. Mi corazón latía con fuerza al entrar en el anticuario. Quedó comprado y pagado. Que sea la última vez, pensé, que eres tan pródigo; sí, es una suerte que lo hayas comprado, pues cuanto más lo mires, más pensarás lo pródigo que has sido; con el secreter debe empezar un nuevo apartado de tu vida. ¡Ay! El deseo es muy elocuente y los buenos propósitos están siempre a mano.

El secreter fue instalado en mi habitación y, así como en los primeros tiempos de mi enamoramiento gustaba de contemplarlo desde la calle, ahora pasaba por su lado en casa. Poco a poco llegué a conocer por completo su rico contenido, sus muchos cajones y repositorios, y estaba en todo y por todo contento con el secreter. Pero no había de seguir siendo así. En el verano de 1836, mis negocios me permitieron hacer un pequeño viaje de ocho días por el país. El postillón estaba encargado para las cinco. Por la noche hice acopio de la ropa que debía llevar conmigo; todo estaba en orden. Me desperté ya a las cuatro, pero la imagen de los bellos parajes que había de visitar tuvo un efecto tan embriagador en mí, que volví a retomar el sueño, o los sueños. Mi criado debía querer concederme todo el sueño posible, pues no me avisó hasta las seis y media. La corneta del postillón tocaba ya y si bien yo acostumbro a ser reticente a obedecer las órdenes de otros, siempre he hecho una excepción con el postillón y sus poéticos motivos. Me vestí en un periquete y ya estaba en la puerta cuando caí en la cuenta: ¿llevas suficiente dinero en tu cartera? No había mucho. Abro el secreter para sacar el cajón de mi dinero y tomar lo que hubiere. He aquí que no hay manera de mover el cajón. Todos los medios son inútiles. No podía haber mayor fatalidad que topar con semejantes dificultades en este preciso instante, cuando aún resonaban en mi oído las sugerentes notas del postillón.

La sangre se me subió a la cabeza, me exasperé. Al igual que Jerjes⁵, que hizo apalear el mar, decidí yo vengarme de un modo atroz. Fui a buscar un hacha de mano. Con ella aticé al secreter un hachazo pavoroso. Ya sea porque en mi enfado erré el golpe o porque el cajón era tan testarudo como yo, | el efecto no resultó ser el perseguido. El 14 cajón estaba cerrado y siguió cerrado. En cambio, sucedió algo distinto. Si mi hachazo tocó justamente ese punto, o es que la sacudida de la entera organización del secreter lo motivó, no lo sé; lo que sí sé es que de repente se abrió una puerta secreta en la que yo nunca antes había reparado. Tras ella se cerraba un repositorio que naturalmente tampoco había descubierto. Aquí encontré para mi sorpresa un montón de papeles, los papeles que conforman el contenido del presente

escrito. Mi decisión no cambió. Ya pediría un préstamo en la primera estafeta. Con la mayor premura fue vaciada una caja de caoba en la que acostumbraba a guardar un par de pistolas; los papeles fueron depositados en ella. La alegría había vencido y ganado un inesperado incremento; en mi corazón pedí perdón al secreter por el rudo trato, mientras mi pensamiento veía reforzada su duda, que lo exterior no es lo interior, y confirmada mi tesis, basada en la experiencia, que se requiere suerte para poder realizar semejantes descubrimientos.

Justo a mediodía llegué a Hillerød, puse orden en mis finanzas y me dejé impresionar a grandes rasgos por el magnífico paraje. Ya desde la mañana siguiente inicié mis excursiones, que ahora tenían un carácter del todo diferente al que yo originariamente les había destinado. Mi criado me seguía con la caja de caoba. Busqué entonces un lugar romántico en el bosque, al mejor resguardo posible de las sorpresas, tras lo cual saqué los documentos. Mi hospederero, que estaba algo atento a estas frecuentes caminatas en compañía de la caja de caoba, manifestó espontáneamente que quizás me estaba entrenando para disparar con pistolas. Le estuve muy reconocido por esta manifestación y dejé que se mantuviera en esa creencia.

Una ojeada somera a los papeles encontrados me mostró enseguida que constituían dos grupos, cuya diversidad se hacía notar también en lo externo. Uno de ellos estaba escrito en una suerte de papel postal de vitela, en cuartillas, con un margen bastante ancho. La caligrafía era legible, de vez en cuando incluso pulcra, garabateada en algunos lugares. El otro estaba escrito en pliegos de papel de pagos en columnas separadas de a dos, como se escriben los documentos notariales u otros por el estilo. La caligrafía era nítida, algo prolija, uniforme y regular; parecía pertenecer a un hombre de negocios. El contenido también mostró bien pronto ser diferente; una parte contenía una multitud de tratados estéticos de mayor o menor envergáis dura; la otra consistía | en dos amplias disquisiciones y una más corta, todas de contenido ético, o eso parecía, y en forma epistolar. Tras un examen más detallado quedó corroborada aquella diferencia. El último grupo son justamente cartas que han sido escritas al autor de la primera.

Sin embargo, se hacía necesario dar con una expresión más breve con la que designar a los dos autores. Con ese fin recorrí de cabo a cabo los papeles con sumo cuidado, sin encontrar nada o poco menos que nada. En lo que atañe al primer autor, el estético, no hay ni una sola información acerca de él. En lo que atañe al segundo, al que escribe cartas, nos percatamos de que se llama Wilhelm, que es ase-

sor en los tribunales, aunque no se especifique en qué tribunal. Si hubiera de ajustarme rigurosamente a lo histórico y llamarle Wilhelm, me faltaría una denominación correspondiente para el primer autor; me vi en la obligación de darle un nombre arbitrario. Y por ello preferí llamar al primer autor *A* y al segundo *B*.

Amén de los tratados más amplios, había entre estos papeles una multitud de recortes en los cuales se habían escrito aforismos, estallidos líricos, reflexiones. La caligrafía mostraba de antemano que pertenecían a *A*; el contenido lo confirmaba.

Dediqué mis esfuerzos a ordenar los papeles de la mejor manera posible. Con los papeles de *B* resultó bastante fácil hacerlo. Una carta presupone la otra. Uno encuentra en la segunda carta una cita de la primera; la tercera carta presupone las dos anteriores.

Ordenar los papeles de *A* no fue tan fácil. Por eso dejé que la casualidad determinase el orden, es decir, que dejé que conservaran el orden en el que los había encontrado, naturalmente sin poder decidir si este orden tiene un valor cronológico o un significado ideal. Los recortes yacían sueltos en el repositorio y por eso me vi obligado a asignarles un lugar. Van en primer lugar porque me pareció que así serían mejor contemplados como un destello anticipado de lo que se desarrolla con mayor consistencia en los artículos más amplios. Los llamé Διαψαλματα⁶ y añadí como una especie de lema: *ad se ipsum* [la sí mismo]⁷. Este título y el lema son en cierto modo míos y, con todo, no son míos. Son míos por cuanto que han sido utilizados para la compilación; por el contrario, pertenecen a *A*, pues en uno de los recortes había sido escrita la palabra Διαψαλμα y en otros dos de ellos, las palabras *ad se ipsum*. También he mandado imprimir en el reverso del frontispicio un verso francés, situado | encima de uno de estos aforismos, de igual modo que a menudo lo ha hecho el mismo

Dado que la mayor parte de estos aforismos son de estilo lírico, pensé que resultaba bastante adecuado emplear el término Διαψαλμα como título principal. En caso de que el lector lo considere una elección desafortunada, debo confesar en honor a la verdad que se trata de un hallazgo mío y que sin duda el término habría sido empleado con gusto por el mismo *A* para el aforismo encima del cual se encontraba. En la ordenación de los aforismos me he dejado llevar por la casualidad. Me pareció muy bien que las diversas manifestaciones a menudo se contradijeran, pues esto condice esencialmente con la atmósfera; me pareció que agruparlos de manera que las contradicciones fuesen menos obvias no merecía la pena. Seguí a la casualidad y es también una casualidad lo que atrajo mi atención sobre el hecho de que el primer y

el último aforismo en cierto modo se correspon-

dan, pues es como si uno expusiera el sentimiento de dolor que radica en ser poeta, y el otro gozara de la satisfacción que radica en tener siempre la risa de su parte.

En lo que atañe a los ensayos estéticos de A no tengo nada que destacar al respecto. Se encontraban todos listos para imprenta y, en el caso de encerrar dificultades, dejo que se expliquen por sí mismos. Por la parte que me toca, debo señalar que para las citas griegas, que uno encuentra aquí y allá, he añadido una traducción que he sacado de las mejores versiones alemanas.

El último de los papeles de A es un relato titulado «Diario del seductor». Aquí se dan cita nuevas dificultades, puesto que A no declara ser su autor, sino sólo su editor. Se trata de una vieja artimaña de narrador, contra la cual yo nada tendría que objetar, si no contribuyera a complicar tanto mi posición, puesto que un escritor acaba residiendo dentro de otro como cajitas en un juego de cajas chinas. No es éste el lugar para desarrollar en detalle lo que me confirma en mi opinión; sólo quería señalar que la atmósfera que reina en el prefacio de A delata en cierto modo al poeta. Es realmente como si el mismo A hubiese tenido miedo de su fábula, como si un inquietante sueño lo angustiara persistentemente, también mientras está siendo narrado. Si se trata de un suceso real, del cual ha sido consabidor, me parece muy curioso que el prefacio no porte sello alguno de la alegría de A por ver realizada la idea que tan a menudo le ha rondado. La idea del seductor se encuentra insinuada tanto en el | artículo sobre la inmediatez erótica como en las «Siluetas», y es que justamente el análogo de *Don Juan* debe ser un seductor reflexivo ubicado en la categoría de lo interesante⁸, por lo cual no es cuestión de a cuántas seduce, sino de cómo lo hace. De tal alegría no encuentro ni rastro en el prefacio aunque sí, como señalaba, un temblor, un cierto horror, que sin duda estriba en su relación poética con esta idea. Y no me sorprende que le haya sucedido eso a A, pues incluso yo, que nada tengo que ver con este relato, vamos, estando a dos hileras de distancia del escritor originario, también me he sentido de vez en cuando extraño mientras me ocupaba en la calma de la noche de estos papeles. Me sentía como si el seductor se paseara como una sombra sobre el suelo, como si lanzara una ojeada sobre los papeles, como si fijara su demoníaca mirada sobre mí y dijera: «¡Vaya! ¡Así que vais a publicar mis papeles! Pues es una irresponsabilidad por vuestra parte; vais a angustiar a las queridas niñitas. Sin embargo, se entiende que, en recompensa, nos hacéis inofensivos a mí y a los que son como yo. Ahí os equivocáis, pues sólo tengo que

cambiar el método y mis condiciones serán todavía más ventajosas. ¡Qué afluencia de niñas, de esas que corren

a tirarse a los brazos de uno, con sólo oír tan seductor nombre: ¡un seductor! Dadme medio año y os proporcionaré una historia que será más interesante que nada de lo que hasta ahora he experimentado.

Me imagino que una chica joven, fuerte, ingeniosa, tiene la inusual idea de vengar al bello sexo en mí. Tiene la intención de forzarme, de hacerme degustar desdichados dolores de amor. Pues bien, esto es una chica para mí. ¿Que no se las apaña lo suficiente? Ya le echaré yo una mano. Me retorceré como la anguila de los molnienses⁹. Y cuando la haya llevado al punto que quiero, entonces será mía».

Bien, pero, quizás haya abusado ya de mi posición como editor cargando a los lectores con mis observaciones. La ocasión me servirá de excusa; pues, si me he dejado arrebatado, fue en ocasión de la irregularidad de mi posición, causada por el hecho de que A se denomina sólo editor, no autor, de este relato.

Lo que, por lo demás, tengo que añadir sobre este relato puedo hacerlo sólo en calidad de editor. Justo en este relato creo encontrar una determinación temporal. En el diario encuentra uno alguna que otra fecha; lo que por el contrario falta es el año. En esta medida, me parece que no se puede llegar muy lejos; sin embargo, tras considerar en detalle cada una de las fechas, creo haber encontrado una señal. 18 Qué duda cabe que es cierto que todos los años tienen un 7 de abril, un 3 de julio, un 2 de agosto, etc.; pero de ello no se sigue en modo alguno que el 7 de abril caiga cada año en martes. He hecho mis cálculos y he llegado a la conclusión de que esta determinación coincide con el año 1834. Si A pensó en ello, no puedo decidirlo, pero me cuesta creerlo, pues entonces no habría sido tan comedido como ha sido. En el diario tampoco consta: lunes, 7 de abril, etc.; simplemente consta: 7 de abril; la misma pieza comienza: «Entonces, el lunes», con lo cual la atención se dispersa, pero releando el escrito al que corresponde esta fecha, uno ve que debe de haber sido un lunes. En lo tocante a este relato, dispongo de una determinación temporal; en cambio, todos los intentos que, basándome en ella, he llevado a cabo hasta ahora a fin determinar el tiempo para el resto del ensayo, han fracasado. Podría haberle asignado el tercer lugar, pero, como he dicho más arriba, he preferido que mandara la casualidad y que todo permaneciese en el orden en que lo encontré.

En lo que atañe a los papeles de B, se ordenan fácil y naturalmente. Sin embargo, he realizado un cambio con ellos por cuanto que me he permitido intitularlos, dado

que la forma epistolar impidió al autor poner un título a estas investigaciones. Por eso, si tras familiarizarse con el contenido, el lector encontrara que los títulos no han sido elegidos con fortuna, quedo siempre dispuesto a soportar el do-

lor que radica en haber hecho algo equivocado cuando uno deseaba hacerlo bien.

En algún contado lugar había una observación al margen que yo he convertido en una anotación, de modo que no resultase molesta en el texto.

En lo que atañe al manuscrito de *B*, aquí no me he permitido ninguna modificación en absoluto, sino que lo he contemplado escrupulosamente como un acta. Quizás podría haber eliminado algún que otro descuido, que se explica fácilmente si uno piensa que se trata de un mero escritor de cartas. No quise hacerlo por temor a ir demasiado lejos. Cuando *B* opina que de cada cien jóvenes perdidos en el mundo a noventa nueve los salvan mujeres y a uno la gracia divina, se ve fácilmente que no ha sido muy estricto con las cuentas, pues en ellas no hay lugar alguno para los que realmente se pierden. Yo podría fácilmente haber realizado un pequeño cambio en las ci- 19 fras, pero pienso | que hay algo mucho más bello en el cálculo de *B*. En otro lugar, *B* menciona a un sabio griego con el nombre de Misó¹⁰, y sobre él cuenta que goza de la rara dicha de contarse entre los Siete Sabios cuando el número de éstos asciende a catorce. Por un instante estuve indeciso acerca de dónde había sacado *B* este saber, así como de qué escritor griego podía tratarse. Mi sospecha recayó de inmediato sobre *Diogenes Laercio*, y consultando a *Jøcher*¹¹ y a *Moren*¹² también fui remitido a él. El informe de *B* bien podría necesitar una corrección, pues las cosas no son del todo como él dice, por más que entre los antiguos hubiera cierta inseguridad a la hora de determinar quiénes eran los Siete Sabios; sin embargo, no me pareció que valiese la pena; se me ocurrió que su comentario, aun no siendo del todo histórico, tenía otro valor.

Al punto al que he llegado ahora llegué hace ya cinco años; ordené los papeles del modo en que están todavía ordenados; tomé la determinación de llevarlos a publicar a la imprenta, aunque opiné que era mejor esperar algún tiempo. Consideré que cinco años era un *spatium* [lapso] adecuado. Esos cinco años han pasado y comienzo donde lo dejé. No hace ninguna falta que asegure a los lectores que no he escatimado medios para ponerme sobre la pista de los escritores. El anticuario no llevaba ningún libro de cuentas, ya se sabe que esto sucede raramente entre anticuarios, y no sabía a quién había comprado aquel mueble; le parecía que lo había comprado en una subasta de descarga. Me guardaré de explicar al lector la multiplicidad de infructuosos intentos

que me han ocupado tanto tiempo, sobre todo porque su recuerdo me es desagradable. En su resultado, por el contrario, puedo iniciar con toda brevedad al lector, pues el resultado fue del todo nulo.

Al disponerme a realizar mi determinación de llevar aquellos papeles a la imprenta, despertó en mí un reparo. Tal vez el lector me permita hablar con el corazón en la mano. Se me ocurrió que quizás estaba incurriendo en una indiscreción con respecto a los desconocidos escritores. Sin embargo, a medida que me familiarizaba con los papeles, decrecía aquel reparo. Los papeles eran de tal índole que a pesar de mis escrupulosas observaciones no suministraban ninguna información, ni siquiera una que el lector pudiese encontrar, pues yo me atrevo a compararme a cualquier lector, no en gusto ni en simpatía ni en competencia, aunque sí en diligencia y en perseverancia. En el supuesto de que los desconocidos escritores todavía existan, | que 20 vivan aquí, en la ciudad, y que acaben trabando inesperadamente conocimiento con sus propios papeles, entonces, si se mantienen callados, la publicación no tendrá consecuencias, pues para estos papeles vale en sentido estricto lo que suele decirse de todos los asuntos impresos: callan.

Otro reparo que tuve era en y de por sí menos relevante, bastante fácil de desechar, y ha sido desechado de un modo aún más sencillo del que había pensado. Me vino a la cabeza que estos papeles podían llegar a ser un objeto pecuniario. Es cierto que me parecía justificado que yo obtuviese unos mínimos honorarios por mis desvelos como editor; pero los honorarios de escritor me parecían demasiado grandes. Así como, en *La dama blanca*¹¹³, los rectos labriegos escoceses resuelven comprar la hacienda y cultivarla para después regalarla a los condes de Enevel por si alguna vez hubieran de retornar, así resolví yo poner mis honorarios en una cuenta, para que si alguna vez los desconocidos escritores daban señales de vida, pudiera yo dárselo todo con las rentas y con las rentas de las rentas. En el caso de que el lector no se haya convencido aún, dada mi completa torpeza, de que no soy un escritor ni tampoco un literato que hace de la edición una profesión, la ingenuidad de este razonamiento eliminará seguramente todas las dudas. Aquel reparo se deshizo también con gran facilidad, pues incluso los honorarios de escritor en Dinamarca no equivalen a una hacienda, es decir, que los desconocidos habrían de permanecer lejos durante largo tiempo para que sus honorarios, incluso con las rentas y las rentas de las rentas llegaran a convertirse en objeto pecuniario.

Lo único que faltaba ahora era dar a estos papeles un título. Podía llamarlos papeles, papeles legados, papeles encontrados, papeles extraviados, etc. Como es

sabido, hay múltiples variantes, pero ninguno de estos títulos podía satisfacerme. Por ello, a la hora de decidir el título me he tomado una libertad, me he permitido un engaño y aho-

ra me esforzaré en rendir cuentas de ello. Ocupándome con frecuencia de dichos papeles, caí en la cuenta de que ganarían un nuevo aspecto al considerarlos como pertenecientes a una persona. Sé muy bien lo mucho que cabe objetar a esta observación, que es contrario a la historia, que es improbable, que es absurdo que una persona sea el autor de ambas partes y ello a pesar de que el lector pudiera verse fácilmente tentado a jugar con las palabras, que dicho *A* cabe también decir *B*. Con todo, no he sido capaz de abandonarla. Se trataría de 21 una persona que en su vida habría | realizado ambos movimientos o sopesado ambos movimientos. Los papeles de *A* contienen justamente una multitud de indicaciones de una concepción estética de la vida. Una visión estética de la vida apenas se deja exponer. Los papeles de *B* contienen una concepción ética de la vida. En cuanto dejé que mi alma se viese influenciada por este pensamiento, me pareció evidente que podía permitir que me guiase a la hora de decidir el título. El título que he escogido expresa precisamente esto. Lo que el lector quizás pierda con este título no puede ser mucho, pues con la lectura uno bien puede olvidar el título. Una vez haya leído el libro quizás pueda pensar en el título. Este lo liberará de toda última pregunta acerca de si *A* realmente se convenció y se arrepintió, de si *B* venció o de si quizás todo acabó con que *B* adoptó la opinión de *A*. A este respecto, estos papeles no tienen justamente ningún final. De considerar que esto no está justificado, tampoco habrá justificación para afirmar que se trata de un error, pues habría que hablar de un desacierto. Por mi parte lo considero un acierto. Uno se topa de vez en cuando con narraciones en las cuales se exponen concepciones de vida opuestas en personas concretas. La cosa suele acabar con que una convence a la otra. En lugar de permitir que la concepción hable por sí misma, se enriquece al lector con el resultado histórico de que el otro ha sido convencido. Considero un acierto que estos papeles no aclaren nada al respecto. Si *A* escribe sus ensayos estéticos después de haber recibido las cartas de *B*, si, después de todo ese tiempo, su alma sigue retozando en su salvaje indomabilidad o si se ha calmado, acerca de ello no me veo en absoluto en condiciones de comunicar ni una sola información, dado que los papeles no incluyen ninguna. Tampoco se incluye ninguna indicación acerca de cómo le ha ido a *B*, de si ha tenido fuerzas para persistir en su concepción o no. Una vez leído el libro, *Ay B* se olvidan, sólo las concepciones se encuentran cara a cara a la espera de una decisión final en personalidades determinadas.

No tengo nada más que señalar, sólo se me ocurre que los honorables escritores, de ser conocedores de mi proyecto, desearían posiblemente acompañar sus papeles con unas palabras dirigidas al lec-

tor. Por eso añadiré una par de palabras con parca pluma. Seguro que *A* no tendría nada que objetar a la publicación de los papeles; probablemente increparía al lector: «Léelos o no los leas, en ambos casos te arrepentirás». Más complicado es decidir lo que diría *B*. Quizás me haría | algún que otro reproche, en especial en lo referente a la 22 publicación de los papeles de *A*; me haría sentir que no tenía parte alguna en ellos, que podría lavarse las manos. Una vez hecho esto, quizás se referiría al libro con estas palabras: «Bien, pues, adéntrate en el mundo, evita, en la medida de lo posible, la atención de la crítica, visita a un solo lector en una hora benevolente y, si toparas con una lectora, yo diría: mi encantadora lectora, en este libro encontrarás algunas cosas que quizás no deberías saber y otras de las que te resultará provechoso enterarte; así que lee unas cosas de modo que tú, habiéndolas leído, seas como quien no las ha leído, y lee las otras de modo que tú, habiéndolas leído, seas como quien no ha olvidado lo leído». En calidad de editor, quiero sólo añadir un deseo, que el libro encuentre al lector en una hora benevolente y que la encantadora lectora logre seguir meticulosamente el bienintencionado consejo de *B*.

Noviembre de 1842

EL EDITOR

ΔΙΑΨΑΛΜΑΤΑ¹⁴

*ad se ipsum.*¹⁵ [a sí mismo] | *Grandeur, savoir, renommée, Amitié, plaisir et bien, Tout n'est que vent, que fumée: Pour mieux dire, tout n'est rien.*

[Grandeza, saber, renombre, Amistad, placer y bien,

Todo no es sino aire, sino humo: Mejor dicho, todo es nada.]¹⁶ ¿Qué es un poeta? Un ser desdichado que esconde profundos tormentos en su corazón, pero cuyos labios están formados de tal modo que, desbordados por el suspiro y por el grito, suenan cual hermosa música. Con él sucede lo que con aquellos desdichados que en el toro de Falaris¹⁷ eran torturados poco a poco, a fuego lento, y cuyos gritos no llegaban a oídos del tirano para su terror; a él le sonaban a dulce música. Y la gente se agolpa rodeando al poeta y le dice: vuelve a cantar pronto; es decir: ojalá atormenten nuevos sufrimientos tu alma y ojalá sigan formados los labios como hasta ahora, pues el grito nos angustiaría, pero la música... ésa sí que es celestial. Y los críticos literarios se presentan diciendo: es cierto, así debe ser a tenor de los cánones de la estética. Ahora bien, ni que decir tiene que un crítico se parece a un poeta como un huevo a otro huevo, salvo que aquél no aloja tormentos en su corazón, ni música en los labios. He aquí por qué prefiero ser porquero en Amagerbro¹⁸ y que me entiendan los cerdos a ser poeta y que la gente no me entienda.

Es bien sabido que la primera pregunta concerniente a la primera y más *compendíense* enseñanza en la que se educa a un niño reza así: ¿Qué necesita el niño? A lo que se responde: ¡pías! Con tales consideraciones comienza la vida y aun así se niega el pecado original. Además, ¿a quién debe agradecer el niño los primeros cachetes, a quién sino a sus padres?

Prefiero hablar con niños, pues de ellos cabe esperar que acaben convirtiéndose en seres racionales; mas de aquellos que han llegado a serlo, ¡Dios me libre!

I Mira que son injustos los hombres. Nunca hacen uso de las 28 libertades de que disponen, sino que exigen aquellas de que carecen; disponen de libertad de pensamiento, exigen libertad de expresión.

No me apetece nada de nada. No me apetece montar a caballo, es un movimiento demasiado brusco; no me apetece caminar, resulta demasiado agotador; no me apetece recostarme ya que, o bien debería permanecer acostado, y esto no me apetece, o bien debería levantarme, y esto tampoco me apetece. *Summa summarum*, no me apetece nada de nada.

Como es sabido, hay insectos que mueren en el instante de la fecundación; eso vale para todas las alegrías: al momento de goce supremo y más suntuoso de la vida le sigue siempre la muerte.

Un probado consejo para escritores

Uno escribe con negligencia las propias observaciones; las hace imprimir y, a medida que avanza en las correcciones de galeras, se le ocurre un buen número de excelentes ideas. »Cobrad, pues, ánimo! Vosotros que aún no habéis osado hacer imprimir nada; ni los errores tipográficos tienen por qué ser despreciados, pues resultar gracioso por medio de errores tipográficos debe ser considerado un modo legítimo de llegar a serlo.

Si en algo consiste la imperfección de todo lo humano, es en que sólo a través de la contraposición se consigue lo deseado. No voy a referirme a la multiplicidad de formatos que tanto darían que hacer al psicólogo (el melancólico es quien más sentido tiene de lo cómico; a menudo, el opulento, sobre todo de lo idílico; el disoluto, de lo moral y el incrédulo, de lo religioso), sino que me limitaré a recordar que sólo a través del pecado se divisa la bienaventuranza.

29 I Aparte de todas mis otras numerosas relaciones, tengo un confidente íntimo: mi pesadumbre. En medio de mi alegría, en medio de mi trabajo, me hace señas, me llama a un lado, incluso si mi cuerpo no se mueve del sitio. Mi pesadumbre es la más fiel amante que jamás he conocido; nada tiene de extraño, pues, que yo la corresponda.

Hay cierta monserga argumentativa que, por ser infinita, guarda la misma relación con la conclusión que la que guardan las inabarcables series de reyes egipcios

con el lucro histórico.

La vejez realiza los sueños de la juventud y ello se observa en Swift: en su juventud construyó un manicomio, en su vejez ingresó en él¹⁹.

Cuando uno advierte con qué hipocondríaca lucidez descubrieron los antiguos ingleses la ambigüedad en la que se funda la risa, se acongoja por fuerza ante ello. En este sentido, el doctor Hartley ha señalado: *Daß wenn sich das Lachen zuerst bei Kindern zeigt, so ist es ein entstehendes Weinen, welches durch Schmerz erregt wird, oder ein plötzlich gehemmttes und in sehr kurzen Zwischenräumen wiederholtes Gefühl des Schmerzens.* [Que cuando la risa aparece por primera vez en los niños, se trata de un llanto incipiente, provocado por un dolor, o de una sensación de dolor súbitamente inhibida y que se repite a cortos intervalos de tiempo.] (Cf. Flögel, *Geschichte der comischen Litteratur* [Historia de la literatura cómica] 1 B, p. 50.) ¿Qué ocurriría si todo en el mundo fuese un malentendido? ¡¿Y si la risa fuese en realidad llanto?²⁰!

En contadas ocasiones, ver a una persona completamente sola en el mundo puede afectarle a uno hasta causarle un dolor infinito. El otro día vi así a una muchacha pobre que acudía completamente sola a la iglesia para ser confirmada.

¡ Cornelio Nepote cuenta de un general que, sitiado en una fortaleza con una notable caballería, mandaba azotar a los caballos cada día para que no se viesen perjudicados por tanta inactividad: así vivo yo en estos tiempos, como un sitiado; mas para no verme perjudicado por tanta inactividad, me canso de llorar.

Digo de mi pena lo que el inglés de su casa: mi pena *is my castle* [es mi castillo]. Muchos hombres consideran que estar apenado es una de las comodidades de la vida²¹.

Me siento como debe de sentirse un peón sobre el tablero de ajedrez cuando el contrario dice de él: este peón no puede moverse.

Por eso es *Aladino* tan vigorizante, porque esta pieza tiene una audacia genial e infantil con respecto a los deseos más frívolos. ¿Cuántos puede haber en nuestro tiempo que osen desear, ansiar y apelar a la Naturaleza ni con el *bitte, bitte* [por favor, por favor] de un niño modoso, ni con la furia de un individuo abatido? ¿Cuántos hay que, movidos por eso de lo que tanto se habla en nuestro tiempo, que el ser humano ha sido creado a imagen de Dios, dispongan de la verdadera voz de mando? ¿O acaso no hacemos todos profundas reverencias, como Nuredino, temerosos de pedir demasiado o demasiado poco? ¿O acaso no acaba siendo reducido poco a poco todo

requeri-

miento grandioso a un enfermizo reflexionar acerca del yo, pasando de la exigencia al reclamo en el que todos somos ciertamente educados y adiestrados?²²

Tímido como un *schevá*²³, débil y desoído como un *daguesb lene*²⁴, me siento como una letra impresa al revés en la línea, y, sin embargo, descomedido como un magno pachá con el rango de tres colas de caballo, celoso de mí mismo y de mis pensamientos como el banco emisor de sus billetes, y por encima de todo tan reflexionado en mí mismo como un *pronomen reflexivum* cualquiera. Y es que si valiese para las penas lo que vale para las buenas obras hechas a conciencia, que quienes las hacen reciben su recompensa²⁵, si esto valiese para las 31 penas, yo sería | el más feliz de los hombres, ya que me anticipo a todas las preocupaciones y, con todo, éstas persisten.

En ello se pone de manifiesto el enorme ímpetu poético de la literatura popular, en que tiene el valor de ansiar. En comparación con estas ansias, las de nuestro tiempo son a la vez pecaminosas y tediosas, pues codician lo que es del prójimo²⁶. Aquella literatura es muy consciente de que el prójimo posee lo que busca tan poco como ella misma. Y cuando no le queda más que ansiar de modo pecaminoso, clama tanto al cielo que acaba estremeciendo a los hombres. No consiente que los fríos cálculos de probabilidad de un prosaico entendimiento le escatimen lo más mínimo. Don Juan recorre aún los escenarios con sus 1.003 amantes²⁷. Y nadie osa esbozar una sonrisa por respeto a la honorable tradición. Si un poeta hubiese arriesgado algo semejante en nuestro tiempo, se habrían reído de él hasta la saciedad.

¡Qué extraña tristeza sentí al ver a aquel pobre hombre arrastrarse por las calles en un gastadísimo gabán de color verde claro amarillento! Sentí pena por él; pero, con todo, lo que más me conmovió fue que los colores de ese gabán evocaran vivamente en mí las primeras producciones de mi infancia en el noble arte de la pintura. Y es que ése era precisamente uno de mis colores favoritos. ¿No es una lástima que tales mezclas cromáticas, que todavía me es muy grato recordar, no se encuentren ya en la vida? Todo el mundo las encuentra llamativas, extravagantes, sólo aplicables a las baratijas nurem- burguesas²⁸. Y encima, si en alguna ocasión uno topa con ellas, el encuentro siempre es tan desafortunado como éste. Siempre tiene que tratarse de un débil mental o de un mutilado, en una palabra, de uno que no encaja en la vida y al cual el mundo no quiere admitir. ¡Y

yo que siempre pintaba los ropajes de mis héroes con este eternamente

inolvidable matiz de amarillo verdoso! ¿No sucede esto mismo con todas las mezclas cromáticas de la infancia? ¡Ese tinte que la vida tenía entonces acaba siendo demasiado intenso para nuestra esmerilada retina, demasiado llamativo!

¡Ay! La puerta de la dicha no se abre hacia dentro, de tal mane- 32 ra que uno pudiera abrirla de un empujón lanzándose sobre ella, sino hacia fuera; por eso no hay nada que hacer.

Valor tengo para dudar, creo en todo; tengo valor para luchar, creo en virtud de todo; mas no tengo valor para comprender nada plenamente, ni valor para poseer, para ser dueño de nada. La mayoría se lamenta de que el mundo sea tan prosaico, de que en la vida no suceda como en las novelas, en donde las circunstancias son siempre tan favorables. Yo me lamento de que en la vida no sea como en las novelas, donde hay padres severos, duendes y ogros contra los que luchar, así como princesas encantadas a las que liberar. ¿Qué son todos estos enemigos juntos frente a las pálidas, exangües, tenaces y noctámbulas figuras con las que lucho y a las que yo mismo doy vida y existencia?

¡Cuán estériles son mi alma y mi pensar y, sin embargo, cuán mortificados sin cesar por fútiles dolores lascivos y penosos! ¿No se soltará nunca la lengua de mi espíritu²⁹? ¿Balbucearé siempre? Lo que necesito es una voz penetrante como la mirada de Linceo, aterradorante como el suspiro del gigante, persistente como el sonido de la Naturaleza, burlona como un rociado soplo de aire, malvada como el desalmado desdeño del eco, que abarque desde el bajo más profundo hasta el más penetrante do de pecho, modelado desde un sacramento blando susurro³⁰ hasta la energía de la furia. Esto es lo que necesito para respirar, para lograr pronunciar lo que yace en mi mente, para sacudir las entrañas tanto del enfado como de la simpatía. Mas mi voz es simplemente ronca cual grito de gaviota o apagada como la bendición en los labios del mudo.

¿Qué estará por venir? ¿Qué nos deparará el futuro? No lo sé, no presiento nada. Cuando una araña se precipita desde un punto fijo hacia sus fines, todo lo que ve ante sí es un espacio vacío en donde no puede hacer pie por mucho que patalee. Esto me sucede también a mí; siempre ante un espacio vacío, aquello que me empuja hacia | 33 adelante es un fin situado tras de mí. Esta vida avanza a contrapelo y es espantosa, no puede soportarse.

Sin duda es el primer período del enamoramiento la época más bella; en cada cita cada mirada se hace de algo nuevo con lo que ilusionarse.

Mi contemplación de la vida carece por completo de sentido. Supongo que un espíritu maligno ha colocado un par de anteojos sobre mi nariz, una de cuyas lentes agranda en desmesura, mientras que la otra empequeñece según igual medida.

El escéptico es un Μεμαστίγομενος³¹; como un trompo, se sostiene sobre su púa a lo largo de más o menos tiempo, dependiendo de la fuerza del impulso, pero se sostiene tan poco en pie como un trompo.

De entre todas las cosas ridículas, se me antoja que lo es en grado sumo ir con prisas por el mundo, ser un hombre pronto para comer y pronto para obrar. Por ello, cuando veo una mosca posarse en el momento decisivo sobre la nariz de un hombre de negocios, o que éste es salpicado de barro por un carruaje que lo adelanta a una velocidad incluso superior a la suya, o que el puente de Knippel³² se levanta, o que una teja le cae encima desde arriba y lo mata, me río desde lo más hondo de mi corazón³³. ¿Y quién podría contener la risa? ¿Qué llevan a cabo a fin de cuentas estos atareados presurosos? ¿No sucede con ellos lo que con aquella señora, que, turbada porque la casa ardía en llamas, salvó las tenazas de la chimenea? ¿Acaso salvan ellos algo más del gran incendio de la vida?

Si algo me falta es paciencia para vivir. No soy capaz de ver cómo crece la hierba³⁴, y, no pudiendo hacerlo, no me apetece en absoluto 34 mirarlo. Mis opiniones son fugaces consideraciones de un *fahrende* | *Scholastiker* [estudiante viajero]³⁵, que se abalanza a través de la vida con frenesí. Suele decirse que nuestro Señor sacia antes los estómagos que los ojos; yo no logro percatarme de esto: mis ojos están saciados y hartos de todo y, sin embargo, yo estoy hambriento.

Pídaseme lo que se quiera mientras no se me pidan razones. A una jovencita se le perdona que no sea capaz de aducir razones ya que, dicen, vive en el sentimiento. No así yo. Por lo general, cuento con tantas razones y, a menudo, tan contradictorias entre sí que por esta razón me resulta imposible aducir razones. Tampoco me parece que la cuestión de la causa y el efecto se tenga en lo más mínimo en pie. Unas veces, de enormes y *gewaltige* [violentas] causas resulta un efec-

to muy *klein* [pequeño] e inapreciablemente parvo y, en ocasiones, incluso ninguno; otras veces, una viva causa mínima engendra un efecto colosal.

ahora, los inocentes placeres de la vida. Una cosa hay que concederles, que sólo tienen un fallo: ser tan inocentes. Además, hay que disfrutarlos con moderación. Cuando mi doctor me prescribe una dieta, lleva toda la razón, así que me abstengo de

determinados manjares durante cierto tiempo determinado; pero ser dietético para seguir una dieta, eso es realmente pedir demasiado.

La vida se me antoja un brebaje amargo que, sin embargo, debe ser consumido como a gotas, despacio, sin perder la cuenta.

Nadie vuelve del reino de los muertos, nadie ha entrado al mundo sin llorar; nadie le pregunta a uno cuándo quiere entrar y nadie cuándo quiere salir.

El tiempo pasa, la vida es una corriente, dice la gente, etc. Yo no me percato de ello: el tiempo está parado y yo con él. Todos los planes que esbozo vuelven volando directamente hacia mí y, cuando me propongo escupir, acabo escupiéndome a mí mismo en la cara.

Cuando me levanto por la mañana, vuelvo acto seguido a la 35 cama. Cuando más a gusto estoy es por la noche en el preciso instante en que apago la luz y me cubro hasta la coronilla con el edredón. Entonces vuelvo a levantarme, miro con indescriptible satisfacción a mi alrededor en la habitación, y, ahora sí, ¡buenas noches! ¡De cabeza bajo el edredón!

¿Que para qué sirvo? Pues para nada y para cualquier cosa. Se trata de una inusual aptitud. ¿Acaso será ésta premiada en la vida? Quién supiera si encuentran trabajo las jóvenes que buscan emplearse como chicas para todo o si, en su defecto, se emplean para cualquier cosa.

Misterioso debe serlo uno no sólo para los otros, sino también para sí. Me estudio y me estudio, y cuando me canso de ello, me fumo un puro para dejar pasar el tiempo y pienso: Dios sabrá lo que nuestro Señor se ha propuesto en definitiva conmigo, o lo que de mí quiere hacer.

No hay parturienta que albergue deseos más peculiares e impacientes que yo. Dichos deseos conciernen ora a los asuntos más insignificantes, ora a los más elevados, pero todos ellos gozan por igual de la momentánea pasión del alma. En este preciso instante deseo un plato de gachas de alforfón. Recuerdo de mis años escolares que comíamos gachas de alforfón todos los miércoles. Recuerdo cuán blancas y brillantes habían sido preparadas, cómo me sonreía la manteca, cuán caliente era el semblante de las gachas, cómo estaba yo de hambriento y de impaciente a la espera de obtener permiso para comenzar. ¡Qué plato ése de gachas de alforfón! Por él daría más que mi primogenitura³⁶.

El hechicero Virgilio accedió a ser despedazado e introducido en un puchero para hervir durante ocho días y, así, a lo largo de este proceso, rejuvenecer. Encargó a otro estar atento a que nadie mirase dentro del puchero. Pero dicho cuidador no pudo por su parte resistir la tentación y, por mirar antes de | tiempo, Virgilio desapareció dando un grito, como un niño pequeño³⁷. Yo debo de haber mirado también antes de tiempo dentro de la olla, dentro de la olla de la vida y del desarrollo histórico; y no parece que vaya a llegar a mucho más que a ser un niño.

«Nunca debe perderse el ánimo; cuando más atrozmente se agolpan los contratiempos a nuestro alrededor, se divisa entre las nubes una mano dispuesta a ayudar.» Así habló el reverendo padre Jesper Morten en las últimas vísperas. Pues bien, aunque acostumbro a vagar por doquier al aire libre, nunca hasta ahora me había percatado de nada semejante. Hace algunos días logré presenciar mientras paseaba un fenómeno como ése. En realidad no se trataba de una mano, sino más bien de un brazo que se alargaba desde la nube. Yo lo contemplaba ensimismado cuando se me ocurrió que, de haber estado allí presente Jesper Morten, habría podido esclarecer si se trataba del fenómeno al que aludía. Estaba yo absorto en tales pensamientos, cuando me aborda un caminante que, señalando hacia las nubes, dice: «¿Está usted contemplando esa tromba de agua? Cada vez es más raro ver una de éstas por estos lares; alguna arranca incluso casas enteras de cuajo». ¡Ah! ¡No lo quiera Dios! ¡Una tromba de agua!, pensé para mis adentros poniendo pies en polvorosa. Me pregunto qué habría hecho el muy reverendo señor Jesper Morten en mi lugar.

Dejemos que otros se lamenten de que corren malos tiempos; yo me lamento de que corran tiempos mediocres, pues están desprovis-

tos de pasión. Los pensamientos de las personas son débiles y frágiles como encajes y ellas mismas, patéticas como encajeras. Los pensamientos de sus corazones son demasiado mediocres como para ser pecaminosos. Quizás si un gusano abrigase tales pensamientos podría ser considerado un pecado, pero no tratándose de una persona, que ha sido creada a imagen y semejanza de Dios. Sus placeres son recatados e indolentes, sus pasiones están adormiladas; tales almas mercantiles cumplen con sus deberes, aunque, eso sí, como los judíos se permiten cercenar la moneda³⁸; son de la opinión de que, por más que nuestro Señor lleve tan escrupulosamente las cuentas, es posible engañarle un poco y salir bien parado. ¡Vergüenza debería darles!

Por ello mi alma retorna siempre al Antiguo Testamento y a Shakespeare. Ahí se siente al menos que los que hablan son seres humanos; ahí se odia, se ama, se asesina a los enemigos, se condena a la propia descendencia y a toda la estirpe; ahí se peca.

¡ Así es como reparto mi tiempo. La mitad del tiempo duermo, la 37 otra mitad sueño; cuando duermo nunca sueño, sería una lástima, pues dormir es la mayor de las genialidades.

Ser una persona perfecta es sin duda lo más alto. Acaban de salir- me callos; eso ya es algo.

El resultado de mi vida no será sino nada, un estado de ánimo, un color. Mi resultado se asemejará al cuadro de aquel pintor que tenía que pintar el tránsito de los judíos sobre el mar Rojo y que acabó pintando de rojo toda la pared, aduciendo la explicación de que los judíos habían alcanzado la otra orilla y que los egipcios se habían ahogado³⁹.

La dignidad humana se reconoce incluso en la Naturaleza; tanto es así que, si uno quiere ahuyentar a los pájaros de los árboles, se dispone alguna cosa que se asemeje a una persona y, con todo y con la poca semejanza que hay entre un espantapájaros y una persona, ello basta para infundir respeto.

Si el amor ha de tener alguna significación, ha de ser alumbrado por la luna en la misma hora de su nacimiento, así como Apis hubo de ser alumbrado por la luna para ser el verdadero Apis. La vaca que parió a Apis hubo de ser alumbrada por la luna en el mismo instante de la concepción⁴⁰.

La mejor prueba de lo deplorable que es la existencia es lo que da de sí la observación de su magnificencia.

La mayoría de las personas corren tan aprisa tras el goce, que lo dejan atrás. A ellas les sucede lo que le sucedió a aquel enano que

vigilaba | en su castillo a una princesa que había sido secuestrada. Un día se tumbó a dormir la siesta. Cuando se levantó una hora más tarde, ella ya no estaba. Sin más dilación se calza sus botas de siete leguas y al primer paso ya la había dejado muy atrás.

Mi alma es tan pesada que ya no hay pensamiento que pueda soportarla, ni que pueda elevarla hasta el éter. Si se mueve, consigue sólo arrastrarse, como los pájaros

que vuelan raso cuando el viento amenaza tormenta. Sobre mi ser más íntimo incubaba una congoja, una angustia que presiente un terremoto.

¡Cuán vacía y fútil es la vida! Uno entierra a una persona, la acompaña hasta la sepultura y le lanza tres paladas de tierra; sale del cementerio y vuelve a casa en carruaje; y se consuela con que a uno le queda una larga vida por delante. Pero ¿cuán largos son siete años multiplicados por diez? ¿Por qué no se les da fin de una vez por todas? ¿Por qué no permanece uno ahí fuera, desciende a la tumba y se juega a suertes quién ha de soportar la desdicha de seguir vivo hasta el final, de lanzar las tres paladas de tierra sobre el último fallecido?

Las jóvenes no me placen. Su belleza se pasa como un sueño y como el día de ayer, ya extinguido⁴¹. Su fidelidad... ¡Ay, su fidelidad!

O bien son infieles, y esto ya no es cuidado mío, o bien son fieles. Si yo diese con una de éstas, me complacería por tratarse de una rareza; por la extensión temporal no me complacería, ya que, o bien ella continuaría siendo fiel, y entonces yo, viéndome obligado a seguir con ella, me convertiría en víctima de mi propio afán experimental,

o bien llegaría el momento en que ella dejaría de ser fiel, y entonces yo estaría de nuevo en las mismas.

¡Miserable destino! En vano maquillas como una vieja furcia tu surcado rostro, en vano haces ruido con cascabeles de bufón; me

aburres; ¡es siempre lo mismo, un *idem per idem*. Ninguna variación, siempre un refrito. ¡Venid a mí, sueño y muerte! Nada prometes, todo lo cumples.

Estos dos conocidos toques de violín... Estos dos conocidos toques de violín aquí, en este preciso instante, en medio de la calle. ¿Acaso he perdido la razón? ¿Será mi oído que, por amor a la música de Mozart, ha desistido de oír? ¿Quizás los dioses me recompensan ofreciéndome a mí, desdichado, apostado cual mendigo a la puerta del templo, un oído que recita lo que oye? Sólo estos dos toques de violín; pues ahora no oigo nada más. Igual que se evadían de las profundas notas corales en aquella inmortal obertura, ellos se desmarañaban aquí del ruido y del murmullo callejeros: con toda la sorpresa de una revelación. — Tiene que ser por aquí cerca; sí, pues ahora oigo las ligeras notas de la danza. — Así que es a vosotros, infeliz pareja de artistas, a quienes debo esta alegría. — Uno de ellos apenas tenía diecisiete años, vestía un abrigo verde de calmuco con grandes botones de hueso. El abrigo era demasiado

grande para él. Sujetaba el violín muy apretado bajo el mentón; el gorro calado hasta los ojos; su mano se escondía en un guante sin dedos, los dedos estaban rojos y azules del frío. El otro era mayor, vestía un gabán. Ambos eran ciegos. Una niña, que probablemente los guiaba, estaba en pie delante de ellos con las manos bajo la bufanda. Poco a poco llegamos a ser varios los admiradores reunidos alrededor de dichas notas: un cartero con su valija de correo, un niño, una sirvienta, un par de truhanes. Los carruajes señoriales circulaban ruidosos, las carretillas ahogaban aquellas notas que sólo a intervalos sobresalían por encima suyo. Infeliz pareja de artistas ¿ya sabéis que dichas notas albergan todas las magnificencias del mundo? — ¿Acaso no parecía todo esto una cita?

Sucedió una vez en un teatro que se prendió fuego entre bastidores. El payaso acudió para avisar al público de lo que ocurría. Creyeron que se trataba de un chiste y aplaudieron; aquél lo repitió y ellos rieron aún con más fuerza⁴². De igual modo pienso que el mundo se acabará con la carcajada general de amenos guasones creyendo que se trata de un chiste.

I ¿Cuál es, en resumidas cuentas, el sentido de esta vida? Si uno 40 divide a las personas en dos grandes clases, puede afirmar que unas trabajan para vivir, mientras que las otras no tienen esa necesidad. Ahora bien, trabajar para vivir no puede ser el sentido de la vida, pues es una contradicción que procurar las condiciones sea la respuesta a la pregunta por el sentido de la vida, que se ve condicionado por ellas. La vida del resto no goza tampoco en general de ningún sentido salvo el de consumir las condiciones. Si así lo prefiere, uno puede

decir que el sentido de la vida es morir, mas esto parece ser de nuevo una contradicción.

El auténtico goce no radica en lo que uno goza, sino en su representación. Si tuviese a mi servicio un espíritu sumiso que, cuando yo pidiese un vaso de agua, me trajese los vinos más cotizados del mundo deliciosamente mezclados en una copa, le despediría hasta que aprendiese que el goce no radica en lo que gozo, sino en que se haga mi voluntad.

Por descontado que no soy yo el dueño de mi vida, pues soy un hilo más que ha de entretejerse en el algodón de la vida⁴³. Ahora bien, aunque no puedo tejer, puedo, eso sí, cortar el hilo.

Todo se logra a las calladas y se diviniza en silencio. No sólo es válido para el

futuro hijo de Psique que el porvenir de aquél dependa del silencio de ésta.

Mit einem Kind, das göttlich, wenn Du schweigst —

Doch menschlich, wenn Du das Geheimniß zeigst.

[Con un niño, divino, si tú callaras — aunque humano, si el secreto revelarás]⁴⁴.

Me parece estar destinado a padecer todos los estados de ánimo habidos y por haber, y a hacer experiencias en todos los ámbitos. A cada instante me veo como un niño que debe aprender a nadar en medio del mar. Y grito (esto lo he aprendido de los griegos, de quienes uno puede aprender lo que es puramente humano), ya que, | si bien es cierto que un arnés me rodea la cintura, no logro ver la barra que ha de mantenerme a flote. Este es un modo terrible de hacer experiencias.

Es harto curioso que uno logre hacerse una idea de la eternidad mediante los dos opuestos más terribles. Cuando pienso en aquel infeliz tenedor de libros que, desesperado por haber hundido un comercio tras contar en una suma que 6 y 7 son 14, perdió la razón; cuando le imagino repitiéndose a sí mismo, indiferente a todo y un día tras otro, que 7 y 6 son 14, entonces obtengo un retrato de la eternidad. Cuando imagino una belleza femenina en un harem descansando sobre un sofá con todo su encanto, sin preocuparse por nada en el mundo, tengo ante mí una nueva personificación de la eternidad⁴⁵.

Lo que dicen los filósofos acerca de la realidad⁴⁶ es a menudo tan decepcionante como cuando uno lee en casa de un mercader un letrado que dice: aquí se plancha. Si uno se dirige allí con su ropa para que se la planchen, se sentirá estafado, pues el letrado está simplemente en venta.

Para mí nada hay más peligroso que recordar. En cuanto recuerdo circunstancias de la vida, éstas se extinguen. Se dice que la separación contribuye a refrescar el amor. Es del todo cierto, pero lo refresca de un modo puramente poético. Vivir en el recuerdo es la forma de vida más plena imaginable, el recuerdo satisface mucho más que cualquier realidad y posee la seguridad que ninguna otra realidad ofrece. Las circunstancias de la vida que se recuerdan forman entonces parte de la eternidad y ya no tienen interés temporal alguno.

Si alguien debe guardar un diario, ése soy yo, para echarle una mano a mi memoria. Me sucede a menudo que, tras cierto período de tiempo, acabo olvidando por completo las razones que me movieron a esto o a aquello, y no sólo a propósito de pequeñeces, sino también de pasos mucho más decisivos. Si por fin caigo en la susodi-

cha razón, en ocasiones resulta | tan extraña que ni yo mismo estoy ⁴² dispuesto a creer que ésa sea la razón. Dicha duda se disiparía si tuviese algún escrito al que agarrarme. De suyo, una razón ya es una cosa extraña; si la analizo con ahínco, crece hasta convertirse en una enorme necesidad capaz de mover cielos y tierra; en ausencia de pasión, la vilipendio con desdén. Desde hace ya un tiempo vengo especulando sobre cuál debió de ser en rigor la razón que me movió a renunciar a mi plaza de profesor adjunto. Cuando pienso en ello ahora, considero que aquél era un empleo a mi medida. Hoy mismo lo he visto claro: la razón era justamente que no podía sino considerarme idóneo para aquel puesto. Si hubiese perseverado en mi cargo, no habría tenido nada que ganar y sí todo que perder. Por ello estimé correcto abandonar mi puesto y obtener un contrato en una compañía de teatro ambulante, porque no tenía talento alguno y, así, todo que ganar.

Se requiere sin duda una gran dosis de ingenuidad para creer que gritar y vociferar en este mundo sirve de algo, como si el propio destino hubiese de verse modificado con ello. Uno lo toma tal como viene, dejándose de formalidades. Cuando siendo yo aún joven acudía a una casa de comidas, solía decirle al mozo: que sea un buen trozo, un muy buen trozo del espinazo y no muy graso. Es poco pro-

bable que el mozo oyese mi grito, y aún menos que le prestase atención, y aún menos que mi voz invadiese la cocina e influyese en el trinchante; pero es que de suceder todo esto, seguiría siendo poco probable que diese con un trozo tan bueno en el asado entero. Ahora ya no grito.

La tendencia social y la bonita simpatía que la acompaña están cada vez más extendidas. En Leipzig se ha formado un comité que, por simpatía con el triste final de los caballos viejos, ha resuelto comérselos⁴⁷.

No tengo más que un amigo; es Eco. Y ¿por qué es mi amigo?

⁴³ Porque amo mi pena y él no me la arrebató. No tengo más que un | confidente, el silencio de la noche. Y ¿por qué es mi confidente? Porque calla.

Lo mismo que según la leyenda sucedió a Parmenisco, a saber, que perdió la facultad de reír en la cueva trofónica⁴⁸ y que la recuperó en Délos al contemplar una masa informe que era expuesta como la imagen de la diosa Leto⁴⁹, es lo que me ha sucedido a mí. Siendo aún muy joven, me olvidé de reír en la cueva trofónica; cuando maduré, cuando abrí los ojos y contemplé la realidad, me dio por reír y, desde entonces, no he cesado de hacerlo. Observé que el sentido de la vida era ganarse el

pan de cada día y su objetivo, llegar a ser consejero de justicia; que el máspreciado placer amoroso consistía en dar con una joven adinerada y la bienaventuranza de la amistad, en sacar al otro de sus apuros pecuniarios; que la sabiduría era aquello que la mayoría consideraba como tal; que era entusiasmo pronunciar un discurso y que era coraje arriesgarse a ser multado con 10 reales; que era cordialidad decir buen provecho tras una comida; que era temor de Dios comulgar una vez al año⁵⁰. Todo esto vi y me reí.

¿Qué me ata? ¿De qué estaba hecha la cadena con la que ataron al lobo Fenris? A éste le horrorizaba el ruido que hacen las patas del gato al caminar por el suelo, la barba de mujer, las raíces de los riscos, la hierba del oso, el aliento de los peces y la saliva de las aves⁵¹. Así estoy yo también, atado a una cadena de oscuras alucinaciones, de angustiantes sueños, de inquietantes pensamientos, de celosos presentimientos, de inexplicados miedos. Esta cadena es «muy flexible y suave como la seda, cede ante una fortísima tensión y es imposible desgastarla hasta romperla»⁵².

¡Qué curioso! Siempre es lo mismo lo que, a lo largo de todas las épocas de la vida, lo mantiene a uno ocupado; y uno nunca sobrepasa el punto en el que se encuentra, más bien retrocede. Contando quince años, escribí pontificando en la escuela superior sobre las pruebas de la existencia de Dios y sobre la inmortalidad del alma, sobre el concepto de fe, sobre el significado del milagro. Para el *eocamen artium* [examen de aptitud] escribí un ensayo sobre la inmortalidad del alma | que me valió una mención *præ ceteris* [de honor]; después 44 gané el premio al mejor ensayo dedicado a este tema. ¿A quién podía ocurrírsele que, tras un comienzo tan sólido y prometedor, habría de verme a mis veinticinco años incapaz de aducir una sola prueba en favor de la inmortalidad del alma? Lo que sobre todo recuerdo de mis años escolares es que un ensayo mío acerca de la inmortalidad del alma fue extraordinariamente alabado y leído por el maestro, tanto por el contenido como por la excelencia lingüística. ¡Ay, ay, ay! Hace ya mucho tiempo que deseché aquel ensayo. ¡Qué desgracia! Quizás mi alma se vería ahora cautivada por él, tanto por la lengua cuanto por el contenido. Por ello, mi consejo a padres, superiores y maestros es que llamen a capítulo a los niños que les han sido confiados para que guarden los ensayos que se escriben para la asignatura de lengua danesa a la edad de quince años. Dar este consejo es lo único que puedo hacer por el bien del género humano.

Tal vez haya alcanzado el conocimiento de la verdad; la bienaventuranza, ciertamente no⁵³. ¿Qué debo hacer? Actuar en el mundo, responder a la gente. ¿Acaso debería comunicar mi pena al mundo, ofrecer una contribución que demuestre cuán

penoso y miserable es todo, o quizás descubrir aún otra mácula en la vida humana que había pasado desapercibida hasta hoy? Tal vez vendimiase la inusual recompensa de la fama, como aquel hombre que descubrió las máculas de Júpiter. Con todo, prefiero callar.

¿Cuán consecuente no es la naturaleza humana consigo misma? ¿Con qué genialidad innata no llega a ofrecernos a menudo un niño la viva imagen de unas proporciones mayores? Hoy me he divertido de lo lindo con el pequeño Ludvig. Estaba sentado en una sillita; con evidente bienestar miraba a su alrededor. En ésas que la niñera, Maren⁵⁴, atraviesa la habitación; «¡Maren!», grita él. «¿Sí, pequeño Ludvig?», responde ella con la habitual amabilidad acercándosele. Y él, inclinando su gran cabeza hacia un lado y fijando sus inmensos ojos en ella con cierta picardía, añade del todo impasible: «No era esa Maren, era otra Maren». ¿Qué hacemos nosotros los adultos? Apela-

mos al mundo vociferando y cuando éste nos complace amicalmente decimos: «No era esa Maren».

I Mi vida es como una noche eterna; cuando muera, podré decir con Aquiles:

Du bist vollbracht, Nachtwache meines Daseyns [Nocturna vigía de mi existencia, plena eres]⁵⁵.

Mi vida carece por completo de sentido. Cuando paso revista a sus distintas épocas, sucede con ella lo que con el término *Schnur* en la enciclopedia, a saber, que en primer lugar significa «cordón» y en segundo «nuera»⁵⁶. Sólo faltaba que el término *Schnur* significase en tercer lugar «camello» y en cuarto, «plumero».

Soy piripintado al cerdo de Lüneburg⁵⁷. Mi pensar es una pasión. Destaco escarbando trufas para otros mientras que yo no disfruto de ellas lo más mínimo. Cargo los problemas sobre mi nariz, mas lo único que acierto a hacer con ellos es lanzarlos hacia atrás por encima de mi cabeza.

En vano me resisto. Mi pie resbala. Mi vida no ha de ser sino una existencia de poeta. ¿Acaso es posible imaginar algo todavía más mísero? El destino se ríe de mí al mostrarme de sopetón cómo toda la resistencia que ofrezco no es sino el factor de una tal existencia. Puedo retratar tan viva la esperanza, que cualquier individualidad esperanzada haría suyo mi retrato; y, sin embargo, es un *falsum* [una falsificación]; pues, mientras la retrato, pienso en el recuerdo.

Hay aún otra prueba de la existencia de Dios que ha sido obviada hasta el momento. La aduce un sirviente en *Los caballeros* de Aristófanes (v. 32 *et passim*).

Δημοσθένης: ποιον βρετάς; έτεόν ήγει γάρ θεούς;

—Νικίας: εγωγε

Ι— Δημ.: ποίω χρωμενος τεκμηρίω;

—Νικ.: ότιή θεοίσιν εχθρός είμ'. ούκ εικότως

Δημ.: εύ προσβιβάζεις με.

[—*Demóstenes*: ¿Qué estatuas? ¿Acaso crees en los dioses?

—*Nicias*: Claro que sí

—*Dem.*: ¿Qué pruebas tienes?

—*Nie.*: Que los dioses me odian. ¿No es prueba suficiente?

—*Dem.*: Pues bien, me has convencido.]

Qué tremendo es el tedio; tremendamente tedioso; no conozco expresión más poderosa, más certera; pues sólo lo igual se reconoce en su igual. Ojalá hubiese otra expresión más sublime, más poderosa, ya que entonces cabría todavía un movimiento. Permanezco tendido, inactivo; lo único que veo es el vacío; lo único de lo que me alimento es el vacío; lo único en lo que me muevo es el vacío. Ya ni siquiera sufro dolor. Al menos, el buitre picoteaba sin cesar el hígado de Prometeo; al menos, sobre Loke goteaba veneno sin cesar, y esto ya constituía una interrupción, por muy monótona que fuese. Incluso el dolor ha dejado de parecerme reconfortante. Tanto si se me ofreciesen todas las magnificencias del mundo cuanto si se tratase de todos los apuros del mundo, pues me afectan en igual medida, no daría un paso ni para tomar ni para dar. Muero la muerte⁵⁸. ¿Y qué podría servirme de esparcimiento? En fin, si lograrse avistar una fidelidad que superase todas las pruebas, un entusiasmo que lo soportase todo, una fe que moviese montañas⁵⁹; si intuyese un pensamiento que ligase lo finito y lo infinito... Mas la venenosa duda de mi alma lo devora todo. Mi alma es como el mar Muerto, que ningún pájaro puede sobrevolar, pues a mitad de camino, abatido, cae en la muerte y la desolación.

¡Asombroso! ¡Con qué ambiguo miedo, de perder y de conservar, se aferra el ser humano a esta vida! En alguna ocasión he pensado en dar un paso decisivo, en

comparación con el cual todos los dados previamente sólo serían chiquilladas; emprender el gran viaje de aventuras. Así como, cuando se bota un barco, éste es saludado con salvas de cañón, así me saludaría yo a mí mismo. Bien, muy bien. ¿Es valor lo que me falta? Si una piedra se desprendiese y me matase, estaría todo resuelto.

La tautología es y será cabalmente el principio supremo, el axio- 47 ma supremo del pensar⁶⁰. Nada tiene, pues, de extraño que la mayoría de las personas hagan uso de ella. Nada deja tampoco que desear y puede muy bien reemplazar a la vida entera. Puede adoptar una forma burlona, chistosa, entretenida, a saber, la de los juicios infinitos. Este tipo de tautología es la paradójica y transcendente. Puede adoptar una forma seria, científica y edificante, en cuyo caso la fórmula es la siguiente: cuando dos magnitudes son iguales a una misma tercera magnitud, entonces son iguales entre sí. Es una inferencia cuantitativa. Este tipo de tautología es útil sobre todo en las cátedras y en los púlpitos, donde tanto hay que decir.

Lo desproporcionado de mi constitución radica en que mis patas delanteras son demasiado pequeñas. Tal que la liebre de Nueva Holanda⁶¹, dispongo de unas patas delanteras extremadamente pequeñas, pero de unas patas traseras infinitamente largas. Por regla general estoy muy quieto en mi asiento; en cuanto me muevo, un desmedido salto causa consternación entre todos aquellos a los que me encuentro unido por medio de los delicados lazos del parentesco y de la amistad.

O *lo uno o lo otro*⁶²

Un discurso extático

Cásate, te arrepentirás⁶³; no te cases, también te arrepentirás; te cases o no te cases, en ambos casos te arrepentirás; o bien te casas o bien no te casas, en ambos casos te arrepientes. Ríete de las locuras del mundo, te arrepentirás; llora por ellas, también te arrepentirás; te rías de las locuras del mundo o llores por ellas, en ambos casos te arrepentirás; o bien te ríes de las locuras del mundo o bien lloras por ellas, en ambos casos te arrepientes. Confía en una joven, te arrepentirás; no confíes en ella, también te arrepentirás; confíes o no confíes en una joven, en ambos casos te arrepentirás; o bien confías en una joven o bien no confías en ella, en ambos casos acabas arrepintiéndote. Cuélgate, te arrepentirás; no te cuelgues, también te arrepentirás; te cuelgues o no te cuelgues, en ambos casos te arrepentirás; o bien te cuelgas o bien no te cuelgas, en ambos casos acabas arrepintiéndote.

48 Esto, señores míos, es la quintaesencia | de toda sabiduría. No es que yo

únicamente en instantes contados lo contemple todo *cetemo modo*, como dice Spinoza⁶⁴, sino que soy siempre *cetemo modo*. Muchos creen también que lo son cuando, habiendo hecho lo uno o lo otro, unen o median dichos opuestos. Pero esto es un malentendido, ya que la verdadera eternidad no yace tras un tal o bien — o bien, sino delante de éste. Por ello, su eternidad no será más que una dolorosa sucesión temporal, pues deberán rumiar un arrepentimiento doble. Mi ciencia es fácil de captar, puesto que sólo dispongo de un axioma del que ni siquiera parto. Es preciso distinguir entre la subsiguiente dialéctica del o bien — o bien y lo eterno que aquí se insinúa. Por ello, cuando aquí digo que no parto de mi axioma, esto no se contrapone a «partir-de», pues lo que digo no es más que la expresión negativa de mi axioma, aquello mediante lo cual se concibe a sí mismo en contraposición a un «partir-de» o a un «no-partir-de». No parto de mi axioma, ya que si partiese de él me arrepentiría, y si no partiese de

él, también me arrepentiría. En caso de que a alguno de mis muy estimados oyentes le pareciese que hay algo de verdad en lo que digo, esto no haría sino probar que su cabeza no está hecha para la filosofía; si le pareciese que lo dicho conlleva movimiento, esto probaría lo mismo. Para aquellos oyentes que, en cambio, están en condiciones de seguirme a pesar de que no realizo el más mínimo movimiento, desarrollaré ahora la eterna verdad en virtud de la cual esta filosofía permanece en sí misma y no asume nada superior. Si yo partiese de mi axioma, ya nunca podría detenerme, pues, si no me detuviese, me arrepentiría, y, si me detuviese, también me arrepentiría, etc. Ahora, en cambio, como nunca parto, siempre puedo detenerme, pues mi eterna partida⁶⁵ es mi eterna detención. La experiencia ha mostrado que comenzar no es en modo alguno tan difícil para la filosofía. Ni mucho menos; y es que comienza con nada⁶⁶ y, así, puede siempre comenzar. En cambio, aquello que resulta difícil a la filosofía y a los filósofos es detenerse. Incluso esta dificultad he evitado; pues, si alguien pensase que cuando ahora me detengo, realmente me detengo, mostraría que no tiene un concepto de lo especulativo. Lo cierto es que no me detengo ahora, sino que me detuve cuando comencé. Mi filosofía goza, por tanto, de la admirable cualidad de ser breve y de ser irrefutable; pues si alguien me contradijese, osaría sin duda sentirme en el derecho de declararlo | insensato. El filósofo es siempre 49 *cetemo modo* y no goza, como el bienaventurado Sintenis, sólo de unas pocas horas vividas para la eternidad⁶⁷.

¿Por qué no nací en Nyboder⁶⁸? ¿Por qué no fallecí siendo aún un niño? De ser así, mi padre me habría metido en un pequeño ataúd y, tomándome bajo el brazo, una mañana de domingo habría cargado conmigo hasta la sepultura⁶⁹ y hasta lanzado

tierra y pronunciado a media voz un par de palabras comprensibles sólo para él⁷⁰. Sólo a la venturosa Antigüedad podía ocurrírsele dejar que los niños pequeños llorasen en el Elíseo por haber fallecido tan pronto⁷¹.

Nunca he sido alegre; con todo, siempre ha dado la impresión de que la alegría me acompañaba, de que los ligeros geniecillos de la alegría danzaban a mi alrededor, invisibles para los demás aunque no para mí, cuya mirada resplandecía de júbilo. Cuando feliz y alegre como un dios paso ante las gentes y éstas envidian mi felicidad, me río; pues yo desprecio a la gente y me desquito. Nunca he deseado hacer mal a nadie, pero siempre he dado la impresión de que cualquier persona que se me acercase iba a ser ultrajada y agraviada. Cuando oigo a otros alabar su fidelidad, su honradez, me río; pues yo des-

precio a la gente y me desquito. Nunca se ha endurecido mi corazón en contra de nadie, pero siempre, precisamente cuando me he sentido más conmovido, he dado la impresión de que mi corazón estaba cerrado y de que era ajeno a todo sentimiento. Cuando oigo a otros elogiar su buen corazón y veo que se les ama por sus profundos y fecundos sentimientos, me río; pues yo desprecio a la gente y me desquito. Cuando me veo a mí mismo maldecido, execrado, odiado por mi frialdad y por mi insensibilidad, me río; pues mi cólera se satisface. Y es que, si precisamente la buena gente lograra que yo juzgase mal de verdad, que hiciese mal de verdad, sí, entonces yo habría perdido.

Esta es mi desdicha: a mi lado camina siempre un ángel exterminador y, si bien no es la puerta de los elegidos la que salpico con 50 sangre, indicándole así que j pase de largo⁷², nada, él entra justamente por esa puerta; pues sólo cuando el amor lo es del recuerdo, es feliz.

El vino ya no deleita mi corazón; un poco de vino me entristece; mucho me apesadumbra. Mi alma languidece y se debilita; en vano hincó las espuelas del placer en sus costados: no puede más, ya no se pone en pie de un majestuoso salto. He perdido por completo mi ilusión. En vano procuro entregarme a la infinitud de la alegría; ésta ya no puede enderezarme, mejor dicho, yo no puedo enderezarme a mí mismo. Antaño, bastaba con una seña suya para que yo me alzase ágil, sano, gallardo. Cuando cabalgaba despacio por el bosque, era como si volase; ahora, cuando el caballo espumajea hasta casi abatirse, a mí se me antoja que no me muevo del sitio. Estoy solo, siempre lo he estado; abandonado no por las personas —esto no me dolería— sino por los felices geniecillos de la alegría que me rodeaban en numerosas

bandas, que aquí y allá se topaban con conocidos, aquí y allá me pintaban la ocasión. Así como un hombre ebrio se rodea del petulante pulular de la juventud, así también se agrupaban a mi alrededor los elfos de la alegría⁷³ y a ellos iba dedicada mi sonrisa. Mi alma ha perdido la posibilidad. De tener que pedir algo para mí, no pediría ni riquezas ni poder, sino la pasión de la posibilidad, el ojo que aquí y allá, eternamente joven, eternamente ardiente ve la posibilidad. El goce decepciona, la posibilidad no. ¡Y qué otro vino es tan espumoso, tan oloroso, tan embriagador!

Allí donde no llejan los rayos del sol, llegan, en cambio, las notas. Mi habitación es sombría y lóbrega, un alto muro mantiene la luz

del día casi alejada. Debe de ser en el patio vecino, probablemente un músico ambulante. ¿De qué instrumento se trata? ¿De una zampo- ña?... ¿Qué estoy oyendo? — El *minuetto* de *Don Juan*⁷⁴. Bien, pues ivamos! llevadme una vez más con vosotras, fecundas e intensas notas, al corro de las jovencitas, al placer de la danza. — El boticario⁷⁵ repica en su mortero, la joven refriega su puchero, el mozo de caballos almohaza su alazán y sacude la almohaza sobre los adoquines; sólo para mí suenan estas notas, sólo a mí me hacen señas. ¡Oh! ¡Gracias, quienquiera que seas, gracias! Mi alma es tan fecunda, tan saludable y está tan ebria de alegría.

El salmón es de por sí un manjar muy delicado, pero cuando se 51 come en exceso es perjudicial para la salud, ya que es un alimento de difícil digestión. Por ello, cuando en una ocasión se pescó en Ham- burgo una gran cantidad de salmón, la policía dio la orden de que cada patrón sólo diese salmón a su servidumbre una vez por semana⁷⁶. Sería de desear que se publicara un bando de policía similar concerniente al sentimentalismo.

Mi pena es, sí, mi castillo⁷⁷, que cual nido de águilas tiene su sede allí en lo alto, en la cima de las montañas, entre las nubes; nadie puede expugnarlo. Desde él desciendo volando a la realidad y capturo mi presa, mas no permanezco allí, sino que traigo a mi presa a casa y esta presa es una imagen que entretejo en los tapices de mi castillo.

Ahí vivo como un difunto. Todo aquello que ha sido experimentado lo sumerjo en el bautismo del olvido para la eternidad del recuerdo. Todo lo finito y casual es olvidado y exterminado. Ahí estoy como un viejo canoso⁷⁸, pensativo, y voy comentando las imágenes a media voz, casi susurrando, y a mi lado hay un niño que escucha con atención, aun cuando lo recuerda todo, incluso antes de que yo lo cuente.

El sol resplandece con tanta belleza y vivacidad en mi habitación... la ventana está abierta en la contigua; en la calle todo está tranquilo, es una tarde de domingo: oigo con nitidez una alondra que trina en el alféizar de una ventana en uno de los patios vecinos, en el alféizar de la ventana de la casa donde vive la bonita muchacha; desde una calle allí a lo lejos oigo a un vendedor pregonando gambas; el aire es tan cálido y, aun así, toda la ciudad se diría desierta. — Entonces me vienen a la memoria mi juventud y mi primer amor — entonces anhelaba, ahora anhelo tan sólo mi primer anhelo. ¿Qué es la juventud? Un sueño. ¿Qué es el amor? El contenido del sueño.

Algo fantástico me ha sucedido. Fui arrobado en el séptimo cielo. Allí se encontraban reunidos todos los dioses. Por su excepcional misericordia me fue concedida la gracia de formular un deseo. «¿De-

seas —preguntó Mercurio—, deseas | tener juventud, o belleza, o poder, o una larga vida, o la más bonita muchacha, o cualquiera de los lujos que guardamos en la buhonería? Pues escoge, pero que sea una sola cosa.» Permanecí indeciso un instante, pero me dirigí en seguida a los dioses de este modo: Muy estimados contemporáneos, sólo escojo una cosa, tener siempre la risa de mi parte. No hubo ni un dios que respondiese una palabra; en cambio, todos ellos se echaron a reír. De ello deduje que mi súplica había sido atendida y encontré que los dioses habían mostrado buen gusto al manifestarse, pues habría sido impropio responder con seriedad: «Séate concedido».

¹⁴Véase *supra*, Prólogo, n. 6.

¹⁵ Véase *supra*, Prólogo, n. 7.

¹⁶ Cita del poeta francés P. Pellisson (1624-1693), *Oeuvres diverses*, vol. 1 (1735), donde el poema aparece con el título de «Epigrama», 1, 212. Es probable que Kierkegaard lo haya tomado de G. E. Lessing, que lo cita en «Zerstreute Anmerkungen über das Epigrama» [Anotaciones dispersas acerca del epigrama], en *Gotthold Ephraim Lessing's sämmtliche Schriften* [Escritos completos de G. E. Lessing], vols. 1-32 Berlin, 1825-1828, ctl. 1747-1762; vol. 17, p. 82.

¹⁷ Instrumento de tortura utilizado en Agrigento durante la tiranía de Falaris, en el siglo v a. C., consistente en un recipiente de cobre en forma de toro donde las víctimas eran expuestas al calor del fuego. Las narices del toro estaban construidas de tal modo que transformaban los gritos del torturado en sonidos musicales. Kierkegaard habría hallado esta referencia en Luciano, cf. *Luciani Samosatensis opera*, vols. 1-4, Leipzig, 1829, ctl. 1131-1134; vol. 2, pp. 256 s.

¹⁸ Area rural situada en aquel entonces a la salida de una de las puertas de Copenhague, la puerta de Amager, hoy parte del distrito urbano.

¹⁹ La anécdota aparece en el prólogo a la edición alemana de los *Escritos satíricos y graves* de Jonathan Swift que Kierkegaard poseía: *Satyrische und ernsthafte Schriften*, vols. 1-8, Zürich, 1756-1766, ctl. 1899-1906; vol. 1, pp. xxxvii s.

²⁰ Muchas de las observaciones de Kierkegaard acerca de lo cómico provienen especialmente del tratado de J. G. Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoría general de las Bellas Artes], vols. 1-5, 2.^a ed., Leipzig, 1792-1794, cd. 1365-1369 (cf. en este caso vol. 3, pp. 132-142), así como de la citada obra de C. F. Flögel, *Geschichte der komischen Litteratur* [Historia de la literatura cómica], vols. 1-4, Liegnitz & Leipzig, 1784-1787, ctl. 1396-1399.

²¹ El refrán «Mi casa es mi castillo» se remonta al jurista inglés sir Edward Coke, *Third Institute of the Laws of England* [Tercera institución de las leyes de Inglaterra], vols. 1-4, London, 1552-1636.

²² Referencia a los personajes de la pieza teatral de A. Oehlenschläger *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe* [Aladino o la lámpara maravillosa], en *Poetiske Skrifter* [Escritos poéticos], vols. 1-2, Copenhagen, 1805, ctl. 1597-1598, vol. 2, pp. 75-436. La obra se estrenó en 1839 y fue representada 22 veces en el Teatro Real de Copenhagen durante los tres años siguientes.

²³ Signo gráfico hebreo consistente en dos puntos situados verticalmente debajo de una consonante para indicar que la misma ha de pronunciarse sin vocal o acompañada de una e débil.

²⁴ Signo gráfico hebreo consistente en un punto colocado en las consonantes *b*, *g*, *d*, *k*, *p* y *t* cuando éstas, sin sonido vocal, tienen pronunciación fuerte.

²⁵ Cf. Mt 6,2; 5; 16.

²⁶ Cf. Ex 20,17.

²⁷ Véase *infra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 53.

²⁸ La ciudad alemana de Nuremberg era célebre por la fabricación en serie de juguetes y objetos destinados a la ornamentación hogareña.

²⁹ Cf. el relato acerca de la curación del sordomudo en Me 7,32-35.

³⁰ Cf. 1 Re 19,11-12.

³¹ El término aparece varias veces en la versión griega del Antiguo Testamento (cf. *Septuaginta*, ed. de L. van Ess, Leipzig, 1824, ctl. 12) y una vez en forma de participio (Sal 72,14) con el sentido de «azotado» o «golpeado». Kierkegaard lo toma en su acepción originaria: golpeado con un fuste, lo que da lugar a la imagen del trompo accionado con un látigo.

³² Puente levadizo entre la parte central de la ciudad de Copenhagen y Christianhavn.

³³ Probable referencia al diálogo *Caronte* de Luciano, donde aquél pondera la ingeniosa anécdota de Mercurio acerca de un hombre que, invitado por otro a cenar al día siguiente, muere aplastado por una teja en el mismo momento de prometerle que vendría. Cf. *Lucians Schriften* [Escritos de Luciano], vols. 1-4, Zürich, 1769-1773, ctl. 1135-1138, vol. 2, pp. 291 s.

³⁴ Probable referencia a la leyenda de Heimdal, que según las *Eddas* de Snorri Sturluson podía oír crecer la hierba y la lana de las ovejas.

³⁵ La expresión «ein fahrender Scolast» es utilizada por Goethe en el *Fausto*, 1, 968; *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vols. 1-55, Stuttgart & Tübingen, 1828-1833, ctl. 1641-1668, vol. 12, p. 69. En sus diarios menciona irónicamente Kierkegaard la importancia que el libro de J. Thomasius *Disputatio de va-gantibus sholasticis* podría tener para sus estudios (*Papirer* I C 127).

³⁶ Cf. Gén 25,29-34.

³⁷ En la Edad Media se suponía que el poeta Virgilio había poseído poderes mágicos. Kierkegaard menciona en sus anotaciones personales (*Papirer* I C 83 y el boceto del fragmento aquí comentado) el relato «Virgilio el mago», contenido en *Erzählungen und Märchen* [Relatos y cuentos], ed. de F. H. v. d. Hagen, vols. 1-2, Prenzlau, 1825-1826, vol. 1, pp. 147-152 y 156-209.

³⁸ Alusión a la práctica ilegal consistente en limar o recortar los bordes de las monedas reduciendo así su valor.

³⁹ Cf. Ex 14,21-31.

⁴⁰ La leyenda es mencionada por P. F. A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Nuevo diccionario de mitología], 2.^a ed., vols. 1-2, Leipzig & Sorau, 1821, ctl. 1944-1945, vol. 1, p. 238

⁴¹ Cf. Sal 90,4.

⁴² El hecho ocurrió realmente en San Petersburgo el 14 febrero de 1836, y fue comentado en el periódico danés *El día* el 1 de marzo de ese año.

⁴³ La expresión «el algodón de nuestra vida» aparece en el poema del danés Jens Baggesen (1764-1826) «Dansk Tranquebar-Vise med mesopotamisk Omqvæd» [Copla danesa de Tranquebar con estribillo mesopotámico], en *Jens Baggesens danske Værker*, ed. de los hijos del autor y C. J. Boye, vols. 1-12, Copenhagen, 1827-1832, ctl. 1509-1520, vol. 2, p. 401.

⁴⁴ En el boceto correspondiente a este fragmento remite Kierkegaard a la versión de J. Kehrein, *Amor und Psyche, freie metrische Bearbeitung nach dem Lateinischen des Apuleius* [Amor y Psique. Adaptación en verso libre según el texto latino de Apuleyo], Giessen, 1834, ctl. 1216, p. 40.

⁴⁵ Entre los textos preparatorios para los «Diapsálmata» escribe Kierkegaard: «Hay una estampa que representa a una mujer en el serrallo. Se nota que no es de noche sino de día. Tiene la cabeza apoyada en un almohadón sobre el que extiende su brazo, sin que ni siquiera sus ociosas manos se entretengan con alguna cosa, y es seguro que no advierte el paso del tiempo». La estampa en cuestión es probablemente la que aparece en la edición de *Las mil y una noches* en traducción de G. Weil, *Tausend und eine Nacht. Arabische Erzählungen*, vols. 1-4, Stuttgart, 1838-1841, ctl. 1414-1417; vol. 1, p. 123.

⁴⁶ En el diario correspondiente a su primera estancia en Berlín (de octubre de 1841 a marzo de 1842) menciona Kierkegaard la emoción que le causó, al asistir a las clases de Schelling, el hecho de que éste utilizara el término «realidad» en la segunda de sus lecciones.

⁴⁷ Referencia no identificada. Según el borrador de este pasaje, se trataría de Berlín y no de Leipzig.

⁴⁸ Gruta en la que, según la leyenda, se encontraba el oráculo del héroe Trofonio. Cf. P. F. A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch*, cit., vol. 2, pp. 605 s.

⁴⁹ La leyenda es recogida por C. F. Flögel en *Geschichte der komischen Litteratur*, cit., vol. 1, pp. 35 s.

⁵⁰ El código instituido por el rey Cnstián V estipulaba que todo individuo debía comulgar al menos una vez al año.

⁵¹ Leyenda nórdica contenida ya en la primera *Edda*. Kierkegaard la toma de J.

⁵² J. B. Møinichen, *Nordiske Folks Overtroe*, cit., p. 101.

⁵³ Cf. 1 Tim 2,4. Probable alusión crítica a la idea de J. G. Fichte según la cual el conocimiento de la verdad conduciría al hombre a una vida espiritual en Dios. Cf. *Die Anweisung zum seligen Leben oder auch die Religionslehre* [Instrucción para la vida bienaventurada o Doctrina de la religión], *Sämtliche Werke*, vols. 1-11, Berlin & Bonn, 1834-1846, ctl. 489-499, vol. 5, pp. 410-412.

⁵⁴ Nombre popular utilizado en diversos refranes como alusión a personajes femeninos, a veces en forma despectiva.

⁵⁵ Cita de la trilogía *Aquiles* de Esquilo, según la traducción alemana de J. G. Droysen, *Des Aischylos Werke*, Berlin, 1842, ctl. 1046, p. 498.

⁵⁶ Cf. por ejemplo T. Heinsius, *Volkthümliches Wörterbuch der deutschen Sprache* [Diccionario popular de la lengua alemana], vols. 1-4, Hannover, 1818-1822, ctl. U 64.

⁵⁷ Mamífero de Europa central que escarba la tierra en busca de trufas.

⁵⁸ Cf. Gén 2,17.

⁵⁹ Cf. 1 Cor 13,2.

⁶⁰ Kierkegaard anota en su propio ejemplar de *O lo uno o lo otro*: «Por lo demás, Estilpo de Megara ya proponía este principio». Cf. W. G. Tennemann, *Geschichte der Philosophie* [Historia de la filosofía], vols. 1-11, Leipzig, 1798-1819, ctl. 815-826; vol. 2, pp. 160 s.

⁶¹ Alusión a un marsupial oriundo de Australia (antiguamente «Nueva Holanda») también conocido como «liebre canguro».

⁶² En un borrador correspondiente a esta serie de fragmentos escribe Kierkegaard: «O..., o... es un talismán con el que uno puede aniquilar el mundo entero», y más adelante: «La frase 'o..., o...' es un pequeño puñal de doble filo que llevo conmigo y con el que puedo asesinar la realidad entera. Lo que digo es 'o..., o...'. O es esto o es aquello; si en la vida hay algo que no es esto o aquello, entonces no es en absoluto» (*Papirer* III B 179,62). Cf. asimismo J. Baggesen, *Labyrinthen, eller en Reise igiennem Danmark, Tydskland, Frankrig og Schweiz* [El laberinto, o viaje a través de Dinamarca, Alemania, Francia y Suiza], en *Jens Baggesens danske Værker*, cit., vol. 8, pp. 262 s., donde el personaje principal afirma: «Nada me resulta más incomprensible que el hecho de que diferentes filósofos, que en casi todas las demás cosas se contradicen el uno al otro, concuerden en afirmar que nada asusta a la naturaleza ni subleva a la razón tanto como la *inexistencia*. A decir verdad me parece que en esa aserción se insinúa una cierta jactancia, pues es inverosímil que tantos hombres eruditos e ingeniosos se equivoquen respecto de lo que realmente concierne a este o..., o... y que, como suele decirse, estén las nubes. El miedo y el horror a la inexistencia tiene, a mi juicio, mucho de parecido al asco y al temor que algunas de nuestras distinguidas señoras sienten por las moscas, las rosas, el azafrán, los hombres y cualquier otra cosa; temor que, por lo general, sólo se manifiesta en sociedad y desaparece cuando se quedan a solas con el objeto en relación de intimidad y confianza. Queda muy bien desmayarse —en particular cuando uno puede prever de qué manera va a caer— y se considera que estremecerse por *nada* es algo especial, profundo y metafísico. Yo, que no soy ni especial, ni profundo, ni sobrenatural, y que tampoco apuesto a parecerlo, admito francamente que *no me asusta nada*».

⁶³ Cf. J. Baggesen, «Ja og Nei eller den hurtige Frier» [Sí y No, o El pretendiente apresurado], en *Jens Baggesens danske Værker*, cit., vol. 1, p. 304: «Más honesto es otro filósofo, / cuya opinión en el asunto reza: / da lo mismo que te cases o que no, / en ambos casos te arrepentirás». Kierkegaard anota en su ejemplar de *O lo uno o lo otro* que la frase es atribuida a Sócrates por Diógenes Laercio; cf. *Diogenis Laertii de vitis philosophorum*, vols. 1-2, Leipzig, 1833, ctl. 1109, vol. 1, p. 76; *Diogen Laértses filosofiske Historie*, trad. de B. Riisbrigh, ed. de B. Thorlacius, vols. 1-2, Copenhague, 1812, ctl. 1110-1111, vol. 1, p. 71.

⁶⁴ Probable referencia a la expresión *sub specie aeternitatis*, cf. B. de Spinoza, *Ethica* V, prop. 29. *Benedicti de Spinoza opera philosophica omnia*, ed. de A. Gfroerer, Stuttgart, 1830, ctl. 788, p. 424. Véase también B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, ed. y trad. de A. Domínguez Trotta, Madrid, 2005, p. 260.

⁶⁵ Kierkegaard combina probablemente los significados del término *Udgang* («partida»), que en el contexto teológico indica el eterno desprendimiento o procesión del Espíritu Santo a partir del Padre y del Hijo.

⁶⁶ Alusión a la *Lógica* hegeliana, en cuyo contexto el «Ser» abstracto y sin determinaciones es al mismo tiempo ente y «Nada» y, por tanto, «Devenir». Cf. G. W. F. Hegel, *Werke, Jub.*, vol. 4., pp. 87-89. En su recensión del «Sistema lógico» de Hegel, el filósofo danés Johan Ludvig Heiberg observa que el comienzo de dicho sistema se caracteriza justamente por la falta de contenido y la abstracción de sus categorías. Cf. *Perseus, Journal for den speculative Idee*, ed. de J. L. Heiberg, n.º 2, Copenhague, 1838, ctl. 569, p. 44.

⁶⁷ Alusión al título del libro de C. F. Sintenis, *Stunden für die Ewigkeit gelebt* [Horas vividas para la eternidad], Berlin, 1791-1792. La traducción danesa fue publicada en Copenhague en 1795.

⁶⁸ Conjunto de viviendas erigidas bajo el reinado de Cristian IV para los miembros del ejército, no lejos de la ciudadela de Copenhague.

⁶⁹ El cementerio más próximo a los Nyboder era el de Holmen, creado en 1766 para el entierro de los pobres. Hasta mediados del siglo xix no se permitió el emplazamiento de lápidas y cruces de madera en este cementerio, con la sola excepción de las tumbas de los caídos en la batalla de Rheden, en 1801.

⁷⁰ Alusión al tipo de sepultura que recibían los niños no bautizados

⁷¹ Cf. Virgilio, *Eneida*, VI, w. 462 s. Cf. *Virgils Æneide*, trad. danesa de J. H. Schønheyder, vols. 1-2, Copenhague, 1812; vol. 1, p. 274.

⁷² Cf. el relato bíblico correspondiente a la décima plaga, Ex 12,23.

⁷³ La distinción entre «elfos de la luz» y «elfos de la sombra», criaturas mitológicas respectivamente benignas y dañinas, se remonta a las *Eddas* de Snorri Sturluson. Cf. N. F. S. Grundtvig, *Nordens Mytologi eller Sindebilled-Sprog*, cit., pp. 262-269.

⁷⁴ Se trata del *Don Giovanni* de Mozart, acto I, escena 19, p. 21, en la edición utilizada por Kierkegaard (véase *infra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 2).

⁷⁵ La casa en la que Kierkegaard vivió durante su niñez, y que volvió a ocupar dos veces entre los años 1838-1841 y 1844-1848 (número 2 de la Plaza Nueva), se hallaba al lado de la Farmacia de la Plaza Vieja. En su «Apostilla a *O lo uno o lo otro*» (*Søren Kierkegaards Papirer*, IV B 59, pp. 223-225) alude también Kierkegaard al patio de ese establecimiento.

⁷⁶ Referencia no identificada.

⁷⁷ Véase *supra*, n. 8.

⁷⁸ En el borrador de este fragmento, el sujeto del texto se compara a sí mismo con Osián, legendario bardo celta que sólo se conoce a partir de los poemas publicados por James Macpherson entre 1762 y 1763. Estas obras, consideradas apócrifas, fueron de gran importancia para los poetas naturalistas románticos. Los *Poemas Osid-nicos* fueron traducidos al danés por St. St. Blicher (1772-1848), *Ossians Digte*, vols. 1-2, Copenhague, 1807-1809, ctl. 1873.

LOS ESTADIOS ERÓTICOS INMEDIATOS, O EL EROTISMO MUSICAL

| Preámbulo intrascendente

Desde el primer instante de ofuscación en que mi alma, humillada y llena de asombro, se prosternó ante la música de Mozart, muchas veces ha sido para mí una actividad grata y reconfortante la de pensar en aquella jovial concepción griega que denomina al mundo κόσμος, puesto que se muestra como un todo bien ordenado, como una grácil y diáfana alhaja del espíritu que obra en él y lo entrelaza; pensar que esa jovial concepción puede repetirse en un orden de cosas superior, en el mundo de los ideales, y que también en él hay una providencial sabiduría que es digna de admiración, puesto que, ante todo, reúne a los que se pertenecen de manera mutua: Axel y Valborg⁷⁹, Homero y la guerra de Troya, Rafael y el catolicismo, Mozart y el *Don Juan*⁸⁰. Hay una miserable incredulidad que cree disponer de un sinnúmero de alicientes. Supone que ese vínculo es incidental, y no ve en él otra cosa que la afortunada conjunción de diferentes potencias en el juego de la vida. Supone que es incidental que los enamorados se encuentren, que es incidental que se amen, que habría cientos de otras muchachas junto a las cuales un hombre podría haber alcanzado la misma dicha y a las que podría haber amado del mismo modo. Supone que muchos otros poetas habrían podido ser tan inmortales como Homero, si éste no hubiese acaparado ese glorioso tema, que muchos compositores habrían podido ser tan inmortales como Mozart si se les hubiese dado la oportunidad. Claro que esa convicción comporta un gran consuelo y alivio para todos esos mediocres que, a través de ella, son capaces de creer y de hacer creer a sus iguales que, si no llegaron a ser tan ilustres como los ilustres, fue por una equivocación del destino o por un error universal.

El optimismo que de esa manera se aporta es muy fácil. En cambio, para el alma valerosa, para el *optimate*⁸¹, para aquel que preferiría perderse a sí mismo en la contemplación de lo grande más bien que salvarse a sí mismo de un modo tan miserable, | eso, desde luego, es 56

algo abominable, y para su alma sería un regocijo, sería una sagrada satisfacción

ver unidos a aquellos que se pertenecen. Eso es lo venturoso, en un sentido que no es el de lo incidental y que presupone, por tanto, dos factores, mientras que lo incidental consiste en las interjecciones inarticuladas del destino. Es lo que hay de venturoso en la historia, la divina conjunción de las fuerzas históricas, la hora nupcial de la historia. En lo incidental hay un solo factor; es un hecho incidental que Homero haya hallado en la historia de la guerra de Troya la más excelsa materia épica que cabría pensar. Lo venturoso tiene dos factores; es un hecho venturoso que la más excelsa materia épica le haya sido acordada a Homero, pues aquí el acento recae tanto sobre Homero como sobre la materia. En eso consiste la profunda armonía que resuena en todas las producciones que llamamos clásicas. Lo mismo sucede con Mozart; es un hecho venturoso que aquello que, en sentido profundo, es acaso el único tema de la música, le haya sido dado... a Mozart.

Con su *Don Juan*, Mozart ingresa en el reducido e inmortal círculo de aquellos cuyos nombres y obras el tiempo no olvidará, puesto que los recuerda la eternidad. Y aunque da igual que quien ya ha entrado en ese círculo ocupe una posición superior o inferior, pues en cierto sentido la superioridad es la misma, aunque pelearse por ocupar allí un mejor puesto sería tan pueril como pelearse por un sitio mejor en la iglesia en el momento de la confirmación, en esto yo sigo siendo demasiado niño, o más bien, soy como una muchacha enamorada de Mozart, y quiero que su puesto sea el más alto, cueste lo que cueste.

me dirigiré al sacristán, al cura, al prelado, al obispo y a todo el consistorio pidiéndoles y reclamándoles que atiendan a mi rezo; otro tanto les gritaré a los feligreses, y si no quieren oír mi rezo, si no quieren satisfacer mi deseo infantil, me apartaré de la comunidad, abandonaré su manera de pensar y fundaré una secta que no sólo pondrá a Mozart en lo más alto, sino que no tendrá a nadie más que a Mozart, y a Mozart le rogaré que me perdone si su música, en lugar de darme inspiración para llevar a cabo empresas grandiosas, me ha convertido en un tonto que perdió por su causa la poca razón de la que disponía, y si ahora, con apacible tristeza, me paso el tiempo tarareando lo que no comprendo, rondando día y noche como un fantasma aquello a lo que no puedo acceder, ¡Oh, Mozart inmortal, a ti te debo todo, a ti te debo el hecho de haber perdido la razón, te 57 debo la ofuscación de mi alma, haberme estremecido en | lo más íntimo de mi ser, a ti te debo el hecho de no haberme pasado la vida entera sin que nada pudiese conmoverme, a ti te doy las gracias por no tener que morir sin haber amado, aun cuando mi amor sea des-

graciado! ¿Qué tiene, pues, de extraño que yo ponga más celo en su glorificación

que en la de los momentos más felices de mi propia vida, más celo en inmortalizarlo del que pongo en mi propia existencia? Pues si lo hiciesen desaparecer, si borrarán su nombre, se derrumbaría el único pilar que hasta hoy ha impedido que todo se me hunda en un caos ilimitado, en una nada insondable.

Es cierto que no tengo por qué temer que en alguna época se le niegue un puesto en esa corte de dioses, pero puedo anticipar que se considerará una niñería de mi parte solicitar para él el primer puesto.

pese a que no es mi intención avergonzarme de esa niñería, pese a que ésta seguirá teniendo para mí una importancia y un valor mayores a los de cualquier tratamiento exhaustivo, pues ella misma es exhaustiva, intentaré demostrar que sus derechos son legítimos.

Lo que hay de afortunado en una producción clásica, lo que le hace ser clásica e inmortal, es la absoluta conjunción de dos fuerzas.

Esa conjunción es tan absoluta, que la reflexión de épocas posteriores no podrá separar ni siquiera en el pensamiento lo que está tan íntimamente unido sin correr el riesgo de provocar o favorecer un malentendido. Así, cuando se dice que Homero tuvo la fortuna de hallar la materia épica más excelsa, puede que esto le haga olvidar a uno que esa materia épica nos llega siempre a través de la concepción de Homero, y que eso que se presenta como la materia épica más perfecta sólo está listo para nosotros en virtud de la transustanciación que es propiedad de Homero. Si se hace resaltar, en cambio, la actividad poética de Homero al penetrar esa materia, se corre el riesgo de olvidar que el poeta jamás habría llegado a ser lo que es si el pensamiento que le permitió penetrarla no fuera el pensamiento propio de la materia, si la forma no fuese la forma propia de la materia.

El poeta desea su materia; pero es muy cierto aquel dicho según el cual desear no es ningún arte, y hay un sinnúmero de impotentes anhelos poéticos que confirman esa enorme verdad. Anhelar de la manera correcta, en cambio, es un gran arte, o, mejor aún, es un don.

Es lo que hay de inexplicable y misterioso en el genio, lo mismo que una vara mágica a la que nunca se le ocurriría | anhelar algo distinto 58 de lo que obtendrá. El anhelo tiene allí un significado mucho más profundo del que suele tener, algo que la razón abstracta hallará tal vez ridículo, pues ésta piensa más bien el anhelo en relación con lo que no hay, no en relación con lo que hay.

Hubo una escuela estética⁸² que, al destacar de manera unilateral la importancia de la forma, no sin razón dio lugar al malentendido contrario al suyo. A veces me ha llamado la atención que dichos estetas hayan adherido sin más a la filosofía hegeliana, pues tanto el co-

nocimiento de Hegel en general como de su estética en particular demuestra que éste, en sentido estético, destaca sobre todo y de manera preponderante la importancia de la materia⁸³. Claro que los dos aspectos se corresponden esencialmente, y bastaría una sola observación para mostrar que es así, pues, si no, ese fenómeno resultaría inexplicable. En términos generales, hay una sola obra o una sola serie de obras que caracteriza a un individuo singular como poeta clásico, artista clásico, etc. La misma individualidad puede haber producido muchas cosas diferentes que, sin embargo, no guardan relación alguna con ese hecho. Así, Homero escribió también una *Batra-comiomaquia*⁸⁴, pero no fue por ella por la que pasó a ser un clásico y se inmortalizó. Sería una tontería afirmar que ello se debe a que el tema es insignificante, pues lo clásico consiste en el equilibrio. Si lo que hace que una producción clásica sea una producción clásica fuese pura y exclusivamente la individualidad que la produce, entonces todas sus producciones serían clásicas, en un sentido semejante, aunque superior, al de una abeja que siempre produce celdillas de un cierto tipo. Responder que fue porque tuvo mayor éxito en un caso que en el otro sería en realidad no responder nada. Por un lado, ésta no sería más que una elegante tautología a la que la vida concede muy a menudo el honor de que se la tome como una respuesta; por el otro lado, tomada como respuesta, responde en el marco de una relatividad diferente de aquella en la que se hizo la pregunta. Es decir que no aclara nada respecto de la relación entre la materia y la forma, y sólo cabría tomarla en consideración si la pregunta se refiriera a la actividad formativa por sí sola.

Con Mozart sucede lo mismo, una sola de sus obras hizo de él un compositor clásico y absolutamente inmortal. Dicha obra es el *Don Juan*. Las otras cosas que produjo pueden causar alegría y gozo, despertar nuestra admiración, enriquecer el alma, saciar los oídos, alborozar el corazón, pero | en nada contribuiría a su inmortalidad que uno las pusiese todas juntas y las considerara igualmente grandiosas. El *Don Juan* es su carta de presentación. Con el *Don Juan* entra en aquella eternidad que no se encuentra fuera del tiempo sino en medio de éste, aquella que ningún velo oculta a la vista de los hombres, aquella en la que los inmortales no son acogidos de una vez y para siempre, sino que siguen siendo acogidos cuando una generación pasa y vuelve su mirada hacia ellos, feliz al contemplarlos, y una genera-

ción que se extingue es seguida por otra que vuelve a transitarlos y que los transfigura en su contemplación; con su *Don Juan*, ingresa en la fila de aquellos inmortales, de aquellos visibles transfigurados que ninguna nube arrebatara a la mirada de los hombres⁸⁵; con el *Don Juan*

se ubica como el más alto entre ellos. Esto último, como quedó dicho, es lo que me gustaría demostrar.

Ya dijimos antes que todas las producciones clásicas están a la misma altura, pues la altura de todas es infinita. Así pues, si de todos modos uno intenta poner cierto orden en esa procesión, va de suyo que éste no puede estar fundado en algo esencial, pues eso implicaría que hay una diferencia esencial, lo cual implicaría a su vez que la palabra «clásico» se aplicaría a ellos de manera inadecuada. Si uno fundara una clasificación en la diversa índole de la materia, por tanto, en seguida se vería envuelto en un malentendido que, en su difusa vastedad, acabaría por suprimir el concepto de lo clásico. Como uno de los factores, en efecto, la materia es un momento esencial, pero no algo absoluto, pues es sólo uno de los momentos. Así, cabría observar que hay producciones clásicas en las que, en algún sentido, no hay materia alguna, mientras que en otras, en cambio, la materia desempeña un papel importantísimo. El primero es el caso de las obras que admiramos como clásicas en la arquitectura, la escultura, la música, la pintura, en especial en las tres primeras, pues, si se habla también de la materia en relación a la pintura, su sentido consiste casi solamente en ser una ocasión. El segundo caso es el de la poesía, tomado este término en su significación más amplia, según la cual designa todas las producciones artísticas basadas en el lenguaje y en la conciencia histórica. Esta apreciación es en sí misma totalmente correcta, pero uno está perdido si quiere fundar en ella una clasificación, haciendo de la falta de materia o de la presencia de la misma una ventaja o un inconveniente para el sujeto creador. Sucede que, en rigor, uno termina acentuando lo contrario de lo que realmente quería acentuar, cosa que siempre sucede cuando uno procede de modo abstracto según determinaciones dialécticas, donde no sólo se trata de querer decir una cosa y decir otra, sino de decir algo distinto; no de decir lo que uno cree que dice, sino lo contrario. Lo mismo pasa cuando se hace valer la materia como principio de distinción.

Tan pronto como se habla de ella, se habla de algo totalmente distinto, a saber, acerca de la actividad formativa⁸⁶. El mismo destino corre uno cuando, en cambio, quiere partir de la actividad formativa y destacarla por sí sola. Si se quiere hacer resaltar la diferencia y, de ese modo, destacar que en algunos casos la actividad

formativa es creadora en la medida en que crea la materia, mientras que en otros casos, en cambio, recibe la materia, también aquí, aunque uno crea estar hablando de la actividad formativa, habla en realidad acerca de la materia y funda en realidad la clasificación en una distinción relativa a la materia. Todo lo dicho sobre la materia vale también para la

actividad formativa tomada como punto de partida para una tal clasificación. Para fundar una jerarquía, por tanto, no puede recurrirse nunca a un solo aspecto, pues éste sigue siendo demasiado esencial como para que su accidentalidad sea suficiente, demasiado accidental como para fundar un ordenamiento esencial. Pero esa absoluta compenetración que, si uno quiere hablar con precisión, tanto permite afirmar que la materia penetra la forma como que la forma penetra la materia, esa compenetración, ese tal para cual en la inmortal amistad de lo clásico, puede arrojar otra luz sobre lo clásico y limitarlo de manera que no resulte demasiado difuso. Los mismos estetas que acentuaron de modo unilateral la actividad poética han ampliado ese concepto hasta el punto de llenar y atiborrar aquel panteón con tantas chucherías y bagatelas clásicas, que la natural idea de un sobrio salón dotado de unas pocas efigies destacadas desapareció totalmente, y el panteón terminó siendo más bien una boardilla. Según esa estética, cualquier adormilo artísticamente consumado es una obra clásica que tiene garantizada la inmortalidad absoluta; hasta las cosas más insignificantes tenían cabida en esa barahúnda, y, por grande que fuese la aversión hacia las paradojas, no se le temía a la paradoja de que lo menor fuese arte. El error está en que se destacaba la actividad formativa de un modo unilateral. De ahí que esa estética sólo haya podido sostenerse en una época determinada, es decir, hasta 61 tanto nadie se diera cuenta de | que la época se mofaba de ella y de sus obras clásicas. Esa concepción era, en el ámbito de la estética, una forma del radicalismo que se expresaba de manera análoga en muchos otros ámbitos, una expresión del licencioso sujeto y de su no menos licenciosa inconsistencia. Claro que ese impulso, como muchos otros, encontró un freno en Hegel. Por lo que concierne a la filosofía hegeliana, se da por lo general la triste verdad de que no tuvo, ni en la época anterior ni en la actual, el sentido que habría tenido si la época anterior se hubiese apropiado de ella ateniéndose al presente con un poco más de calma, en lugar de esforzarse tanto en amedrentar a la gente para que la acepte, y si la época actual no estuviese tan incansablemente ocupada en hacer que la gente se aparte de ella. Hegel devolvió sus derechos a la materia, a la idea, y de esa manera desalojó de las arcas del clasicismo todas esas obras clásicas pasajeras, esos seres endebles, esas libélulas nocturnas. No es en modo alguno nuestro propósito despojar a esas obras del valor

que les corresponde, pero es importante, en este caso como en muchos otros, cuidar que el lenguaje no se confunda y que los conceptos no se debiliten. Se les puede conceder una cierta eternidad, y eso es lo que tienen de meritorio; pero esa eternidad no es propiamente otra cosa

que el instante eterno que toda verdadera producción artística posee, no la plena eternidad en medio de los cambiantes avatares del tiempo. Lo que faltaba en esas producciones era la idea; cuanto mayor era su perfección en sentido formal, tanto más rápidamente se consumían en sí mismas; cuanto más alto era el grado de virtuosismo con el que se desarrollaba la habilidad técnica, tanto mayor era su fugacidad, y no tenían el coraje, la fuerza ni la postura como para resistir los embates del tiempo, ai hacer valer con ínfulas siempre crecientes la enorme pretensión de ser el licor mejor destilado. Sólo donde la idea encuentra reposo y transparencia en una determinada forma, sólo allí puede hablarse de una obra clásica; pero entonces será también capaz de resistir el paso del tiempo. Esa unidad, esa transparente intimidad entre la una y la otra se da en todas las obras clásicas, y por eso se entiende fácilmente que cualquier intento de clasificar las diferentes obras clásicas partiendo de una separación de la materia y la forma, o de la idea y la forma, es *eo ipso* errónea.

Cabría entonces pensar otro camino. Podría tomarse como objeto de consideración el medio a través del cual la idea se hace visible y, al observar que un medio es más rico que otro, | fundamentar la dis- 62 tinción tomando el grado de riqueza o de pobreza del medio como un aligeramiento o un impedimento. Pero el medio guarda una relación demasiado necesaria con la totalidad de la producción como para que una distinción fundada en él no termine, al cabo de un par de razonamientos, enredada en la mismas dificultades antes señaladas.

Con las consideraciones que siguen, en cambio, creo abrir paso a una distinción que será válida, precisamente porque es totalmente accidental. Cuanto más abstracta y, por ende, más pobre es la idea, cuanto más abstracto y, por ende, más pobre es el medio, mayor es la probabilidad de que no se pueda pensar una repetición, mayor la probabilidad de que la idea, al alcanzar su expresión, la haya alcanzado de una vez por todas. En cambio, cuanto más concreta y, por ende, más rica es la idea, y otro tanto el medio, mayor es la probabilidad de que haya una repetición. Si dispongo aquí todas las obras clásicas unas junto a otras y, sin intentar ordenarlas, me sorprende justamente de que todas estén a la misma altura, es fácil advertir que una parte de ellas registra más ejecuciones que otra y que, si no lo hace, está la posibilidad de que lo haga, mientras que en el otro caso esa posibilidad no se da tan fácilmente.

Explicaré esto un poco mejor. Cuanto más abstracta es la idea, menor es la probabilidad. ¿Pero cómo se hace concreta la idea? Al ser penetrada por lo histórico. Cuanto más concreta es la idea, mayor es la probabilidad. Cuanto más abstracto es el medio, menor

es la probabilidad, y mayor en cuanto aquél es más concreto. ¿Pero qué quiere decir que el medio es concreto, si no que o bien consiste

o bien se lo considera en su grado de proximidad al lenguaje, puesto que el lenguaje es el más concreto de todos los medios? Así, la idea que se revela en la escultura es totalmente abstracta, no guarda relación alguna con lo histórico; el medio a través del cual se patentiza es igualmente abstracto; mayor, por ende, la probabilidad de que la parte de las ejecuciones clásicas que incluye la escultura comprenda unas pocas ejecuciones. En este aspecto cuento totalmente con el testimonio de la época y con el apoyo de la experiencia. Si tomo, en cambio, una idea concreta y un medio concreto, el resultado no es el mismo. Así, es cierto que Homero es un poeta épico clásico, pero precisamente porque la idea que se patentiza en la épica es una idea concreta, y porque el medio es el lenguaje, por eso en la parte de las obras clásicas que incluye a la épica cabe pensar un mayor número de obras, todas las cuales son clásicas por igual, porque la historia provee constantemente nuevo material épi- 63 co. En este | sentido cuento también con el testimonio de la historia y con el apoyo de la experiencia.

Al fundar, pues, la distinción en esa cosa totalmente accidental, realmente no me podrán negar que se trata de algo accidental. Si, en cambio, me lo reprochan, contestaré que se equivocan, puesto que así es como debe ser. Es accidental que una parte registre o pueda registrar un mayor número de obras que la otra. Pero, si esto es accidental, es fácil advertir que, con el mismo derecho, cabría tomar como superior la clase que registra el mayor número o que puede registrarlo. Podría atenerme a lo precedente y responder con toda tranquilidad que eso es totalmente acertado, pero que entonces mi conclusión es tanto más plausible, pues es totalmente accidental que yo tome la otra parte como superior. No lo haré, sin embargo, sino que apelaré más bien a un hecho que habla a mi favor, a saber, que las partes que incluyen ideas concretas no están acabadas de esa manera ni pueden estarlo. Por eso es más natural situar primero las otras y, por lo que concierne a las últimas, dejar la puerta abierta de par en par. Quien dijera, por el contrario, que eso es una imperfección, una carencia en la primera de las clases, estaría arando fuera de los surcos de mi consideración, y yo podría tomar en serio lo que dice, por más concienzudo que sea, pues es

indiscutible que todo, tomado en su esencia, es igual de perfecto.

Pero, entonces, ¿qué idea es la más abstracta? Claro que aquí se pregunta solamente por una idea que pueda ser objeto de tratamiento artístico, no por ideas adecuadas a la exposición científica. ¿Qué

medio es el más abstracto? Responderé primero a esto último. Es el medio más alejado del lenguaje.

Antes de pasar a responder esta pregunta, sin embargo, y con vistas a la solución última del problema planteado, quiero mencionar un hecho. No siempre sucede que el medio más abstracto tenga como objeto la idea más abstracta. Así, si bien el medio utilizado por la arquitectura es el más abstracto, las ideas que se revelan en la arquitectura no son en modo alguno las más abstractas. La arquitectura guarda una relación mucho más estrecha con la historia que la escultura, por ejemplo. Aquí vuelve a darse la posibilidad de una nueva elección. O bien elijo para la primera clase de la jerarquía las obras cuyo medio es | el más abstracto, o bien aquellas cuya idea es la más 64 abstracta. A este respecto, me atenderé a la idea y no al medio.

Ahora bien, medios abstractos son tanto el de la arquitectura como el de la escultura, el de la pintura y el de la música. Este no es el momento de adentrarnos en tal análisis. La idea más abstracta que cabe pensar es la genialidad sensual. ¿Pero en qué medio puede ser mostrada? — Solamente a través de la música. No puede ser mostrada en la escultura, pues es de suyo una especie de determinación de la interioridad; no puede ser pintada, pues no cabe concebirla según un contorno determinado, es una fuerza, un clima, la impaciencia, la pasión, etc., en todo su lirismo, de tal manera, sin embargo, que no consiste en un solo momento sino en una sucesión de momentos, pues si consistiera en un solo momento cabría retratarla o pintarla.

El hecho de que consista en una sucesión de momentos expresa su carácter épico, pero, aun así, no es épica en sentido estricto, pues no llega al punto de estar puesta en palabras, se agita constantemente en una inmediatez. Tampoco puede ser mostrada en la poesía. El único medio que puede hacerlo es la música. La música, en efecto, comporta un elemento temporal, pero sólo en sentido impropio transcurre en el tiempo. No puede expresar lo histórico del tiempo.

En el *Don Juan* de Mozart tenemos, pues, la unidad consumada de esa idea y de la forma que le corresponde. Pero precisamente porque la idea es tan enormemente

abstracta, y el medio también es abstracto, no hay ninguna probabilidad de que a Mozart le salga alguna vez un competidor. Lo más afortunado en el caso de Mozart es que éste halló una materia que es en sí misma absolutamente musical, y si algún otro compositor compitiera con Mozart, no tendría otro remedio que volver a componer el *Don Juan*. Homero encontró una consumada materia épica, pero cabe pensar en muchos otros poemas épicos, puesto que la historia sigue ofreciendo materia épica. Con el *Don Juan* es diferente. Tal vez se entienda mejor lo que intento decir

si planteo la diferencia con respecto a una idea que está emparentada. El *Fausto* de Goethe⁸⁷ es con toda propiedad una obra clásica; pero es una idea histórica, y por eso cada época señalada tendrá su *Fausto*. El *Fausto* tiene como medio el lenguaje y, puesto que éste es un medio mucho más concreto, por ese motivo cabe pensar también en otras obras del mismo tipo. *Don Juan*, en cambio, es y sigue siendo el único en su especie, en el mismo sentido en que lo son las obras 65 clásicas de la escultura griega. Pero, dado que la idea del *Don Juan* es mucho más abstracta aún que la subyacente a la escultura, es fácil advertir que, mientras que en la escultura se tienen varias obras, en la música se encuentra una sola. Es cierto que en música cabe pensar muchas otras obras clásicas, pero sigue habiendo sólo una obra de la que puede decirse que su idea es absolutamente musical, de manera que la música no aparece como un acompañamiento, sino que, al revelar la idea, revela su propia e íntima esencia. Por eso Mozart, con su *Don Juan*, está en lo más alto entre aquellos inmortales.

Pero dejo aquí toda esta indagación. Esto sólo ha sido escrito para enamorados. Y ya se sabe que, así como los niños se alegran con poco, los enamorados suelen alegrarse con cosas de lo más extrañas. Esto es como una violenta discusión amorosa acerca de nada que, sin embargo, tiene su valor... para los enamorados.

Así como en lo precedente se buscó de todas las maneras posibles hacer reconocer el hecho, concebible o inconcebible, de que el *Don Juan* de Mozart ocupa el primer puesto entre todas las obras clásicas, no se intentó de ningún modo, en cambio, demostrar que dicha obra sea realmente clásica; pues las pocas señas hechas aquí y allá, justamente por el hecho de que aparecen como señas, muestran que la intención no ha sido la de demostrar sino la de iluminar. Puede que esta conducta parezca de lo más extraña. Demostrar que *Don Juan* es una obra clásica es tarea del pensamiento en el sentido más estricto; con respecto al ámbito propio del pensamiento, en cambio, la otra tentativa está totalmente fuera de lugar. El movimiento del pensar halló sosiego al reconocer que se trataba de una obra clásica,

así como que todas las producciones clásicas son igualmente perfectas; cualquier otra cosa que uno quiera hacer es nefasta para el pensamiento. Si es así, todo lo anterior incurre en una contradicción consigo mismo y se disuelve fácilmente en la nada. Esto, por lo demás, es totalmente cierto, y dicha contradicción tiene sus hondas raíces en la naturaleza humana. Mi sorpresa, la simpatía, la piedad, lo que tengo de niño, lo que tengo de mujer, exigían más de lo que el pensamiento podía dar. El pensamiento estaba sosegado, reposaba alegre en su reconocimiento; entonces me dirigí a él y le pedí una vez más que se

pusiera en movimiento, que se atreviera a todo. El pensamiento sabía que sería en vano, pero puesto que suelo vivir en buen entendimiento con él, de todos modos no se me negó. Pero sus movimientos no lograban nada; alentado por mí, estaba siempre elevándose por encima de sí mismo y siempre cayendo | de nuevo sobre sí mismo. Busca- 66 ba siempre un sitio donde hacer pie, y no hallaba nada, buscaba siempre un fondo, pero no sabía nadar ni vadear. Daba ganas de reír tanto como de llorar. Así que hice las dos cosas, agradeciéndole muchísimo que no hubiese negado ese favor. Y pese a que ahora sé perfectamente que no sirve de nada, bien podría ocurrírseme pedirle de nuevo que juegue a ese juego que es para mí inagotable motivo de alegría. El lector que encuentre tedioso ese juego no es, desde luego, uno de mis pares; para él no tiene sentido alguno, y aquí, como en todas partes, vale aquello de que el niño juega mejor con quien se le parece. Para él, todo lo anterior es algo superficial, mientras que para mí su importancia es tan grande que digo de ello lo que Horacio:

Exilis domus est, ubi non et multa supersunt

[«Pobre es la casa en la que no sobra mucho»]⁸⁸;

para él es locura, para mí, sabiduría; para él es tedio, para mí, gozo y recocijo.

Un lector tal no podría, por tanto, simpatizar con mi lírica pensante que, en su desbordamiento, desborda al pensamiento; claro que tal vez fuera lo bastante bondadoso como para afirmar: no vamos a fatigarnos con esto, yo me salto esta parte, y ya verás que puedes llegar mucho más rápido a demostrar que el *Don Juan* es una obra clásica; reconozco, en efecto, que ésta sería una adecuada introducción a la investigación propiamente dicha. No me pronunciaré respecto de hasta qué punto ésta sea una introducción adecuada, pero también en esto tengo la desgracia de no poder simpatizar con él, pues, por muy fácil que me fuese demostrarlo, aun así no se me ocurriría nunca demostrarlo. En cambio, dado que en todo momento lo presupongo como algo ya aceptado, lo que diré a continuación vendrá muchas veces y de muchas

maneras⁸⁹ a iluminar el *Don Juan* desde ese ángulo, así como lo precedente contenía algunas señas.

La tarea que esta investigación se ha impuesto es más que nada la de mostrar la significación de lo erótico-musical y, con ese fin, señalar a su vez los distintos estadios que, teniendo en común el hecho de ser inmediatamente eróticos, comparten además el hecho de ser todos esencialmente musicales. Lo que tengo que decir aquí se lo debo

pura y exclusivamente a Mozart. Si alguno que otro, por tanto, tuviera

se la cortesía de darme la razón | en lo que me propongo exponer, pero tuviera alguna duda respecto de si es algo que está en la música de Mozart, o si no soy más bien yo el que lo pone en ella, puedo asegurarle que en la música de Mozart no sólo están los trozos que es mi intención exponer, sino que hay infinitamente más; puedo asegurarle que justamente ese pensamiento me da el coraje de intentar explicar algunas cosas relativas a la música mozartiana. Aquello que uno ha amado con juvenil fervor, lo que uno ha admirado con juvenil entusiasmo, aquello que uno ha conservado en la intimidad del alma y frecuentado de manera misteriosa y enigmática, lo que uno ha guardado en su corazón, es algo a lo que uno siempre se acerca con cierta timidez y sentimientos ambiguos cuando sabe que se tiene el propósito de entenderlo. Aquello que uno llegó a conocer pieza por pieza como un pájaro que recoge ante sí cada pequeño tallo, y al que cada partecita alegra más que el resto del universo entero; aquello que el solitario oído enamorado ha asimilado, solo en la gran multitud, inadvertido en su guarida secreta; aquello que ha captado el ávido oído sin saciarse jamás, y la mirada avara ha atesorado, siempre desconfiada; aquello cuyo suave eco nunca ha defraudado al vigilante oído de la insomne atención; aquello en lo que uno ha vivido durante el día y vuelto a vivir durante la noche; aquello que ha impedido y estorbado el sueño; aquello que uno ha soñado mientras dormía y por lo que ha despertado para volver a soñarlo despierto; aquello que hizo que uno saltara de la cama en mitad de la noche por temor a olvidarlo; aquello que uno ha tenido presente en los momentos más inspirados, y siempre a mano como una labor femenina; aquello que lo ha acompañado en las noches claras y a la luz de la luna, por solitarios bosques a orillas del lago, por calles imprecisas, en mitad de la noche, al despuntar el alba; aquello que uno ha llevado a la grupa en el caballo y como compañero en el carruaje; aquello de lo que la casa se ha impregnado; aquello que la habitación ha atestiguado; aquello que ha resonado en el oído; aquello que ha templado el alma; aquello que el alma ha entretejido en su más fina tela... se muestra ahora al pensamiento, y así como esos seres enigmáticos en los relatos de antaño surgían del fondo del mar revestidos

de algas, así emerge del mar de la memoria, trenzado de recuerdos. El alma se vuelve nostálgica, el corazón se ablanda, pues es como si uno se despidiera de aquello de lo que se separa para ya nunca más volver a encontrarlo, ni en el tiempo ni en la eternidad. Uno cree serle infiel, cree haber

roto su pacto, siente que ya no es el | mismo, que ya no es tan joven; teme por sí mismo llegar a perder aquello que le hizo feliz, dichoso y

rico, y teme por aquello que ama, teme que esa transformación le haga sufrir o parecer tal vez menos perfecto, que la respuesta dé lugar acaso a muchas preguntas, ¡ ah, entonces todo está perdido, el sortilegio se ha roto y ya no podrá provocárselo nunca! Por lo que respecta a la música de Mozart, mi alma no conoce ningún temor, ni mi confianza límite alguno. Pues, por una parte, lo que he comprendido hasta ahora es muy poco, y siempre queda bastante por delante, oculto en las sombras del presentimiento; por otra parte, estoy seguro de que, si Mozart llegara alguna vez a resultarme del todo comprensible, me resultaría primero completamente incomprensible.

Hace falta una temeraria audacia para afirmar que el cristianismo introdujo la sensualidad en el mundo. Pero aquel dicho de que quien tiene la audacia de arriesgarse lleva ganada la mitad⁹⁰, como se verá, vale también en este caso, si se medita en el hecho de que postular algo es postular indirectamente lo otro que se excluye. Puesto que lo sensual, en definitiva, es lo que hay que negar, sólo se patentiza, sólo se lo postula en el acto mediante el cual es excluido al postular el elemento positivo contrario. Como principio, como fuerza, como sistema en sí, la sensualidad es puesta por primera vez por el cristianismo, y en este sentido el cristianismo ha introducido la sensualidad en el mundo. Si uno quiere, sin embargo, entender de manera correcta la frase según la cual el cristianismo introdujo la sensualidad en el mundo, dicha frase debe ser concebida como idéntica a su contraria, a saber, que el cristianismo desterró del mundo la sensualidad, que excluyó la sensualidad del mundo. Como principio, como fuerza, como sistema en sí, la sensualidad es puesta por primera vez en el cristianismo; podría añadir a esto otra determinación que tal vez muestre de manera más enfática lo que quiero decir: en el cristianismo, la sensualidad es puesta por primera vez bajo la determinación del espíritu. Es totalmente natural que así sea, pues el cristianismo es espíritu, y el espíritu es el principio positivo que aquél introdujo en el mundo. Pero, puesto que la sensualidad se ve bajo la determinación del espíritu, se entiende que su sentido está en que debe ser excluida; pero justamente porque debe ser excluida está determinada como principio, como

poder; pues aquello que el espíritu, que es él mismo un principio, debe excluir, debe ser algo que se muestre como principio, por más que sólo se muestre como principio en el momento en que es excluido. Objetarme que la sensualidad estaba en el mundo antes del cristianismo sería, desde luego, | sumamente absurdo, pues 69 va de suyo que aquello que debe excluirse existe siempre con anterioridad a aquello que lo excluye, si bien en otro sentido sólo llega a existir en cuanto se lo excluye. Esto, a su vez, se debe a que llega a

existir en un sentido diferente, y por eso me apresuré a afirmar que la audacia de arriesgarse lleva ganada solamente la mitad.

Es cierto, por tanto, que la sensualidad ya estaba en el mundo, pero no determinada de manera espiritual. ¿Cómo estaba entonces? Estaba anímicamente determinada. Así sucedía en el paganismo y, si uno quiere expresarlo de manera completa, así sucedía en Grecia. Pero la sensualidad anímicamente determinada no es contradicción y exclusión, sino armonía y consonancia. Pero precisamente por estar puesta en tanto que armónicamente determinada, la sensualidad no está puesta como principio, sino como un enclítico consonante.

Esta investigación tiene por cometido explicar las diferentes figuras que lo erótico asume en las diversas etapas evolutivas de la conciencia universal, y conducirnos de esa manera a la determinación de lo inmediatamente erótico en tanto que idéntico a lo erótico musical. En el helenismo, la sensualidad se encontraba dominada en la bella individualidad, o, mejor dicho, no estaba dominada, ya que después de todo no era un enemigo que hubiera que someter, un agitador peligroso que hubiera que mantener a raya, sino que estaba librada a la vida y a la dicha de la bella individualidad. De modo que la sensualidad no estaba puesta como principio; el elemento anímico que constituía la bella individualidad era inconcebible sin lo sensual; por ese motivo, el erotismo basado en lo sensual tampoco estaba puesto como principio. El amor estaba presente en todas partes como momento y momentáneamente en la bella individualidad. Tanto los dioses como los hombres sabían del poder de aquél, tanto los dioses como los hombres sabían lo que era una aventura amorosa, fuese ésta feliz o infeliz. Ni en unos ni en otros, sin embargo, el amor está presente como principio; si estaba presente en ellos, en cada uno, lo estaba en tanto que momento del poder universal del amor, el cual, sin embargo, no estaba presente en ninguna parte, ni siquiera, por tanto, en la imaginación griega o en la conciencia griega. Se me podrá objetar que Eros, al menos, era el dios del amor, que en él, por tanto, cabría pensar que el amor está presente como principio. Pero aparte de que también en este caso el

amor reposa no sobre el erotismo, en cuanto éste se basa en lo sensual solamente, sino en lo anímico, hay 70 además otro hecho a | tener en cuenta que señalaré de manera un poco más directa. Eros era el dios del amor, pero él mismo no estaba enamorado. Cuando los demás dioses o los hombres barruntaban en sí mismos el poder del amor, se lo atribuían a Eros como algo proveniente de él, pero Eros mismo nunca se enamoró; fue una excepción que eso le haya ocurrido una vez y, pese a ser el dios del amor, estaba muy por detrás de los demás dioses y muy por detrás de los hombres

en lo concerniente al número de sus aventuras. Así pues, el hecho de que se enamorara viene más bien a expresar que también él se sometió al poder universal del amor, el cual, en cierto modo, era entonces un poder exterior a él mismo que, resistido por él, no podría ser hallado en ningún sitio. Tampoco su amor está basado en lo sensual, sino en lo anímico. Que el dios del amor no esté él mismo enamorado, mientras que todos los demás le deben a él el hecho de estarlo, es un pensamiento genuinamente griego. Si hubiese, digamos, un dios o una diosa de la nostalgia, sería genuinamente griego que todos los que conocen la dulce inquietud y el dolor de la nostalgia se la atribuyan a ese ser, cuando él mismo nada sabe de nostalgias. No veo mejor manera de caracterizar lo extraño de esa relación que la de afirmar que es inversa a la relación representativa. En la relación representativa, toda la fuerza está concentrada en un solo individuo, y los individuos particulares participan de ella en cuanto participan de sus movimientos particulares. Podría decir también que esta relación es la inversa de aquella en la que se funda la encarnación. En la encarnación, el individuo particular tiene en sí toda la plenitud vital, y ésta se da en los demás individuos sólo en cuanto contemplada por ellos en el individuo encarnado. Pues bien, en el caso griego es al revés. Aquello que constituye la fuerza del dios no está en el dios, sino en todos los demás individuos que se la atribuyen a él; él mismo está como sin fuerzas, sin poder, puesto que comunica su fuerza a todo lo demás que hay en el mundo. El individuo encarnado absorbe, por así decirlo, la fuerza de todos los demás, de manera que la plenitud está en él, mientras que en los demás lo está sólo en la medida en que éstos la contemplan en aquel individuo. Esto tiene su importancia en función de lo que diré luego, así como propiamente tiene importancia en atención a las categorías que la conciencia universal aplica en diferentes épocas. En efecto, en el helenismo no encontramos la sensualidad en tanto que principio, ni encontramos lo erótico como principio basado en el principio de la sensualidad, y por más que lo encontráramos, aun así vemos que el hecho de mayor importancia para esta investigación es que la conciencia griega | no tiene el vigor sufi- 7i ciente como para

concentrar la totalidad en un único individuo, sino que ésta, partiendo de un punto que no la posee, irradia hacia todos los demás, de modo que ese punto constitutivo se reconoce más bien por ser el único que da a todos los demás aquello que no posee.

La sensualidad, por tanto, es puesta como principio por el cristianismo, y del mismo modo el erotismo sensual es puesto como principio; la idea de representación fue introducida en el mundo por el cristianismo. Si pienso lo erótico inmediato como principio, como

fuerza, como riqueza, en tanto que determinado por el espíritu, es decir, determinado de tal modo que es excluido por el espíritu, si lo pienso en tanto que concentrado en un único individuo, obtengo así el concepto de la genialidad erótico-sensual. Esta es una idea que el helenismo no tenía y que el cristianismo introdujo por primera vez, si bien sólo en sentido indirecto.

Cuando esa genialidad erótico-musical en toda su inmediatez exige, a su vez, una expresión, se plantea la pregunta de cuál es el medio adecuado a ella. Lo que hay que puntualizar especialmente aquí es que aquélla exige ser expresada y exhibida en su inmediatez. En su carácter mediato y reflexivo, cae dentro del lenguaje y acaba ubicándose bajo determinaciones éticas. En su inmediatez, sólo puede expresarse en la música. En este sentido debo pedirle al lector que recuerde algo que se dijo al respecto en la introducción baladí. La música se muestra aquí en su valor pleno, y se muestra en sentido estricto como un arte cristiano o, más bien, como el arte que el cristianismo pone al excluirlo de sí, como medio para aquello que el cristianismo pone en cuanto lo excluye de sí. En otras palabras, la música es lo demoníaco. La música tiene su objeto en la genialidad erótico-sensual. Claro que esto no significa de ninguna manera que la música no pueda expresar otras cosas, pero ése es su objeto propio. Así, el arte escultórico puede representar muchas otras cosas además de la belleza humana, pero ésta es su objeto absoluto; la pintura puede representar muchas otras cosas además de la belleza celestialmente transfigurada, pero ésta es su objeto absoluto. En este sentido, lo que importa es ver el concepto en cada arte y dejar de lado las demás aplicaciones de la misma. El espíritu define el concepto de hombre, y hay que dejar de lado el hecho de que éste, además, camine sobre dos piernas. El pensamiento define el concepto del lenguaje, y hay que dejar de lado la opinión de algunos hombres sensib- 72 les I según la cual la suprema significación del lenguaje está en producir sonidos inarticulados.

Aquí, una vez más, me permitiré un breve intermedio baladí; *prceterea censeo*

[por lo demás juzgo]⁹¹ que Mozart es el más grande de todos los autores clásicos, que su *Don Juan* merece el puesto más alto entre las producciones clásicas.

Desde luego, la pregunta concerniente a la música tomada como medio es siempre interesantísima. Otra pregunta es si yo mismo soy capaz de decir algo satisfactorio al respecto. Sé muy bien que no soy un entendido en cosas de música, no me cuesta admitir que soy un lego, no oculto que soy ajeno al pueblo escogido de los melómanos, que

soy a lo sumo un prosélito del umbral⁹² a quien un extraño e irresistible impulso ha hecho llegar hasta aquí desde muy lejos, pero que no irá más allá; pero, con todo, era posible que entre las pocas cosas que tenía para decir hubiera una sola observación que, acogida con buena voluntad e indulgencia, resultara contener alguna verdad, por más que ésta se ocultara bajo un vestido pobre. Estoy fuera de la música y desde esa posición la observo. Reconozco que mi posición es muy imperfecta, no niego que es muy poco lo que alcanzo a ver en comparación con aquellos dichosos que están dentro, pero aun así conservo la esperanza de poder transmitir desde mi puesto alguna información, pese a que los iniciados podrían darla mucho mejor e incluso, en cierta medida, comprender lo que digo mucho mejor que yo mismo. Si, dados dos países limítrofes, yo conociera uno de ellos con bastante exactitud y desconociera totalmente el otro, sería capaz de hacerme una idea de éste último aun si, pese a todos mis deseos, no me estuviera permitido ingresar en él. Viajaría a la frontera del reino que conozco, la recorrería sin interrupción y, al hacerlo, describiría con mi movimiento el contorno de aquel reino desconocido, formándome de ese modo una idea general del mismo por más que nunca hubiese puesto un pie en él. Y si me empeñara mucho en ese trabajo, si mi minuciosidad fuese incansable, también podría suceder que, estando en la frontera de mi reino, desazonado, mirando con anhelo hacia ese país desconocido que me es tan próximo y tan lejano a la vez, se me concediera a menudo alguna pequeña | revelación. 73 Y aunque siento que la música es un arte que requiere un alto grado de experiencia antes de que uno pueda realmente formarse una opinión acerca de él, vuelvo a consolarme, como tantas otras veces, con la paradoja de que también en el presentimiento y en la ignorancia es posible tener una especie de experiencia; me consuela que Diana haya podido auxiliar a las parturientas sin haber dado a luz ella misma, que ése haya sido para ella como un don innato, hasta el punto de haber asistido a Latona en sus dolores de parto cuando ella misma fue dada a luz.

El reino que me es conocido, aquel a cuyas fronteras he de viajar para descubrir la

música, es el lenguaje. Si uno quiere ordenar los diferentes medios en un determinado proceso evolutivo, debe ubicar el lenguaje y la música muy cerca el uno de la otra, y por eso se dice también que la música es un lenguaje. De hecho, ésa no es meramente una observación ingeniosa. Pues si uno quisiera conformarse con cosas ingeniosas, podría decir también que la escultura y la pintura son una especie de lenguaje en la medida en que toda expresión de una idea es un lenguaje, dado que el lenguaje es la esencia de la idea.

Por eso la gente ingeniosa habla del lenguaje de la naturaleza, y los curas sensibleros abren a veces el libro de la naturaleza para leernos aquello que ni ellos mismos ni sus oyentes entienden. Si la observación según la cual la música es un lenguaje no tuviera más valor que ése, no le prestaría atención y la abandonaría a su propia suerte. Pero ése no es el caso. Sólo cuando está puesto el espíritu, sólo entonces el lenguaje es puesto al tanto de sus derechos; pero cuando está puesto el espíritu, todo lo que no es espíritu es excluido. Pero esa exclusión es determinación del espíritu, y lo excluido, por tanto, tan pronto como quiera hacerse notar, requiere un medio que esté determinado espiritualmente, y ese medio es la música. Pero un medio espiritualmente determinado es, en esencia, lenguaje, de manera que fue acertado decir que la música, por estar espiritualmente determinada, es un lenguaje.

Tomado como medio, el lenguaje es el medio absolutamente determinado por el espíritu, y por eso es el medio propio de la idea. Ahondar en este desarrollo sería algo ajeno a mi competencia tanto como al interés de este pequeño ensayo. Me permitiré aquí una sola observación que me conduce de nuevo a la música. En el lenguaje, lo sensual, en tanto medio, es reducido a mero instrumento y constantemente negado. Eso no sucede con los otros medios. En la escultura y en la pintura lo sensual no es un mero instrumento sino algo constitutivo, ni es algo que deba ser constantemente negado, pues siempre ha de ser tomado en cuenta. Sería un extraordinario disparate que, al considerar una obra escultórica o una pintura, me esforzara por descartar lo sensual, pues de esa manera suprimiría totalmente su belleza. En la escultura, la arquitectura y la pintura, la idea está ligada al medio, pero el hecho de que la idea no reduzca el medio a mero instrumento, que no esté siempre negándolo, indica de algún modo que ese medio no puede hablar. Lo mismo sucede con la naturaleza. Por eso es acertado decir que la naturaleza es muda, y así también la arquitectura, la escultura y la pintura; es acertado decirlo, mal que les pese a todos aquellos sensibles y refinados oídos capaces de oírles hablar. Por eso es estúpido afirmar que la naturaleza es un lenguaje, de la misma manera que es absurdo afirmar que lo mudo puede hablar, pues

ni siquiera es un lenguaje en el sentido en que lo es el lenguaje de las manos. El caso del lenguaje es diferente. Lo sensual es reducido a mero instrumento y, de esa manera, es superado. Si un hombre hablara de tal manera que se oyese los golpes de la lengua o algo por el estilo, no hablaría en absoluto; si oyera de tal manera que, en lugar de oír las palabras, oyese las vibraciones del aire, no oiría en absoluto; si alguien, al leer un libro, tuviese siempre presente cada

una de las letras, no leería en absoluto. Si el lenguaje es el medio más perfecto, es justamente porque en él está negado todo lo sensual. Lo mismo sucede con la música: lo que realmente se oye es aquello que siempre se libera de lo sensual. Ya se ha mencionado que la música, en tanto medio, no ocupa una posición tan elevada como el lenguaje, y por eso dije también que en cierto sentido la música es un lenguaje.

El lenguaje se dirige al oído. Eso no lo hace ningún otro medio.

El oído, por su parte, es el más espiritualmente determinado de los sentidos. Creo que la mayoría me dará la razón en esto, y a aquel que desee mayores explicaciones al respecto le remitiré al prólogo de las *Karikaturen des Heiligsten* de Steffens⁹³. Aparte del lenguaje, la música es el único medio que se dirige al oído. He ahí una analogía y un nuevo testimonio acerca de en qué sentido la música es un lenguaje.

En la naturaleza hay muchas cosas que se dirigen al oído, pero lo que toca al oído es lo puramente sensual, y por eso la naturaleza es muda, y es ridículo forjarse la ilusión de que se oye algo cuando se oye el mugido de una vaca o, de manera acaso más legítima, el canto de un ruiseñor; es ilusorio suponer que se oye algo, y es ilusorio suponer que una cosa tiene más valor que la otra, pues no hay ninguna diferencia.

El elemento del lenguaje es el tiempo; el elemento de todos los demás medios es el espacio. La música es el único medio que también transcurre en el tiempo. Pero el hecho de que transcurra en el tiempo es, a su vez, una negación de lo sensual. El hecho de que lo representado en las demás artes tenga su existencia en el espacio es precisamente un indicio de la sensualidad de las mismas. Es cierto que en la naturaleza hay también muchas cosas que acontecen en el tiempo. Cuando un arroyo, por ejemplo, susurra y continúa susurrando, parece haber en ello una determinación temporal. Pero no es así, y si uno quiere, en definitiva, encontrar allí una determinación temporal, puede decirse que la hay, pero que ésta está determinada de manera espacial. La música no existe sino en el momento en el que se la ejecuta, pues por más que uno sepa leer bien una partitura y disponga de una imaginación muy

vivaz, es innegable que sólo en sentido impropio puede decirse que la música existe cuando se la lee. En realidad, sólo existe cuando se la ejecuta. Por eso puede parecer que este arte es imperfecto en comparación con aquellas otras cuyas producciones, puesto que su existencia está en lo sensual, continúan existiendo. Pero no es así. Esto es más bien una prueba de que la música es un arte superior y más espiritual.

Si tomo ahora como punto de partida el lenguaje y, moviéndome a través de él, intento, por así decirlo, oír la música en él, la cosa

resulta más o menos así. Supuesto que la prosa sea la forma lingüística más alejada de la música, puedo notar ya en el discurso oratorio, en la construcción sonora de los períodos, una entonación de lo musical que se muestra de manera cada vez más vigorosa en los diferentes niveles del discurso poético, en la construcción de los versos, en la rima, hasta que, finalmente, es tal el vigor con el que se ha desarrollado lo musical, que el lenguaje cesa y todo se vuelve música. Esta expresión goza del agrado de los poetas, que la utilizan para indicar que de alguna manera renuncian a la idea, que ésta desaparece para ellos, que todo termina en la música. Podría parecer entonces que la música es un medio aún más perfecto que el lenguaje. Pero éste es uno de esos lastimosos malentendidos que sólo pueden surgir de cabezas huecas. Más tarde volveremos a señalar que se trata de un malentendido; lo único que quiero hacer notar aquí es que, curiosamente, me topo de nuevo con la música si me muevo en la dirección contraria, es decir, si parto de la prosa conceptualizada y voy descendiendo hasta llegar a las interjecciones que, a su vez, son musicales, de la misma manera que los primeros balbuceos de los niños son también | musicales. Aquí, desde luego, no puede decirse que la música sea un medio más perfecto que el lenguaje, o un medio más rico que el lenguaje, a menos que supongamos que decir «¡ay!» tiene más valor que todo un pensamiento. ¿Pero no se deduce de esto que, dondequiera que el lenguaje cesa, me encuentro con lo musical? La expresión más exacta, sin embargo, sería que el lenguaje limita por todas partes con la música. A partir de allí puede verse también en qué consiste el mencionado malentendido según el cual la música sería un medio más rico que el lenguaje. En efecto, cuando el lenguaje cesa, comienza la música; si, tal como se dice, todo es musical, entonces no se avanza, sino que se retrocede. Por eso —y en esto, tal vez, también me darán la razón los entendidos— nunca he visto con simpatía esa música sublime en la que supuestamente no se necesita de la palabra. Se supone que ésta, por regla general, es superior a la palabra aun cuando es más pobre. Claro que en este punto podría hacérseme la objeción siguiente. Si es cierto que el lenguaje es un medio más rico que

la música, entonces no se entiende por qué la explicación de lo musical involucra dificultades tan grandes, no se entiende por qué el lenguaje aparece siempre como un medio más humilde que la música. Pero ese hecho no es inconcebible ni inexplicable. Pues la música expresa siempre lo inmediato en su inmediatez, y es también por eso por lo que la música aparece como la primera y como la última en comparación con el lenguaje; pero ello permite advertir también que es un malentendido afirmar que la música es un

medio más perfecto. En el lenguaje está la reflexión, y por eso el lenguaje no puede enunciar lo inmediato. La reflexión mata lo inmediato, y por eso es imposible enunciar lo musical en el lenguaje; pero esa aparente pobreza del lenguaje es precisamente su riqueza. Lo inmediato es, pues, lo indeterminable, por eso el lenguaje no puede concebirlo; pero el hecho de que sea lo indeterminable no es una perfección sino una carencia. Esto se advierte de manera indirecta en diferentes casos. Así, por mencionar sólo un ejemplo, uno dice: en realidad no puedo explicar por qué hago esto o aquello o de tal o cual manera, lo hago de oído. Esta expresión proveniente de la música se utiliza entonces a propósito de cosas que no tienen relación alguna con lo musical; pero con ella se denota también lo oscuro, lo que no tiene explicación, lo inmediato.

Ahora bien, si lo inmediato está determinado de manera espiritual, lo cual se expresa propiamente en lo musical, cabe aún preguntar de modo más específico | qué clase de inmediatez es objeto esencial de la música. Al estar determinado espiritualmente, lo inmediato puede estarlo de tal manera que caiga dentro del ámbito del espíritu; en este caso lo inmediato puede hallar su expresión en lo musical, pero esa inmediatez no es el objeto absoluto de la música, pues el hecho de que su determinación consista en caer dentro del ámbito del espíritu indica que la música se encuentra en un dominio extraño, que constituye un prelude que siempre es superado. Cuando lo inmediato, en cambio, al estar determinado espiritualmente, lo está de tal manera que cae fuera del ámbito del espíritu, la música encuentra en ello su objeto absoluto. En el primer caso, no es esencial que lo inmediato se exprese musicalmente, pero sí que llegue a ser espíritu y que, por tanto, se exprese en el lenguaje; en el segundo, en cambio, es esencial que sea expresado musicalmente, es la única manera de expresarlo, no puede ser expresado en el lenguaje, puesto que está determinado espiritualmente de manera tal que cae fuera del ámbito del espíritu y, por tanto, fuera del lenguaje. Pero lo inmediato que, de este modo, queda excluido del espíritu, es la inmediatez sensual. Esta pertenece al cristianismo. La música es su

medio absoluto, y esto permite explicar también por qué la música no se desarrolló propiamente en el mundo antiguo, sino que pertenece al elemento cristiano⁹⁴. En ese caso es el medio de lo inmediato que, determinado espiritualmente, lo está de tal manera que se encuentra fuera del espíritu. Desde luego, la música puede expresar muchas otras cosas, pero éste es su objeto absoluto. Es fácil advertir también que la música es un medio más sensual que el lenguaje, pues el sonido sensual se acentúa en ella mucho más que en el lenguaje.

La genialidad sensual, por tanto, es el objeto absoluto de la música. La genialidad sensual es absolutamente lírica, y hace irrupción en la música con toda su impaciencia lírica; está determinada espiritualmente, y por eso es fuerza, vida, movimiento, inquietud constante, sucesión constante, pero esa inquietud y esa sucesión no la enriquecen sino que sigue siendo siempre la misma, no se desarrolla, sino que se proyecta sin interrupción, como un aliento. Si tuviera que caracterizar ese lirismo mediante un único atributo, debería decir: suena; de ese modo vuelvo a la genialidad sensual como aquello que se muestra de manera inmediatamente musical.

Sé muy bien que podría decir muchas otras cosas en relación a 78 este tema; para los entendidos sería fácil | aclarar todo el asunto de manera totalmente diferente, de eso estoy seguro; pero, hasta donde sé, nadie ha hecho un intento ni un ademán en esta dirección, pues lo único que se sigue repitiendo es que el *Don Juan* de *Mozart* es la reina de todas las óperas⁹⁵, sin dar mayores explicaciones respecto de lo que se quiere decir con eso; a juzgar por la manera como lo dicen, sin embargo, queda claro que no se trata sólo de decir que el *Don Juan* es la mejor ópera, o que hay una diferencia cualitativa entre ésta y las demás óperas, una diferencia que, de todos modos, no se explica sino en función de la relación absoluta entre idea y forma, entre materia y medio, pues, de ser así, soy yo el que ha roto el silencio. Tal vez me he precipitado un poco, tal vez hubiese logrado expresarlo mejor si me hubiese tomado un tiempo, es probable, no lo sé; lo que sí sé es que mi apresuramiento no se debió a que me causase alegría tomar la palabra, o al temor de que alguien más versado en el asunto se me anticipara, sino al temor de que hasta las piedras se pusiesen a hablar⁹⁶ en honor de *Mozart* si yo callaba, para vergüenza de todos los hombres dotados de habla.

Considero que lo dicho hasta aquí es medianamente suficiente por lo que concierne a este pequeño estudio, pues su función esencial es la de abrir paso a una descripción de los estadios eróticos inmediatos tal como nos los encontramos en *Mozart*. Antes de pasar a esto, sin embargo, quiero mencionar otro hecho que, desde

un lado diferente, hace pensar en la relación absoluta entre la genialidad sensual y lo musical. Como es sabido, el celo religioso siempre ha tomado la música como un sospechoso objeto de atención. Aquí no nos ocuparemos de determinar si tiene derecho a hacerlo o no, pues eso tendría solamente un interés religioso; lo que sí importa considerar, en cambio, es cómo se llegó a esto. Si observo la evolución del celo religioso desde esta perspectiva, puedo definir los rasgos generales de ese desarrollo de la manera siguiente: cuanto más fuerte es la religiosidad,

más se renuncia a la música y se resalta la palabra. En este sentido, los diferentes estadios están representados en la historia universal. El último estadio excluye totalmente la música y se atiene sólo a la palabra. Podría recurrir a una variedad de observaciones particulares para ornamentar lo que estoy diciendo, pero no lo haré; sólo citaré un par de frases de un presbiteriano que aparecen en un relato de *Achim von Arnim: Wir | Presbyterianer halten die Orgel für des Teufels Du- 79 delsack, womit er den Ernst der Betrachtung in Schlummer wiegt, so wie der Tanz die guten Vorsätze betäubt* [«Para nosotros los presbiterianos el órgano es la gaita del diablo, con la cual él adormece la seriedad de contemplación, así como la danza narcotiza los buenos propósitos»]⁹⁷. Esto debe tomarse como un dicho *instar omnium* [válido para todos los casos]. ¿Pero qué razón tiene uno para excluir la música y, a partir de allí, hacer que prevalezca la palabra? Si se abusa de ella, la palabra puede confundir los ánimos tanto como la música, y es seguro que en esto estarán de acuerdo conmigo las más vigilantes de las sectas. Debe de haber, por tanto, una diferencia cualitativa entre ellas. Pero lo que el celo religioso quiere que se exprese es el espíritu; por eso exige el lenguaje, que es el medio propio del espíritu, y rechaza la música, que para él es un medio sensual y, por eso mismo, siempre imperfecto cuando se trata de expresar el espíritu.

Un asunto diferente, como hemos dicho, es el de saber si el celo religioso tiene derecho a excluir la música, pero puede que su manera de entender la relación entre la música y el lenguaje sea totalmente acertada. No por ello se necesita excluir la música, pero cabe observar que ésta, en el dominio del espíritu, es un medio imperfecto, y que entonces no puede tener su objeto absoluto en lo inmediatamente espiritual, en lo que está determinado como espíritu. De ello no se deduce en modo alguno que haya que considerarla una obra del diablo, si bien serían muchas y espantosas las pruebas que nuestra época podría aportar acerca del poder demoníaco con el que la música puede atrapar a un individuo, al igual que este individuo, a su vez, con todo el poder de provocación de la voluptuosidad, es capaz de amarrar y apresar a muchos, en especial a las damas, valiéndose de los seductores lazos de la

angustia. De ello no se deduce en modo alguno que haya que considerarla como una obra del diablo, pese al arcano horror que uno siente al observar que este arte, más que cualquier otro, suele arrastrar de un modo terrible a sus aficionados, un fenómeno que, curiosamente, no parece contar con la atención de los psicólogos y de las masas, salvo cuando, en alguna ocasión, los sobresalta el grito de angustia de un individuo desesperado. Pero es curioso que en las leyendas populares, es decir, en la conciencia popular que se expresa en la leyenda, lo musical sea siempre lo demoníaco. Citaré como ejemplo los *Irische Elfenmahrcben* de Grimm (pp. 25, 28, 29 y 30)⁹⁸.

Por lo que concierne a los estadios erótico-inmediatos, todo lo que tengo que decir se lo debo pura y exclusivamente a Mozart, el mismo al que, en definitiva, le debo todo. Puesto que la clasificación que intentaré hacer, sin embargo, puede remitirse a él sólo de modo indirecto y gracias a la intervención de alguien más, me he examinado a mí mismo y he examinado la clasificación antes de aplicarla so realmente, | no fuera que de algún modo me privara a mí mismo o al lector de la alegría de admirar las obras inmortales de Mozart. Quien quiera observar a Mozart en su magnitud verdaderamente inmortal, debe escuchar su *Don Juan*; en comparación con el *Don Juan*, todo lo demás es accidental, algo carente de importancia. Estoy seguro de que, al abordar el *Don Juan* desde una perspectiva que permita incorporar también ciertos elementos de otras óperas de Mozart, no se lo menoscaba ni se perjudica uno a sí mismo ni a su prójimo. Uno tiene, más bien, la ocasión de alegrarse ante el hecho de que la potencia propia de la música se agote en la música de Mozart.

Si en lo precedente, por lo demás, he utilizado la expresión «estadio», tanto como seguiré utilizándola de aquí en adelante, ésta no debe tomarse en el sentido de que existan varios estadios independientes y exteriores el uno respecto del otro. Podría haber utilizado, de manera acaso más acertada, la expresión «metamorfosis». Los diferentes estadios tomados en conjunto conforman el estadio inmediato, y, como se advertirá a partir de allí, los estadios particulares son más bien la revelación de un atributo, en el sentido de que todos los atributos desembocan en la riqueza del último estadio, pues éste es el estadio propiamente dicho. Los demás estadios no tienen existencia independiente; sólo para la representación existen por sí mismos, de lo cual puede deducirse también su carácter accidental con respecto al último estadio. Pero puesto que están expresados separadamente en la música de Mozart, los trataré

también por separado. Lo más importante, sin embargo, es que no se los tome como diferentes fases de la conciencia, pues el último estadio aún no se ha hecho consciente; lo único de lo que me ocuparé en todo momento es de lo inmediato en su perfecta inmediatez.

Como es natural, tampoco en este caso están ausentes las dificultades que siempre aparecen cuando se quiere tomar la música como objeto de una consideración estética. En lo precedente, la dificultad consistió más que nada en el hecho de que, aun cuando quise demostrar por la vía del pensamiento que la genialidad sensual es el objeto

esencial de la música, esto es algo que sólo puede demostrarse en la música, de la misma manera que, por cierto, yo mismo llegué a ese conocimiento a través de la música. La dificultad que habrá que afrontar de aquí en adelante consiste más bien en que lo expresado por la música, que aquí tomamos como tema y que es esencialmente el objeto propio de la música, se expresa en la música misma de una manera mucho más perfecta que como lo haría el lenguaje, cuyo rendimiento en comparación con el de aquélla es bastante pobre. Claro que, si tuviese que ocuparme de las diferentes fases de la conciencia, ésa sería una ventaja tanto para mí como para el lenguaje; pero éste no es el caso. Lo que ha de desarrollarse aquí sólo puede tener sentido para aquel que ha escuchado y que siempre sigue escuchando. Acaso contenga para éste alguna señal que lo mueva a escuchar una vez más.

PRIMER ESTADIO⁹⁹

El primer estadio está sugerido en el *paje del Fígaro*¹⁰⁰. De lo que se trata, desde luego, no es de ver en el paje un individuo particular, como uno fácilmente está tentado a hacer cuando, en el pensamiento o en la realidad, lo ve representado por una persona. Resulta difícil —y esto es también de alguna manera lo que sucede con el paje en la pieza misma— evitar que se cuele algún elemento accidental, ajeno a la idea, evitar que el paje termine siendo más de lo que debe ser; en algún sentido llega a serlo momentáneamente, tan pronto como deviene individuo. Pero, al llegar a ser

más, pierde algo, deja de ser idea. Por eso no se le puede atribuir ninguna frase, sino que la música sigue siendo el único medio adecuado; por eso es extraño que tanto el *Fígaro* como el *Don Juan*, tal como han salido de las manos de *Mozart*, pertenezcan a la *opera seria*¹⁰¹. Cuando uno toma al paje como una figura mítica, se encuentra con las características del primer estadio expresadas en la música.

Lo sensual despierta, pero no para ponerse en movimiento, sino para acceder a una tranquila quietud, no al goce y a la alegría, sino a una profunda melancolía. El deseo no ha despertado aún, sino que se lo barrunta en la pesadumbre. En el deseo está siempre lo deseado, que brota del deseo y se muestra como en un turbio amanecer. Eso es lo que sucede con lo sensual; se aleja tras las nubes y la bruma, y vuelve a acercarse al reflejarse en ellas. El deseo posee aquello que será su objeto, pero lo posee sin haberlo deseado y, en este sentido, no lo posee. Esa es la dolorosa contradicción que, sin embargo, cautiva y embelesa con su dulzura, y cuya tristeza y pesadumbre impregna el primer estadio. Pero su dolor no consiste en una escasez sino en un exceso. El deseo es un deseo tranquilo, el ansia es un ansia tranquila, el fervor es un fervor tranquilo en el que el objeto se insinúa, y está tan cerca, que ya está allí. | Lo deseado fluctúa sobre el deseo y se sume en él, pero ese movimiento no se produce por la propia fuerza de atracción del deseo o porque haya deseo. Lo deseado no desaparece, no esquiva el abrazo del deseo, pues, de ser así, éste despertaría; pero, para el deseo, no se trata de algo deseado, y por eso el deseo llega a ser un deseo apesadumbrado, porque no puede desear. Tan pronto como el deseo despierta o, mejor dicho, en virtud de su despertar, el deseo y el objeto del deseo se separan; el deseo, que antes no podía respirar a causa de lo deseado, ahora respira con libertad y desenvoltura. Cuando el deseo no ha despertado, lo deseado encanta y embelesa, es casi angustioso. El deseo necesita aire, necesita expandirse, y esto sucede cuando ambos se separan; lo deseado se evade, tímido y pudoroso como una mujer; cuando se produce la separación, lo deseado desaparece *et apparet sublimis* [y aparece suspendido]¹⁰² o, en todo caso, fuera del deseo. Los pintores dicen que el techo de una habitación es «pesado» cuando se lo ha cubierto de figuras abigarradas; si se coloca una sola figura, ligera y fugaz, el techo se eleva. Lo mismo ocurre con la relación entre el deseo y lo deseado en los estadios primero y posterior.

El deseo, por tanto, que en este estadio se hace presente sólo como un barrunto de sí mismo, no tiene movimiento, no tiene inquietud alguna, apenas lo mece una inexplicable agitación interior; así como la vida de la planta está aprisionada a la tierra, así también el deseo está sumido en una nostalgia tranquila y momentánea, ab-

sorto en la contemplación; y aún así no puede agotar su objeto, por la esencial razón de que, en un sentido más profundo, no hay objeto alguno, y ni siquiera esa falta de objeto es su objeto; pues, si hubiese tal objeto, no tardaría en ponerse en movimiento, estaría determinado, ya que no de otro modo, en la pena y en el dolor, pero la pena y el dolor no comportan la contradicción característica de la melancolía y de la pesadumbre, la ambigüedad que es la dulzura de lo melancólico. Pese a que el deseo, en este estadio, no está determinado como deseo, pese a que ese barruntado deseo, por lo que respecta a su objeto, está completamente indeterminado, cuenta al menos con una determinación, a saber, la de ser infinitamente profundo. Como Thor, bebe de un cuerno cuya extremidad está en el océano¹⁰³, y, si no puede absorber su objeto, no es porque éste sea infinito, sino porque esa

infinitud no puede Megar a ser su objeto. Ese sorber, | por tanto, no

es una relación con el objeto, sino que se identifica con su suspirar, el cual es infinitamente profundo.

De acuerdo a esta descripción del primer estadio, se comprenderá la importancia de que la parte del paje, tal como está constituida en sentido musical, corresponda a una voz femenina. Lo que hay de contradictorio en este estadio está de algún modo sugerido en esa contradicción; el deseo es tan indeterminado, el objeto se destaca tan poco, que lo deseado reposa andrógicamente en el deseo, de la misma manera que cuando, en la vida vegetal, los dos sexos están en la misma flor. El deseo y lo deseado se unifican en esa unidad, pues ambos son *neutrius generis*.

Si bien se trata de una frase que no pertenece al paje del mito sino al paje de la pieza, al personaje poético de *Querubinn*, y si bien, como consecuencia de ello, no cabe reflexionar sobre la misma, ya que es ajena a *Mozart* y expresa algo completamente distinto de lo que aquí nos ocupa, quiero de todos modos destacar con mayor precisión una frase en particular que me permitirá trazar una analogía entre este estadio y el posterior¹⁰⁴. *Susana* se burla de *Querubino* porque éste, de alguna manera, también está enamorado de *Marcelina*, y el paje no encuentra otra respuesta que ésta: es una mujer. En la pieza, es esencial que el paje esté enamorado de la condesa, pero no es esencial que pueda enamorarse de *Marcelina*, y esto no es más que una expresión indirecta y paradójica de la fogosidad de la pasión que lo ata a la condesa. En el mito, es tan esencial que el paje esté enamorado de la condesa como que lo esté de *Marcelina*, pues su objeto es la femineidad, y esto es algo que ambas tienen en común. Por eso, cuando luego oímos decir acerca de *Don Juan*:

*selv tre Snese Aars Coquetter,
Han med Fryd paa Listen sætter*

[aun a las coquetas sesentonas las anota con gusto en su lista]¹⁰⁵,

la analogía es perfecta, con la salvedad de que la intensidad y la determinación del deseo están mucho más desarrolladas.

Si tuviera que hacer el intento de describir con un solo predicado la música de *Mozart* en relación al paje del *Fígaro*, diría que éste se caracteriza por estar ebrio de amor; pero, al igual que cualquier borrachera, la borrachera del amor puede tener dos efectos diferentes: o bien una exaltada y diáfana alegría de vivir, o bien una densa y oscura pesadumbre. Esto último es lo que sucede con la música en este caso, y es normal que sea así; | la razón de esto no puede darla la 84 música, es algo que está más allá de sus fuerzas; en cuanto a la tona-

lidad, la palabra misma no puede expresarla, es demasiado pesada y gravosa como para que la palabra pueda sostenerla, sólo la música puede dar cuenta de ella. La razón de su melancolía reside en la profunda contradicción interna que hemos intentado señalar anteriormente.

Dejamos ya el primer estadio, que está caracterizado por el paje mítico, y dejamos que éste siga soñando apesadumbrado con aquello que tiene, que siga deseando de manera melancólica aquello que posee. No va más allá de eso, nunca abandona su sitio, pues sus movimientos son ilusorios y, por tanto, inexistentes. Con el paje de la pieza sucede algo diferente; una verdadera y sincera amistad nos lleva a interesarnos por su futuro, nos complace que haya llegado a capitán, le permitimos que vuelva a despedirse de *Susana* con un beso¹⁰⁶, no lo delataremos haciendo alusión a la marca que lleva en la frente¹⁰⁷, y que sólo puede ver quien le conoce; pero eso es todo, mi estimado *Querubino*, pues de lo contrario llamaremos al conde para que diga: «Largo de aquí, ahí tienes la puerta, vete al regimiento, que ya no eres un niño, y eso lo sé yo mejor que nadie»¹⁰⁸.

SEGUNDO ESTADIO

Este estadio está caracterizado por *Papageno* en *La flauta mágica*¹⁰⁹. También aquí, desde luego, se trata de distinguir lo que es esencial y lo que no lo es, de evocar al Papageno mítico y olvidar al personaje real de la pieza; esto es particularmente importante en el caso que nos ocupa, pues, en la pieza, el personaje aparece ligado a todo tipo de sospechosos galimatías. En este sentido, no carecería de interés examinar la ópera entera a fin de mostrar que su tema, en cuanto tema operístico, contiene una

falla profundísima. Tampoco en este caso nos faltará la oportunidad de esclarecer un nuevo aspecto del erotismo, tan pronto como señalemos que la tentativa de introducir en ella una profunda concepción ética, la cual se ve sometida a todo tipo de pruebas dialécticas de importancia, es una temeridad que sobrepasa por completo los límites de la música, tanto que ni siquiera un *Mozart* ha podido atribuirle un auténtico interés. La tendencia 85 última de esta ópera está precisamente en lo que tiene | de antimusical, y por eso no es una ópera clásica, por más que contenga algunos logrados números de concierto y ciertas manifestaciones de honda conmoción y patetismo. En este breve tratado, sin embargo, no podemos ocuparnos de tales asuntos. Nuestra única preocupación es *Papageno*. Esto, aun cuando no nos deparara otras ventajas, nos exi-

me de tener que explicar el sentido de la relación entre *Papageno* y *Tamino*, una relación que parece ser, además, tan ingeniosa y meditada, que a fuerza de meditación termina siendo incomprensible.

Puede que algún que otro lector considere que esta manera de tratar *La flauta mágica* es arbitraria, puesto que ve demasiado en *Papageno* y, a la vez, demasiado poco en todo el resto de la ópera; quizá ese lector no apruebe nuestro modo de proceder. Pero eso se debe a que no concuerda con nosotros en relación a aquello que constituye el punto de partida para toda consideración de la música de *Mozart*. Ese punto de partida, en nuestra opinión, es el *Don Juan*, y nuestra convicción, además, es que la mejor manera de rendir devoción a Mozart es abordar junto a esa ópera algunos elementos de las otras; claro que no por ello negaré la importancia de tomar cada una de las óperas como objeto de un tratado independiente.

El deseo despierta, y aquí, como siempre, así como uno se da cuenta de haber soñado sólo en el momento de despertarse, también aquí el sueño ha pasado. Ese despertar que hace que el deseo despierte, ese sobresalto, separa el deseo y el objeto, da un objeto al deseo. Esta es una determinación dialéctica que es preciso entender debidamente; sólo hay deseo en cuanto hay objeto, sólo hay objeto en cuanto hay deseo, el deseo y el objeto son como dos mellizos que vienen al mundo sin que medie entre ellos la menor fracción de segundo. Pero pese a que vienen al mundo de un modo absolutamente simultáneo, y aunque no haya entre ellos la diferencia de tiempo que siempre puede haber entre los mellizos, el sentido de esa génesis no consiste en la unificación de aquéllos sino, por el contrario, en su separación. Ese movimiento de lo sensual, ese estremecimiento de la tierra, abre en un instante una fractura infinita entre el deseo y su objeto; pero así como el principio motor se

muestra por un instante como aquello que separa, así también vuelve a manifestarse queriendo unificar lo separado. La consecuencia de la separación es que el deseo es arrancado de su reposo sustancial en sí mismo y que, como consecuencia de ello, el objeto ya no cae j bajo la determinación de 86 la sustancialidad sino que se dispersa en una multitud.

Así como la vida de la planta está ligada al suelo terrestre, así también el primer estadio está aprisionado en una sustancial nostalgia. El deseo despierta, el objeto se sustrae, múltiple en sus manifestaciones, la nostalgia se desprende del suelo terrestre y se pone a vagar, a la flor le salen alas y revolotea de aquí para allá, inconstante e infatigable. El deseo está orientado hacia el objeto, y además tiene un movimiento interno, el corazón late sano y alegre, los objetos desaparecen y resurgen rápidamente, pero antes de cada desaparí-

ción hay un momento de goce, un instante de emoción, breve pero feliz, brillante como una luciérnaga, inconstante y fugaz como el aleteo de una mariposa, e inofensivo como ella; hay muchísimos besos, pero se los saborea tan rápidamente, que es como si se tomara de un objeto lo que se le da al otro. Sólo por unos instantes se barrunta un deseo más hondo, pero ese barrunto se olvida. En Papageno, el deseo consiste en hacer descubrimientos. Ese afán descubridor es como el pulso del deseo, su jovialidad. No encuentra el objeto apropiado a ese descubrimiento, sino que descubre la multiplicidad al buscar en ella el objeto que quiere descubrir. Así pues, el deseo ha despertado, pero no está determinado como deseo. Si se recuerda que el deseo está presente en los tres estadios, puede decirse que en el primer estadio está determinado como un deseo que *sueña*, en el segundo, como un deseo que *busca* y, en el tercero, como un deseo que *desea*. En efecto, el deseo que busca no es todavía deseante, busca sólo aquello que puede desear, pero no lo desea. El predicado que mejor lo define, por tanto, es tal vez éste: descubre. Si comparamos de esta manera a *Papageno* con *Don Juan*. el viaje que éste emprende a través del mundo es algo más que un viaje de descubrimiento; no goza solamente de la aventura de viajar para descubrir, sino que es un caballero que sale a vencer (*i<eni — vidi — vinci*). El descubrimiento es aquí idéntico a la victoria; puede decirse, sí, que la victoria le hace olvidar el descubrimiento, o que el descubrimiento queda detrás de él, y que por eso lo delega en su sirviente y secretario, *Leporello*, que al anotar todo en su lista difiere también completamente de *Papageno*, aun si supusiéramos que éste llevara la cuenta de algo. *Papageno* anda a la busca, *Don Juan* goza, *Leporello* constata¹¹⁰.

Puedo, ciertamente, representarme la peculiaridad de este estadio tanto como la

de cada estadio, pero incluso esto puedo hacerlo sólo en el momento en que ha dejado de existir. Claro que, por más 87 que pueda describir cabalmente lo que tiene de peculiar y explicar sus razones, siempre queda algo que no puedo pronunciar y que, sin embargo, quiere hacerse oír. Es algo demasiado inmediato para ser captado en palabras. Así ocurre con *Papageno*, que vuelve una y otra vez a comenzar desde el principio la misma tonada, la misma melodía que acaba de terminar. Se me podrá objetar que decir lo inmediato sería, en definitiva, imposible. En un sentido es cierto que lo es; pero la inmediatez del espíritu, que tiene en primer lugar su expresión inmediata en el lenguaje, sigue siendo la misma después si, al aparecer el pensamiento, se produce algún cambio, y ello precisamente porque es una determinación del espíritu. Aquí, sin embargo, se trata de la inmediatez de la sensualidad, la cual tiene, en cuanto

tal, un medio completamente diferente, de manera que la desproporción entre los medios hace que la imposibilidad sea absoluta.

Si tuviera que hacer ahora el intento de describir con un solo predicado la música de Mozart en lo que respecta a la parte de la pieza que nos interesa, diría que gorjea alegremente, que es un derroche de vitalidad, que bulle de amor. Lo primero que debo destacar aquí es el aria inicial¹¹¹ y las campanadas¹¹²; el dueto con *Tamino*¹¹³ y, más tarde, con *Papagena*¹¹⁴, cae totalmente fuera de la determinación de lo inmediato musical. Quien preste atención a la primera aria, en cambio, estará de acuerdo con los predicados que utilicé y, considerándola en detalle, tendrá también la ocasión de ver la importancia que tiene lo musical cuando aparece como la expresión absoluta de la idea y cuando ésta, a su vez, es lo inmediato musical. Como se sabe, *Papageno* acompaña su vital jovialidad con un caramillo. Cualquiera se sentiría extrañamente conmovido al escuchar ese acompañamiento; pero, cuanto más se piensa en él, cuanto más se toma a Papageno como el Papageno mítico, tanto más expresivo y característico se lo encuentra; no nos cansamos de escucharlo una y otra vez, pues es una expresión absolutamente adecuada de la vida entera de Papageno, y la vida entera de éste es un gorjeo incesante, que despreocupadamente y sin interrupción sigue gorjeando su holganza, y que está contento y satisfecho porque ése es el contenido de su vida, contento con su obra y contento con su canción. Se sabe también que, en la ópera, se ha dispuesto muy ingeniosamente que las flautas de *Tamino* y *Papageno* se correspondan la una a la otra. Y, sin embargo, ¡qué diferencia! La flauta de *Tamino*, ¡si bien es la que da 88 el nombre a la pieza, falla siempre en su ejecución. ¿Por qué? Porque *Tamino* no es en absoluto una figura musical. Esto vale

para la frustrada estructura de la ópera en su conjunto. Con su flauta, Tamino resulta a lo sumo aburrido y sentimental, y, al reflexionar sobre la totalidad de sus desarrollos restantes, sobre el estado de su conciencia, uno no puede menos que pensar, cada vez que Tamino saca su flauta y ejecuta una pieza, en el campesino de *Horacio (rusticus exspectat, dum defluat amnis* [«el labriego espera que el río corra»])¹¹⁵, sólo que Horacio no le ha dado a su campesino una flauta como inútil pasatiempo. Como figura dramática, Tamino está totalmente fuera de lo musical, y el itinerario espiritual que la pieza quiere consumir es, de igual manera, una idea totalmente antimusical. Tamino ha llegado tan lejos, en efecto, que lo musical cesa, y por eso los sonos de su flauta son sólo un devaneo destinado a distraer el pensamiento. Por cierto, la música puede distraer magníficamente el pensamiento, incluso los malos pensamientos, como cuando se dice que

David distraía con su ejecución el mal humor de *Saúl*¹¹⁶. Pero en ello hay un gran engaño, pues esa distracción sólo tiene lugar en la medida en que hace que la conciencia retorne a la inmediatez y se duerma en ella. El individuo puede, por tanto, sentirse feliz en el momento de la embriaguez, pero lo único que hace es volverse tanto más infeliz. Aquí me permitiré, totalmente *in parenthesis*, una observación. Se ha utilizado la música para curar a los locos, y en cierto sentido se ha cumplido con ese propósito, pero no es más que una ilusión. Pues si el motivo de la locura es mental, éste consiste siempre en el endurecimiento de uno u otro punto de la conciencia. Ese endurecimiento debe ser vencido, pero para que pueda ser verdaderamente vencido, es preciso tomar el camino exactamente opuesto al que conduce hacia la música. Si en ese caso se utiliza la música, el camino tomado es totalmente erróneo y se hace que el paciente se vuelva más demente aún, por más que parezca que ya no lo está.

Dejaré en pie lo que he dicho acerca de la melodía de *Tamino*, sin temor a que se lo interprete mal. No es en modo alguno mi intención negar lo que, por otra parte, he reconocido más de una vez, a saber, que la música puede ser importante como acompañamiento, pues de esa manera ingresa en un terreno que le es extraño, el terreno del lenguaje; el error de *La flauta mágica* consiste, sin embargo, en que aquello hacia lo que tiende la pieza en su totalidad es la conciencia, y que, por tanto, la obra apunta en realidad a una superación de la música, pese a tratarse de una ópera, por más que ese pensamiento no esté claro en la pieza. Lo que se propone como meta del 89 desarrollo es el amor éticamente determinado, el | amor conyugal, y en eso consiste el error fundamental de la pieza, porque, aunque quepa esperar cualquier cosa de ese amor en sentido espiritual o mundano, lo que no puede

esperarse es que sea musical, pues es incluso absolutamente antimusical.

La primera aria tiene, pues, una gran importancia en sentido musical en tanto que expresión musical inmediata de la vida entera de *Papageno*, y la historia, que es su expresión absolutamente adecuada en la misma medida en que lo es la música, sólo es historia es sentido impropio; las campanadas, en cambio, son la expresión musical de su actividad, de la cual, a su vez, sólo cabe formarse una idea a través de la música; ésta es encantadora, tentadora, cautivante como el tañido de aquel que logró que los peces se detuvieran a escuchar¹¹⁷.

Las frases, ya deban ser atribuidas a *Schikaneder*¹¹⁸ ya al traductor danés¹¹⁹, son por lo general tan delirantes y estúpidas que es casi inconcebible que *Mozart* haya podido sacar partido de ellas de la manera como lo hizo. El hecho de que se le haga decir a *Papageno* acer-

ca de sí mismo que es un hombre natural¹²⁰, y que en el mismo momento se convierta en un mentiroso, puede tomarse como un ejemplo *instar omnium*. Puede exceptuarse las palabras del texto del aria inicial, cuando dice que mete en su jaula a las muchachas que atrapa. Esas palabras, si uno quiere ver en ellas algo más de lo que probablemente ha visto su autor, designan precisamente el carácter inofensivo de la actividad de *Papageno* tal como lo hemos indicado más arriba.

Dejamos ahora al *Papageno* mítico. La suerte del *Papageno* real es algo de lo que no podemos ocuparnos; deseémosle lo mejor a él y a su pequeña *Papagena*, y que puedan regocijarse poblando el bosque o todo un continente de puros papagenos¹²¹.

TERCER ESTADIO

ig

Este es el estadio que designa el *Don Juan*. En este caso no necesito, como en los precedentes, aislar una parte de la ópera; aquí no se trata de separar sino de reunir, pues la ópera entera es esencialmente una expresión de la idea y, con la excepción de un par de números, aquélla reposa esencialmente en ésta, gravita hacia ella con dramática necesidad, como hacia su centro. Por eso | tenemos aquí, una vez 90 más, la oportunidad de ver en qué sentido puedo referirme a los estadios anteriores utilizando esa denominación, cuando doy al tercer estadio el nombre de *Don Juan*. Respecto de los precedentes he recordado ya que no tenían ningún tipo de existencia y, partiendo de este tercer estadio, que es propiamente el estadio total, no cabe si-

quiera tratarlos como abstracciones unilaterales o anticipaciones provisorias, sino más bien como presentimientos del *Don Juan*, si bien sigue habiendo algo que, de alguna manera, me autoriza a aplicar la expresión «estadio», pues son presentimientos unilaterales, cada uno de ellos presente sólo uno de los lados.

La contradicción del primer estadio consistía en que el deseo no podía tener objeto alguno, pero, sin haber deseado, se encontraba en posesión de su objeto, y por eso no podía llegar a desear. En el segundo estadio, el objeto se muestra en su multiplicidad, pero puesto que el deseo busca su objeto en esa multiplicidad, no tiene, en sentido profundo, objeto alguno, no está determinado todavía como deseo. En *Don Juan*, en cambio, el deseo está absolutamente determinado como deseo, es en sentido intensivo y extensivo la unidad inmediata de los dos estadios anteriores. El primer estadio deseaba de manera ideal, lo Uno; el segundo, deseaba lo particular bajo la determinación de lo múltiple; el tercer estadio es la unidad de éstos.

El deseo halla en lo particular su objeto absoluto, desea lo particular de manera absoluta. En ello consiste la seducción de la que tendremos que hablar de aquí en adelante. En este estadio, por tanto, el deseo es absolutamente sano, victorioso, triunfante, irresistible y demoníaco. Por eso no debe olvidarse que aquí, desde luego, no se trata del deseo en un individuo particular sino del deseo como principio, determinado espiritualmente como aquello que el espíritu excluye. Esa es la idea de la genialidad sensual tal como la hemos señalado también en lo precedente. La expresión de esa idea es el *Don Juan*, y la expresión del *Don Juan* es, a su vez, lisa y llanamente la música. Estas son las dos consideraciones puntuales que a continuación habremos de destacar con insistencia y desde diferentes ángulos, con lo cual se aportará también una prueba indirecta acerca del carácter clásico de esta ópera. Para facilitarle al lector una visión detenida del conjunto, sin embargo, intentaré recoger las consideraciones dispersas en torno a algunos puntos.

No es mi intención decir algo particular acerca de esta música, y espero que los buenos espíritus me ayuden a abstenerme de hacer acopio de un sinnúmero de predicados baladíes aunque muy grandilocuentes, o de delatar en un rapto de lujuria verbal la impotencia del 91 lenguaje, | tanto más en la medida en que no considero que ésta sea una imperfección del lenguaje sino una potencia superior, si bien por eso mismo estoy tanto más dispuesto a reconocer los derechos de la música dentro de sus fronteras. Lo que haré, por el contrario, será por una parte iluminar la idea desde todos los ángulos posibles, así como la relación entre aquélla y el lenguaje, para de esa manera ir ciñendo el territorio en el que la música tiene su morada, como es-

pantándola para que se abra paso sin que yo mismo pueda, sin embargo, decir nada más acerca de ella cuando se hace escuchar, sino tan sólo: ¡escuchad! Creo que de esa manera habré hecho lo máximo que la estética es capaz de hacer; otro asunto es saber si lo lograré

ono. Sólo en un sitio particular habrá un predicado que, como una orden de arresto, haga algún señalamiento, pero no olvidaré, ni permitiré que el lector olvide, que el hecho de tener en la mano una orden de arresto no significa en modo alguno que uno ya haya cogido al sujeto en cuestión. En su momento se hablará también de la estructura total de la ópera, de su construcción interna, pero eso, a su vez, se hará también de manera tal que, lejos de ponerme a gritar a viva voz: ¡ Ah! *Bravo schwere Noth Gotts Blitz bravissimo!*, me limitaré a incitar a lo musical para que se muestre, y creo que de esa manera habré hecho lo máximo que, en sentido puramente estético, puede hacerse en relación a lo musical. Lo que haré, por tanto, no

será ofrecer un largo comentario a la música que, por otra parte, no puede contener otra cosa que incidencias subjetivas e idiosincrasias y sólo puede remitirse a algo análogo en el lector. Ni siquiera un comentarista tan refinado, tan reflexivo en sus expresiones y tan polifacético como el doctor *Hotto* ha podido evitar que su interpretación, por una parte, degenera en mera palabrería cuando se supone que emularía la riqueza armónica de *Mozart*, o que suene como un eco apagado, una descolorida copia de la magnífica exuberancia tonal de *Mozart*, ni evitar que *Don Juan*, por otra parte, llegue a ser a veces más de lo que es en la ópera, que llegue a ser un individuo reflexivo, y que otras veces llegue a ser menos de lo que es. Esto último, desde luego, es así porque a *Hotto* se le ha escapado el rasgo profundo y absoluto del *Don Juan*-, el *Don Juan* es para él tan sólo la mejor de las óperas, pero no es cualitativamente diferente de las demás. Y cuando uno no ha discernido ese rasgo con la omnipresente seguridad de la mirada especulativa, no puede hablar de manera digna y justa acerca del *Don Juan*, por más que, en el caso de haberlo discernido, habría sido capaz de decir al respecto cosas mucho más magníficas y preciosas y, ante todo, más verdaderas que las que dirá quien se atreve a hablaros aquí. | — Yo, por el contrario, no cesaré de rastrear lo 92 musical a partir de la idea, de la situación, etc., no cesaré de prestarle oídos, y, cuando haya hecho que el lector sea lo bastante receptivo en sentido musical como para creer que está escuchando música pese a no estar escuchando nada, consideraré cumplida mi tarea, me impondré silencio, le diré al lector y me diré a mí mismo: ¡escucha! ¡Oh, genios benévolos, protectores de todo amor inocente, a vosotros encomiendo todo mi ánimo, vigilad que los laboriosos

pensamientos sean dignos de su objeto, templad mi alma para que resulte un instrumento bien afinado, haced que las delicadas brisas de la elocuencia soplen sobre ella, dadme la bendición y la confortación de los estado de ánimo fecundos! ¡Oh, espíritus justos que guardáis las fronteras del reino de la belleza, cuidado que no obre yo en perjuicio del *Don Juan* debido al confuso entusiasmo y al celo ciego de transformarlo en cualquier otra cosa, cuidado que no lo empequeñezca, que no haga de él algo diferente de lo que en realidad es, a saber, lo más alto! ¡Oh, espíritus poderosos que sabéis tocar el corazón de los hombres, asistidme para que pueda atrapar el corazón del lector, no en las redes de la pasión o con las intrigas de la elocuencia, sino en la eterna verdad del convencimiento!

La genialidad sensual determinada como seducción

No se sabe cuándo aparece la idea del *Don Juan*; lo único que se sabe es que pertenece al cristianismo y que, mediante el cristianismo, a su vez, pertenece a la Edad Media. Aun si no fuese posible seguir con mínima certeza el desarrollo de la idea hasta llegar a ese período histórico de la conciencia humana, la observación de la índole interna de la idea no dejaría lugar a dudas. La Edad Media es, en general, la época de la representación, por un lado de manera consciente, y, por otro, de manera inconsciente; la totalidad está representada en un individuo particular, de tal modo, sin embargo, que hay un solo aspecto que está determinado como totalidad y que, por tanto, se pone de manifiesto en un individuo particular, y por eso lo es a la vez de algo más y de algo menos que de un individuo. Junto a ese individuo hay, entonces, otro individuo, que representa de manera igualmente total el otro aspecto del contenido de la vida, por ejemplo el caballero junto al escolástico, el clérigo junto al lego. Aquí la grandiosa dialéctica de la vida está siempre ilustrada por individuos representativos que, por lo general, aparecen en pareja y enfrentados 93 el uno al otro; la vida se presenta siempre sólo *sub | una specie*, y no se presiente la gran unidad dialéctica que mantiene en unidad la vida *utraque specie*. Por eso los opuestos son casi siempre indiferentes el uno al otro. La Edad Media no sabe de ellos. Así, ella misma realiza de modo inconsciente la idea de la representación, pero sólo una consideración posterior podrá ver la idea que hay en ella. Allí donde la Edad Media propone a su propia conciencia un individuo como representante de la idea, pone junto a él y en relación con él otro individuo; esa relación es por lo general una relación cómica, en la que sucede como si uno de los individuos compensara la desproporcionada grandeza del otro ante la vida real. Así el *bufón* junto al *rey*, *Fausto* junto a *Wagner*¹²², *Don Quijote* junto a *Sancho Panza*¹²³, *Don Juan* junto a *Leporello*. Esa estructura es esencialmente

propia de la Edad Media. La idea pertenece, por tanto, a la Edad Media, y en ésta, a su vez, no pertenece a un poeta determinado, es una de esas ideas primigenias que con autóctona originalidad han surgido del universo de conciencia de la vida popular. La Edad Media debió tomar como objeto de consideración la escisión entre la carne y el espíritu que el cristianismo trajo al mundo, y, con ese fin, tomar como objeto de intuición cada uno de los poderes en pugna. *Don Juan* es, me atrevería a decir, la encarnación de lo carnal, o la animación de la carne por parte del espíritu propio de la carne. Esto ha sido ya suficientemente señalado en lo precedente; la cuestión sobre la que quie-

ro concentrarme ahora, en cambio, es si el *Don Juan* debe ser atribuido a la temprana Edad Media o a la tardía. Su relación esencial con lo caballeresco es algo que cualquiera puede notar. Así pues, o bien *Don Juan* es la discordante y mal comprendida anticipación de lo erótico que vio la luz gracias al caballero, o bien lo caballeresco no es todavía sino un opuesto relativo con respecto al espíritu, de manera que sólo cuando la brecha de la oposición se hizo más profunda, sólo entonces apareció *Don Juan* como lo sensual que está contra el espíritu tanto en la vida como en la muerte. El erotismo de la época caballeresca tiene un cierto parecido con el helenismo, puesto que en ambos casos está determinado de modo anímico, pero la diferencia es que esta determinación anímica cae dentro de una determinación espiritual general, determinación en tanto que totalidad. La idea de lo femenino tiene aquí, de un modo u otro, una constante movilidad, cosa que no ocurría en el helenismo, donde cada uno era sólo una bella individualidad, pero sin que se barruntara lo femenino. El erotismo del caballero, por tanto, mantenía también para la conciencia medieval una relación conciliadora con el espíritu, por más que el espíritu, en su escrupuloso | rigor, lo hallara sospechoso. Partiendo 94 del hecho de que se ha introducido en el mundo el principio del espíritu, cabe pensar dos cosas. Puede pensarse que lo primero fue la más flagrante contradicción, la más enconada separación, y que ésta fue suavizándose poco a poco. Si es así, *Don Juan* pertenece a la temprana Edad Media. O puede asumirse, en cambio, que la relación se desarrolló paulatinamente hasta llegar a esa contradicción absoluta, lo cual sería también más natural, pues el espíritu va retirando sus acciones de la empresa mancomunada para, de ese modo, operar solo, y así es como se produce el verdadero σκάνδαλον [escándalo]; en ese caso *Don Juan* pertenece a la tardía Edad Media. De esa manera nos remontamos en el tiempo hasta el punto en el que la Edad Media está alcanzando su apogeo, y allí encontramos también una idea parecida, a saber, la del *Fausto*, con la salvedad de que el *Don Juan* debe ser situado un poco antes. En cuanto el espíritu, lisa

y llanamente determinado como espíritu, renuncia a este mundo; al sentir no sólo que éste no es su hogar, sino que tampoco es su escenario, al retirarse a las más altas regiones, deja atrás lo mundano como un espacio de juego para el poder con el que siempre ha estado en pugna y al que ahora le cede su lugar. En cuanto el espíritu se desvincula de la tierra, la sensualidad se muestra con todo su poder, no tiene nada que objetar a esa modificación y advierte incluso la ventaja de su separación, le alegra que la Iglesia no les permita permanecer juntos y corte el lazo que les unía. Más fuerte que nunca antes, la

sensualidad despierta en toda su riqueza, en todo su alborozo y júbilo, y al igual que la ensimismada Eco, habitante solitaria de la naturaleza, que nunca habla primero ni le habla a nadie a menos que se le interrogue, se deleitaba al oír el cuerno de caza del caballero, sus melodías de amor, el ladrido de los perros, el resollar de los caballos, hasta el punto de que jamás se cansaba de repetirlos una y otra vez y casi acababa murmurándoselos a sí misma para no olvidarlos; así también el mundo entero llegó a ser una morada llena de resonancias para el espíritu mundano de la sensualidad cuando el espíritu abandonó el mundo. En la Edad Media se hablaba mucho de una montaña que no se encontraba en ningún mapa, la montaña de Venus¹²⁴. Es la sede de la sensualidad, allí encuentra ésta su salvaje satisfacción, pues es un reino, un Estado. En ese reino no tiene cabida el lenguaje, ni la serenidad del pensamiento, ni los laboriosos logros de la reflexión, allí no se escucha otra cosa que las voces elementales de la pasión, las campanadas del placer y el ruido salvaje de la embriaguez, allí tan sólo se goza en un eterno tumulto. El primogénito de ese reino es *Don Juan*. Con ello no está dicho todavía que sea el reino del 95 pecado, pues hay que | captarlo en el instante, dado que se expresa con indiferencia estética. Sólo cuando la reflexión se haga presente, sólo entonces se mostrará como el reino del pecado, pero entonces *Don Juan* habrá muerto, entonces la música calla y sólo queda la desesperada obstinación que, impotente, vocifera contra aquélla, pero que no cobra consistencia alguna, ni siquiera en los tonos. Cuando la sensualidad se muestra como aquello que debe ser excluido, como aquello con lo que el espíritu no quiere vincularse, pese a que no ha promulgado todavía su juicio acerca de ella ni la ha condenado, lo sensual toma esa forma, es lo demoníaco de la indiferencia estética. Es sólo cosa de un instante, pronto todo habrá cambiado, y también la música habrá cesado. El *Fausto* y el *Don Juan* son los titanes, los gigantes de la Edad Media, que no difieren de los de la Antigüedad por la grandiosidad de sus esfuerzos, sino por el hecho de encontrarse aislados, por no constituir una unidad de fuerzas que sólo en virtud de la unión resultaría revolucionaria, ya que toda la fuerza está reunida en ese único

individuo.

Don Juan es, pues, la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual; Fausto, la expresión de lo demoníaco definido como lo espiritual que el espíritu cristiano excluye. Ambas ideas guardan una relación esencial entre sí y se parecen mucho, y hasta cabría esperar que tuvieran también en común el hecho de haber sido recogidas en una leyenda. Tal es el caso del *Fausto*, como se sabe. Existe una novela popular cuyo título es suficientemente conocido¹²⁵, pero poco

utilizado como tal, cosa bastante curiosa en nuestra época, en la que la idea del *Fausto* ha sido tratada tan a menudo. Así están las cosas, mientras que cualquier profesor o catedrático en ciernes cree ganarse la corte del público lector publicando un libro sobre el *Fausto*¹²⁶ en el que repite fielmente lo que todos los otros licenciados y confirmantes del saber han dicho ya, suponiendo que de esa manera tiene el derecho de pasar por alto ese librito insignificante. No les cabe en la cabeza que algo tan bello y verdaderamente grande sea común a todos, que cualquier recadero lo consiga en donde la viuda Tribler¹²⁷ o en los puestos de las pregoneras de la plaza de las Cañas¹²⁸ y se lo lea a sí mismo a media voz en el mismo momento en que *Goethe* escribe su *Fausto*. Y la verdad es que ese libro popular merece que se le preste atención, pues tiene, ante todo, eso que se ensalza como una propiedad excelente en los vinos, tiene su buqué, es un exquisito embotellado medieval que, cuando se lo abre, despide un aroma tan intenso, agradable y característico, que uno se pone de un ánimo de lo más curioso. Pero de esto hemos dicho ya bastante; | sólo he que- 96 rido llamar la atención sobre el hecho de que no hay una leyenda como ésa referida al *Don Juan*. No hay ninguna novela, ninguna copla que, siempre publicada este año¹²⁹, haya recogido su memoria.

Tal vez haya existido una leyenda, pero ésta, con toda probabilidad, se habría limitado a un solo gesto, acaso más breve aun que las pocas estrofas en las que se basa la *Eleonora* de *Bürger*¹³⁰. Tal vez no contenía más que una indicación numérica, pues, a menos que esté yo muy equivocado, la actual cifra de 1.003¹³¹ proviene de una leyenda. Una leyenda que sólo contuviese eso sonaría bastante pobre, así que es comprensible que no haya sido recogida por escrito; pero esa cifra es una peculiaridad excelente, una osadía lírica que tal vez muchos no adviertan por estar tan habituados a verla. Pero si bien esa idea no ha hallado expresión en una leyenda popular, ha sido conservada de otra manera. Pues es sabido que el *Don Juan* ha existido desde hace mucho como una pieza bufa, y ésa es incluso su primera forma real de existencia. Pero allí la idea se concibe de manera cómica, lo cual no hace sino evidenciar que la Edad

Media, tan hábil como fue para erigir ideales, supo también ver con precisión lo que hay de cómico en la dimensión sobrenatural del ideal. Pues hacer de *Don Juan* un fanfarrón que imaginaba haber seducido a todas las muchachas y permitir que Leporello creyese sus mentiras era, por cierto, una situación cómica de lo más propicia. Y por más que ése no hubiese sido el caso, por más que la concepción hubiese sido otra, no podría prescindirse del giro cómico consistente en la contradicción entre el héroe y el teatro en el que éste se mueve. De esa manera, la Edad Media

pudo también contar historias de héroes que, de tan robustos, medían media vara de entrecejo, pero sería dar pleno curso a la comicidad el hecho de que un hombre corriente se presentara en escena dándose las de medir media vara de entrecejo.

Lo que se ha dicho aquí en relación a la leyenda del *Don Juan* no vendría a cuento si no fuese por la estrecha relación que ésta guarda con el objeto de esta investigación, si no contribuyera a orientar el pensamiento hacia la meta inicialmente definida. Si esta idea, comparada con la del *Fausto*, tiene un pasado tan pobre, es seguramente porque, mientras no se advirtiera que su medio propio era la música, había en ella algo de enigmático. *Fausto* es idea, pero es, además, una idea que es esencialmente individuo. Pensar lo demoníaco-espi- 97 ritual concentrado en un solo individuo | es algo a lo que el pensamiento puede llegar por sí mismo, pero no es posible pensar lo sensible en un solo individuo. *Don Juan* reside en la permanente oscilación entre ser idea, es decir, fuerza, vida... y ser individuo. Pero esa oscilación es la vibración musical. Cuando el mar, embravecido, se agita y las espumosas olas forman en esa conmoción figuras que son como criaturas; es como si esas criaturas fuesen las que ponen las olas en movimiento, pero sucede al revés, es el paso de las olas el que las forma¹³². Así también el *Don Juan* es una figura que siempre aparece, pero que no cobra fisonomía ni consistencia, que siempre se forma, pero que nunca se completa, y uno no llega a saber de su historia más de lo que cabe oír del ruido de las olas. Cuando el *Don Juan* se percibe de ese modo, todo cobra sentido y profunda significación. Si imagino un individuo particular y le veo o le oigo hablar, el hecho de que haya seducido a 1.003 mujeres resulta cómico, ya que al tratarse de un individuo particular el acento recae en un lugar totalmente distinto, es decir, se destaca a quién ha seducido y de qué manera. Puede que la leyenda y la ingenuidad de las creencias populares consigan sostener cosas como ésta sin advertir lo cómico de ello, pero para la reflexión es imposible. Cuando se lo concibe en música, en cambio, tampoco allí tengo al individuo particular, lo que tengo es un poder de la naturaleza, lo demoníaco,

que es tan incansable e incesante al seducir como lo es el viento al soplar, el mar al mecerse

ola cascada al precipitarse desde lo alto. En ese sentido, el número de las seducidas podría ser cualquier otro, uno mucho mayor. Cuando se traduce el texto de una ópera, suele costar trabajo hacerlo con exactitud, de manera que la ópera no sólo resulte cantable, sino que su sentido armonice suficientemente con el texto, como también con la música. Para ejemplificar el hecho de que esto mismo, a menudo, puede resultar del todo indiferente, me referiré a la cifra del catálogo

del *Dort Juan*, sin que por ello vaya a tomar el asunto con la ligereza habitual con que la gente lo tomaría, creyendo que ese tipo de cosas carece de importancia. Yo, por el contrario, tomo el asunto con un alto grado de seriedad estética, y por eso opino que la cifra es indiferente. La única propiedad que quiero elogiar en lo que respecta a la cifra 1.003 es el hecho de que es impar y accidental, lo cual no deja en modo alguno de tener su importancia, pues da la impresión de que la lista de ninguna manera está cerrada, sino que, por el contrario, *Don Juan* sigue adelante; uno podría casi sentir lástima por *Leporello*, que no sólo debe, como él mismo dice, montar guardia junto a la puerta, sino | además llevar una contabilidad tan minuciosa que 98 hasta un contador experimentado se vería en apuros.

Nunca antes la sensualidad ha sido concebida de la manera como se la concibe en el *Don Juan*: como principio; por eso también lo erótico se define aquí mediante otro predicado, aquí el erotismo es *seducción*. En el helenismo, curiosamente, la idea del seductor falta por completo. No es que con esto me proponga ensalzar el helenismo, pues es de todos sabido que tanto los dioses como los hombres eran unos desordenados en materia amorosa, como tampoco hacerle algún reproche al cristianismo, pues aquella idea es simplemente exterior a él. La razón por la cual esa idea falta en el helenismo es que, en él, la vida en su totalidad está determinada como individualidad.

Así, lo anímico predomina o se encuentra siempre en consonancia con lo sensual. Por eso el amor del helenismo era anímico y no sensual, y eso es lo que inspira el pudor que siempre recubre al amor griego. Se enamoraban de una muchacha, removían cielo y tierra para llegar a poseerla, y, si lo conseguían, tal vez estaban ya cansados del asunto y buscaban un nuevo amor. Su inconstancia habría tenido, pues, un cierto parecido con la de *Don Juan*, y, para sólo mencionar a uno de ellos, *Hércules* podría haber aportado una lista bastante considerable, teniendo en cuenta que solía

encargarse de familias enteras que contaban con hasta cincuenta hijas, y algunos relatan que, a la manera de un buen yerno, se hacía cargo de todas ellas en una sola noche. Pero es esencialmente diferente de *Don Juan*, no es un seductor. Cuando se piensa en el amor griego, en efecto, éste es, de acuerdo a su concepto, fiel, precisamente porque es anímico, y el hecho de que el individuo particular ame a muchas es algo accidental, así como, con respecto a las muchas que ama, es accidental que ame cada vez a una distinta; cuando ama a una, no piensa en la siguiente. *Don Juan*, en cambio, es cabalmente un seductor. Su amor no es anímico sino sensual y, según el concepto del amor sensual, éste no es fiel sino absolutamente infiel, no ama a una sino a todas, es

decir, las seduce a todas. Pues existe sólo en el momento, y el momento, pensado conceptualmente, es una suma de momentos, y así llegamos al seductor. El amor caballeresco también es anímico, y por eso, de acuerdo a su concepto, es esencialmente fiel, sólo el sensual es, según su concepto, esencialmente infiel. Pero esa infidelidad suya se muestra también en otra cosa, a saber, que resulta ser siempre sólo 99 una repetición. El amor anímico comporta, | en un doble sentido, algo dialéctico. Pues comporta, por un lado, la duda y la inquietud, y además quiere ser dichoso, quiere ver cumplido su deseo y ser amado. El amor sensual no tiene esa preocupación. Ni siquiera un *Júpiter* estaría seguro de su victoria, y eso no puede cambiar, él tampoco desearía que cambiara. No es así en el caso de *Don Juan*, que sigue el proceso más corto y debe siempre pensarse como absolutamente victorioso. Esto, que podría parecer una ventaja para él, es en realidad una carencia. Por el otro lado, el amor anímico tiene también otra dialéctica, a saber, que también es diferente en relación a cada individuo particular que es objeto de amor. En eso reside su riqueza, la plenitud de su contenido. Otro es el caso de *Don Juan*. Pues éste no tiene tiempo para esas cosas, para él todo es tan sólo cuestión de un momento. Verla y amarla era lo mismo¹³³; en algún sentido, eso puede decirse acerca del amor anímico, pero ahí hay también, apenas sugerido, un inicio. A *Don Juan* se le aplica de otra manera. Verla y amarla son lo mismo, eso es el momento, en el mismo momento todo ha terminado, y lo mismo se repite al infinito. Si el pensamiento introduce lo anímico en *Don Juan*, el hecho de que se sitúen aquellas

en España resulta ridículo, contradictorio, algo que ni siquiera se desprende de la idea. Termina siendo una exageración que resulta molesta, por más que uno imagine que de esa manera se lo idealizaba. Uno se encuentra en aprietos si no cuenta con otro medio que el lenguaje para describir ese amor, pues tan pronto como se ha

renunciado a la ingenuidad que con toda inocencia podría sostener que hubo 1.003 en España, se necesita algo más, a saber, la individualización anímica. La estética no se da jamás por satisfecha con esto de meter todo en el mismo saco, ni quiere que se la asombre con cifras aritméticas. El amor anímico no se mueve sino en la rica multiplicidad de la vida individual, en la que los matices son lo verdaderamente significativo. El amor sensual, en cambio, puede meterlo todo en el mismo saco. Lo esencial para él es la femineidad puramente abstracta, y lo más alto es la diferenciación sensual. El amor anímico es la permanencia en e* tiempo; el sensual, la desaparición en el tiempo, pero el medio que expresa esto último es justamente la música. La música es magníficamente apta para hacer eso, pues es mucho más

abstracta que el lenguaje, y por eso no enuncia lo particular sino lo general en toda su generalidad, y aún así no enuncia esa generalidad en la abstracción de la reflexión sino en la concreción de la inmediatez. Como ejemplo de lo que intento decir, me referiré más precisamente a la segunda aria del sirviente: la lista de las seducidas. Este número puede ser considerado la auténtica epopeya del *Don Juan*. Si pones en duda la exactitud de mi enunciado, haz este experimento. Imagínate a un poeta al que la naturaleza ha dotado de una fortuna superior a la de cualquier otro anterior a él, concédele una frondosa capacidad de expresión, el dominio de las potencias del lenguaje y la autoridad frente a ellas, haz que todo aquello en lo que hay un aliento de vida le obedezca y se incline ante el menor de sus ademanes, que todo esté presto y dispuesto a la espera de sus órdenes, haz que una numerosa cohorte de delicados guiños le circunde, presurosos mensajeros que le procuren ideas en velocísimo vuelo, que nada se le escape, ni el menor de los movimientos, que no haya para él ningún secreto o cosa impronunciable...; asígnale, además de todo eso, la tarea de cantar el *Don Juan* de manera épica y de desplegar la lista de las seducidas. ¿Cuál sería el resultado? Que no terminaría nunca. El error de la épica, si se quiere, es que puede continuar indefinidamente; su héroe, el improvisador Don Juan, puede continuar indefinidamente. El poeta incurrirá, pues, en la multiplicidad, en la cual habrá siempre algo para contentarse, pero no alcanzará nunca el efecto alcanzado por *Mozart*, pues aun cuando acabara finalmente, no habría dicho, con todo, ni la mitad de lo que *Mozart* ha expresado en esta parte. Pero *Mozart* no ha incurrido en la multiplicidad, sólo hace desfilar algunas grandes formaciones. Esto tiene su razón suficiente en el medio mismo, la música, que es demasiado abstracta para expresar las diferencias. El *epos* musical resulta de este modo relativamente breve, y sin embargo tiene la incomparable propiedad épica de poder continuar indefinidamente, pues uno siempre puede hacerle comenzar desde el principio y escucharlo una y otra

vez, justamente porque está expresado lo general, y porque está expresado con la concreción de la inmediatez. Aquí no se oye a *Don Juan* como a un individuo particular, no se le oye hablar, sino que se oye la voz, la advocación de la sensualidad, y se la oye en medio de los clamores de la femineidad. Sólo de esta manera *Don Juan* puede resultar épico, estar siempre terminando y siempre empezando de cero, pues su vida es una suma de instantes contrapuestos que no guardan relación alguna, su vida es, en tanto que instante, una suma de instantes, y es el instante en tanto que suma de instantes. En esa generalidad, en esta oscilación entre ser individuo y ser un poder de la naturaleza, | en 101

eso consiste *Don Juan*; tan pronto éste se vuelve individuo, lo estético alcanza una categoría totalmente distinta. Por eso es tan natural y tan significativo que, en el caso de seducción que se desarrolla en la pieza, la joven *Zerlina* sea una ordinaria campesina. Los estetas hipócritas que, aparentando comprender a los poetas y compositores, contribuyen tanto como pueden a interpretarlos mal, nos enseñarán tal vez que *Zerlina* es una muchacha excepcional. Cualquiera que diga esto muestra que ha comprendido a *Mozart* de manera totalmente equivocada y que aplica categorías incorrectas. Está claro que su comprensión de *Mozart* es equivocada, pues *Mozart* ha hecho todo para que *Zerlina* siga siendo alguien de lo más insignificante, cosa que ha notado también *Hotho*¹³⁴, aun cuando no discierne su profunda motivación. En efecto, si el amor de *Don Juan*, en lugar de definirse como sensual, hubiese sido definido de otra manera, si aquél hubiese sido un seductor en sentido espiritual —y esto será objeto de una consideración posterior—, habría sido un error capital en la pieza que la heroína del caso de seducción que la pieza nos ofrece fuese una pequeña campesina. Entonces la estética exigiría que se le impusiese a *Don Juan* una tarea más difícil. Para él, sin embargo, esas diferencias no cuentan. En el supuesto de que pudiésemos atribuirle un dicho semejante respecto de sí mismo, él diría tal vez: «Os equivocáis, no soy un esposo que, para ser feliz, necesita de una muchacha excepcional; lo que me hace feliz es algo que tienen todas las muchachas, por eso las tomo a todas». Así deben entenderse las palabras a las que me referí muy al comienzo: «hasta las coquetas sesentonas», o en otro pasaje: *pur che porti la gonella, voi sapete quel che fá* [«basta que lleve faldas, ya sabéis lo que hace aquél»]¹³⁵. Para *Don Juan*, cada muchacha es una muchacha corriente, toda historia de amor es una historia cotidiana. *Zerlina* es joven y hermosa, y es una mujer, eso es lo general, lo que tiene en común con cientos de otras muchachas, pero *Don Juan* no desea lo excepcional sino lo general, lo que ella tiene en común con todas las demás mujeres. Si no fuese así, *Don Juan* dejaría de ser absolutamente musical, la estética exigiría la palabra, el

parlamento; en cambio, siendo las cosas como son, *Don Juan* es absolutamente musical. Explicaré esto desde otro ángulo, a partir de la construcción interna de la pieza. *Elvira* es, para *Don Juan*, un enemigo peligroso; los parlamentos formulados por el traductor danés lo señalan a menudo¹³⁶. Está claro que es un error darle la palabra a *Don Juan*, pero de ello no se sigue que sus parlamentos no contengan alguna buena observación. Así pues, *Don Juan* teme a *Elvira*. Es 102 probable que algún que otro esteta crea explicar cabalmente | esta circunstancia presentándose con un largo discurso en el que sostiene

que *Elvira* es una muchacha excepcional, etc. Esto no es más que gastar pólvora en salvas. Ella constituye un peligro para él porque ha sido seducida. En el mismo sentido, exactamente en el mismo sentido, *Zerlina* es para él un peligro al ser seducida. Tan pronto como es seducida, se eleva a una esfera superior, hay en ella una consciencia que *Don Juan* no tiene. Por eso constituye un peligro para él. Pero, también en este caso, ella es un peligro para él en función de lo general, no en función de lo accidental.

Don Juan es, pues, un seductor, su erotismo es seducción. Decir esto es decir mucho, si se lo entiende de la manera correcta, y poco, si, como de costumbre, se lo concibe con cierta imprecisión. Ya hemos visto que la noción de «seductor» se encuentra esencialmente modificada cuando se trata de *Don Juan*, pues el objeto de su deseo es lo sensual y nada más que eso. Esto tenía su importancia al tratar de mostrar lo que hay de musical en *Don Juan*. En la Antigüedad, lo sensual encontraba expresión en la silenciosa quietud de la plástica; en el mundo cristiano, lo sensual debió enfervorizarse en su impaciente apasionamiento. Pese a que en verdad pueda decirse, por tanto, que *Don Juan* es un seductor, esta expresión, que puede resultar fácilmente irritante para las débiles mentes de algunos estetas, a menudo da lugar a malentendidos, pues tras haber recogido de aquí y allá en un solo montón todo lo que podía decirse al respecto, se lo ha transferido sin más a *Don Juan*. Ora ha puesto uno al descubierto su propia astucia al rastrear la de Don Juan, ora se ha quedado ronco de tanto explicar los ardides y tretas de aquél; en suma, la palabra «seductor» ha permitido que todo el mundo se le ponga en contra de la manera más efectiva, ha contribuido a una comprensión totalmente errada. Cuando se trata de *Don Juan*, hay que usar la expresión «seductor» con gran cuidado, siempre y cuando a uno le importe más decir algo correcto que decir algo banal. No porque *Don Juan* sea demasiado bueno, sino porque no cae en modo alguno bajo determinaciones éticas. Es por eso por lo que yo le llamaría más bien un impostor, pues ello comporta siempre una mayor

ambigüedad. Para ser un seductor se requiere siempre una cierta reflexión, una cierta conciencia, y en la medida en que ésta se hace presente, puede resultar adecuado hablar de artimañas, ardidés y ofensivas solapadas¹³⁷. A *Don Juan* le falta esa conciencia. Por eso no seduce. Desea, y ese deseo resulta seductor; en ese sentido seduce. Goza de la satisfacción del deseo; una vez que ha gozado de ello, busca un nuevo objeto, y así al infinito. Por eso engaña, pero | no en el sentido de preparar su 103 engaño por anticipado; el propio poder de la sensualidad es el que engaña a las seducidas, y es más bien una especie de némesis. Desea y

no cesa jamás de desear, y goza de la satisfacción del deseo. Lo que le falta para ser un seductor es el tiempo previo en el que prepararía su plan, y el tiempo posterior en el que cobraría conciencia de su obrar. Un seductor debe, por tanto, disponer de un poder que *Don Juan*, por mucho que esté equipado en otros aspectos, no tiene, a saber, el poder de la palabra. Tan pronto como le concedemos el poder de la palabra, deja de ser musical y el interés estético resulta totalmente distinto. *Achim von Arnim* habla en alguna parte¹³⁸ de un seductor de índole totalmente distinta, un seductor que cae bajo determinaciones éticas. Se refiere a él con una expresión que podría casi igualar en verdad, osadía y concisión los golpes de arco mozartianos. Dice que sería capaz de hablarle a una mujer de un modo tal que, aun si lo cogiera el diablo, su elocuencia le permitiría desembarazarse de él y ponerse a hablar con su bisabuela. Este es el seductor auténtico, y es que el interés estético en este caso es otro, a saber, el cómo, el método. Por eso es muy significativo, cosa que tal vez la mayoría ha pasado por alto, que *Fausto*, que es la reproducción de *Don Juan*, seduzca sólo a una muchacha, mientras que *Don Juan* seduce a cientos de ellas; pero esa única muchacha es también seducida y aniquilada de una manera que, en sentido intensivo, difiere totalmente del modo como *Don Juan* ha engañado a todas las demás; y ello justamente porque *Fausto*, en tanto que reproducción, tiene en sí la determinación del espíritu. La fuerza de ese seductor es la palabra, es decir, la mentira. Hace unos días oí a un soldado que le hablaba a otro acerca de un tercero que había engañado a una muchacha; la descripción que ofrecía no era detallada, pero su expresión fue más que suficiente: «consiguió tal y tal cosa con mentiras». Un seductor como ése es de una clase totalmente diferente a *Don Juan*, es esencialmente distinto de él, lo cual puede verse también en que tanto él como su actividad son sumamente antimusicales y, en sentido estético, caen dentro de la determinación de lo interesante. Por eso el objeto de su deseo es también, si se lo piensa de un modo estéticamente correcto, algo más que la mera sensualidad.

¿Pero cuál es entonces la fuerza con la que seduce *Don Juan* ? Es el deseo, la energía del deseo sensual. Desea, en cada mujer, lo femenino en su totalidad, y en eso consiste el idealizante deseo sensual 104 con el que embellece y al mismo tiempo vence a su presa. El reflejo | de esa pasión gigantesca embellece y desarrolla lo deseado, que ante su resplandor se sonroja de intensa belleza. Así como el fuego del entusiasta ilumina con un brillo de seducción incluso a los extraños que se relacionan con él, así también él transfigura a cada muchacha en un sentido aún más profundo, pues su relación con ella es una

relación esencial. Por eso todas las diferencias finitas desaparecen en comparación con aquello que para él es lo principal: que sea una mujer. A las mayores las rejuvenece hasta hacerles llegar al justo medio de la belleza femenina, a las niñas las hace casi madurar en un santiamén; todo lo que sea mujer es su presa (*pur che porti la gonella, voi sapete quel ché fá*) [«basta que lleve faldas, ya sabéis lo que hace aquél»]. Esto, sin embargo, no debe entenderse jamás en el sentido de que su sensualidad sería una ceguera; como por instinto, él sabe muy bien hacer diferencias y, ante todo, idealiza. Si traigo aquí a colación por un instante el estadio previo, el del *paje*, el lector recordará tal vez que ya en esa ocasión, al hablar de él, comparé un parlamento del *paje* con uno de *Don Juan*. Al *paje* mítico le hice permanecer en su sitio, pero al real le hice tomar las armas¹³⁹. Pero, suponiendo que el *paje* mítico se ha soltado y que se ha puesto en movimiento, podría recordar aquí un parlamento del *paje* que es adecuado a *Don Juan*. Cuando *Querubino*, ligero como un pájaro y lleno de osadía, salta por la ventana, la impresión que le causa a *Susana* es tan fuerte que ésta casi se desvanece y, cuando vuelve en sí, exclama: «¡Vedle correr! ¡Sí que ha de tener éxito con las muchachas!». Aquí *Susana* se expresa con total exactitud, y el motivo de su desvanecimiento no es sólo la representación de ese osado salto, sino más bien el hecho de que aquél ya ha tenido éxito con ella. El *paje*, en efecto, es el futuro *Don Juan*, sin que esto deba entenderse en el sentido ridículo de que el *paje* se transformaría en *Don Juan* al volverse viejo. Pero *Don Juan* no sólo tiene éxito con las muchachas, sino que las hace dichosas y... desdichadas; pero, curiosamente, eso es lo que ellas quieren, y sería mísera aquella muchacha que no deseara ser desdichada por el hecho de haber sido dichosa una vez junto a *Don Juan*. Así pues, si sigo hablando de *Don Juan* como de un seductor, de ninguna manera me lo imagino proyectando sigilosamente sus planes, calculando arteramente el efecto de sus intrigas; aquello mediante lo cual engaña es la genialidad de lo sensual, y él mismo es como la encarnación de ésta. Carece de prudencia reflexiva, su vida es espumosa como el vino que le da fuerzas, su | vida tiene movimiento, como las tonadas que acom- 105 pañan

sus alegres banquetes, es siempre triunfante. No necesita preparativos, ni arreglos, ni tiempo, pues está siempre listo, es decir, la fuerza está siempre en él, y también el deseo, y sólo cuando desea está propiamente en su elemento. Se sienta a la mesa, alza el cáliz con la alegría de un dios... se pone de pie con la servilleta en la mano, listo para el ataque. Si *Leporello* lo despertara en mitad de la noche, se incorporaría, siempre seguro de su victoria. Pero esa fuerza, ese poder no es algo que la palabra pueda expresar, sólo la música puede

darnos una idea al respecto, pues para la reflexión y para el pensamiento es algo indecible. Puedo exponer claramente en palabras las tretas de un seductor determinado de manera ética, y sería vano que la música intentara cumplir esa tarea. Con *Don Juan* sucede lo contrario. ¿Qué clase de poder es éste? — Nadie puede decirlo, incluso si le preguntara a *Zerlina*, antes de que llegara al baile: ¿cuál es el poder con el que te aprisiona?, ella respondería: no se sabe; y yo diría: ¡Bien dicho, mi niña! Hablas con mayor sabiduría que los sabios de la India, *richtig, das weiß man nicht* [«exacto, no se sabe»], y yo, por desgracia, tampoco puedo decirlo.

Esa fuerza en *Don Juan*, esa omnipotencia, esa vida, sólo puede expresarla la música, y el único predicado aplicable que conozco es éste: es la exuberancia vital de la jovialidad. Por eso, cuando *Kruse* le hace decir a *Don Juan*, al entrar éste en escena para la boda de *Zerlina*: «¡Alegría, muchachas, que estáis todas vestidas como para una boda!»¹⁴⁰, lo que dice es totalmente acertado y tal vez digo, además, más de lo que piensa. Pues él mismo trae la jovialidad consigo y, por lo que concierne a la boda, no carece de significación que todas estén vestidas como para una boda; pues *Don Juan* no sólo es hombre para *Zerlina*, sino que festeja con campanas y canciones las bodas de las jóvenes de toda la comarca. ¿Qué tiene, entonces, de extraño que esas alegres muchachas se amontonen en torno a él? Y no quedarán defraudadas, pues él tiene suficiente para todas ellas. Requeiebros, suspiros, miradas osadas, ademanes sigilosos, susurros secretos, la peligrosa proximidad y la tentadora distancia... y esto son sólo los misterios menores¹⁴¹, meros regalos de boda. Para *Don Juan* es un regocijo alzar la mirada sobre una mies tan rica como ésa; se encarga de la comarca entera, y puede que eso, sin embargo, no le lleve más tiempo del que *Leporello* utiliza en el recuento.

Lo desarrollado hasta aquí guía una vez más el pensamiento en dirección a lo que constituye el objeto propio de la investigación, el hecho de que *Don Juan* es absolutamente musical. Desea de manera 106 sensual, seduce con el poder demoníaco de la sensualidad, | las seduce a todas. La palabra y el parlamento le son

ajenos, pues, si no, se transformaría en seguida en un individuo reflexivo. Carece en absoluto de esa permanencia, se apresura en pos de una desaparición eterna, exactamente como la música, de la cual cabe decir que ha pasado tan pronto como deja de sonar, y sólo vuelve a ser cuando vuelve a sonar. Si me permito interrogar aquí, por tanto, cuál era el aspecto de *Don Juan*, si era apuesto, joven o viejo, cuál era su edad aproximada, no es sino a la manera de una adaptación, y lo que cabe decir a este respecto sólo puede tener lugar aquí en el mismo sentido en el

que la Iglesia estatal admite que una secta sea parte de ella. Es apuesto, sí, no del todo joven; si debo apostar por una edad, diría que treinta y tres años, pues es la edad de la generación¹⁴². Lo que hay de inquietante en el hecho de librarse a este tipo de indagaciones es que, demorándose en lo particular, se pierde fácilmente la totalidad, como si *Don Juan* sedujese por su belleza o por alguna otra cosa que se pudiese mencionar; de esa manera se le ve, pero ya no se le oye, y de esa manera se le pierde. Por tanto, si tratase de hacer cuanto está a mi alcance para ayudar al lector a concebir a *Don Juan* y dijese: mira, ahí lo tienes, mira cómo llamean sus ojos, cómo se abre su boca al sonreír, tan seguro como está de su victoria, observa cómo su mirada soberana exige lo que es del César¹⁴³, mira cuán ligero es su paso al danzar, con cuánto orgullo tiende la mano, cuán dichosa es aquella a la que se la ofrece...; o si dijese: mira, está en la oscuridad del bosque, recostado en un árbol, acompañado por una guitarra, y mira cómo esa joven muchacha se esconde entre los árboles, temerosa como un sobresaltado animal salvaje, pero él no tiene prisa, sabe que lo busca a él...; o si dijese: está descansando a la orilla del lago en una noche clara, una noche tan bella que la luna se detiene y revive sus amores de juventud, tan bella que las jóvenes de la ciudad harían lo imposible por poder deslizarse hasta allí y, cuando la luna vuelve a elevarse para iluminar el cielo, valerse de la oscuridad del instante para besarlo...; si yo dijera estas cosas, el lector atento diría: he aquí que todo se ha echado a perder, pues hasta él mismo ha olvidado que *Don Juan* no debe ser visto sino oído. Por eso diré, en lugar de todas esas cosas: escucha a *Don Juan*, pues si no puedes hacerte una idea de él al escucharlo, entonces no lo harás nunca. Escucha el comienzo de su vida; así como el rayo brota de la oscuridad del cielo tormentoso, así emerge *Don Juan* de las honduras de la seriedad, más rápido que el cauce de ese rayo, más inestable | que él y, sin embargo, no menos 107 acompasado; escucha cómo se abate sobre lo múltiple de la vida, cómo arremete contra sus sólidas murallas, escucha la leve danza de esos violines, escucha la señal de júbilo, escucha el alborozo del placer, escucha la festiva bienaventuranza del goce, escucha su vuelo salvaje; es él el que pasa presuroso, más veloz, más inestable aún; escucha el apetito desenfrenado de la

pasión, escucha el murmullo del amor, escucha el susurro de la tentación, escucha el torbellino de la seducción, escucha el silencio del instante... escucha, escucha, escucha el *Don Juan* de Mozart¹⁴⁴.

Otras versiones del *Don Juan* comparadas con la concepción musical

La idea del *Fausto* ha sido, como se sabe, objeto de diversas concepciones, cosa que no ha sucedido en modo alguno con el *Don Juan*. Puede que esto parezca extraño, tanto más en la medida en que el período que éste último caracteriza en el desarrollo de la vida individual es mucho más universal que el del primero. Pero tiene su explicación, pues lo *fáustico* presupone, justamente, un tipo de madurez espiritual que hace que se lo conciba de manera mucho más natural. A esto se suma lo que señalé más arriba, al aludir a la circunstancia de que no existe, en este sentido, una leyenda relativa a *Don Juan*, y es el hecho de que, antes de que *Mozart* descubriera tanto el medio como la idea, la cuestión del medio planteaba dificultades profundas. Sólo a partir de ese instante la idea alcanzó su verdadera dignidad, y fue entonces cuando, como nunca antes, caracterizó una fase de la vida individual; lo hizo, sin embargo, con tanta fortuna, que el impulso de destacar de modo poético las vivencias de la fantasía no llegó a cobrar necesidad poética. Esto, a su vez, demuestra de manera indirecta el valor absolutamente clásico de la ópera de *Mozart*. El ideal de esa tendencia había alcanzado ya su expresión artística en un grado tal que, aunque pudiera ser tentador, no lo fue para la productividad poética. Claro que la música *mozartiana* ha sido tentadora, pues ¿qué jovencuelo no ha pasado por momentos de su vida en los que habría dado la mitad de su reino, si no el reino entero, por ser un *Don Juan*, momentos en los que habría dado la mitad de su vida, si no la vida entera, por ser *Don Juan* durante un año? Pero por eso mismo fueron también los seres más profundos los que fueron tocados por la idea; éstos hallaron expresado todo en la música de *Mozart*, hasta la más leve brisa, hallaron en la grandiosa pasión de aquélla la resonante expresión de lo que se agitaba en su propio interior, sintieron que todos los estados de ánimo gravitaban hacia esa música como el arroyo se precipita hacia el mar infinito. Estos seres hallaron en el *Don Juan* de *Mozart* tanto el texto como el comentario y, al deslizarse de ese modo hacia su música y sumirse en ella, disfrutaron de la alegría de perderse a sí mismos y adquirieron la riqueza del asombro. La música *mozartiana* no fue en modo alguno una limitación, sino todo lo contrario, pues sus propios estados de ánimo se ampliaron y cobraron una dimensión sobrenatural tan pronto como fueron reconocidos en *Mozart*. Los seres inferiores que no barruntan ninguna infinitud, los que no conciben infinitud alguna, esos chapuceros que creen ser

ellos mismos un *Don Juan* sólo por haber rozado

la mejilla de una campesina, por haber ceñido en sus brazos a una sirvienta o haber hecho sonrojar a una joven doncella, éstos no han entendido la idea ni han entendido a *Mozart*, no han sabido producir ellos mismos un *Don Juan* que no fuera una ridícula caricatura, un ídolo familiar que tal vez alguna prima, con una mirada nublada por el sentimentalismo, podría ver como un *Don Juan* de verdad, suma de todos los encantos. El *Fausto* no ha alcanzado todavía una expresión en ese sentido y, como se ha observado anteriormente, no lo podrá nunca, debido a que su idea es mucho más concreta. La concepción del *Fausto* puede ser tomada mercedamente como una concepción acabada, y aun así la generación siguiente volverá a parir un *Fausto*; *Don Juan*, en cambio, debido al carácter abstracto de la idea, vive eternamente en todas la épocas, y querer elaborar un *Don Juan* después de *Mozart* será siempre como querer escribir una *litas post Homerum* [Ilíada después de Homero]¹⁴⁵, si bien en un sentido que va mucho más allá del aplicado a *Homero*.

Por muy exacto que sea lo dicho hasta aquí, de ello no se sigue de ningún modo que alguna criatura dotada de talento no haya hecho también el intento de concebir a *Don Juan* de otra manera. Todo el mundo sabe que es así, pero acaso no todo el mundo ha advertido que el modelo de todas las otras concepciones es esencialmente el *Don Juan* de Molière¹⁴⁶; pero éste, por su parte, además de ser muy anterior al de *Mozart*, es cómico, y su relación con el *Don Juan* de *Mozart* es como la que existe entre un cuento de hadas según la concepción de *Musäus*¹⁴⁷ y la adaptación del mismo hecha por *Tieck*¹⁴⁸. En este sentido puedo limitarme a comentar el *Don Juan* de Molière y, al intentar valorarlo de manera estética, ofrecer también una valoración indirecta de las otras concepciones. Con el *Don Juan* de Heiberg¹⁴⁹, sin embargo, haré una excepción. El mismo señala en el título que éste es «parcialmente conforme a Molière». Y esto es | muy cier- 109 to, pero la pieza de Heiberg tiene una gran ventaja con respecto a la de Molière. Ello se debe a la segura mirada estética con la que Heiberg concibe siempre su tarea, el gusto que aplica en sus distinciones, pero no hay que descartar que, en este caso, el profesor Heiberg haya sido indirectamente influenciado por la concepción de *Mozart*, teniendo en cuenta la manera como debe concebirse el *Don Juan* cuando no se quiere hacer que la música sea la expresión propia o si se lo quiere presentar bajo otras categorías estéticas. El profesor Hauch también ha elaborado un *Don Juan*¹⁵⁰ que cae bajo la determinación de lo interesante¹⁵¹. Si paso a referirme ahora al otro grupo de adaptaciones del *Don Juan*, no necesito recordarle al lector que no lo hago en función del presente opúsculo, sino

sólo para aclarar el sentido de

la concepción musical más plenamente de lo que ha sido posible en lo precedente.

Más arriba se ha caracterizado ya el punto de inflexión en la concepción del *Don Juan* de la manera siguiente: todo se transforma cuando a éste se le da la dicción. Pues la reflexión, que es la que motiva la dicción, le hace salir reflexivamente de la oscuridad en la que sólo es audible de modo musical. En este sentido cabría pensar que el *Don Juan* podría tal vez concebirse de la mejor manera como ballet¹⁵². Y es muy sabido que se lo ha concebido de ese modo. De todos modos es elogioso que esa concepción haya sabido medir sus fuerzas y se haya limitado, por ende, a la escena final, que es cuando la pasión de *Don Juan* se hace más fácilmente visible en la gimnasia pantomímica. El efecto de ello, a su vez, es que no se presenta a *Don Juan* en su pasión esencial sino en lo accidental, y la cartelera de ese tipo de espectáculo contiene siempre más que la pieza; contiene, en efecto, el hecho de que se trata de *Don Juan*, del seductor *Don Juan*, mientras que el ballet mismo no representa casi otra cosa que los tormentos de la desesperación, y su expresión, en la medida en que ésta sólo puede ser pantomímica, es algo que aquél tiene en común con muchos otros desesperados. Lo esencial del *Don Juan* no puede ser representado en ballet, y cualquiera advierte con facilidad lo ridículo que sería ver a *Don Juan* cautivar a una muchacha con sus pasos de danza y sus ingeniosas gesticulaciones. La del *Don Juan* es una determinación hacia adentro, y por eso no puede hacerse visible o manifestarse en formas corpóreas y en los movimientos de las mismas, ni en una armonía plástica.

Ahora bien, por más que no se le quiera conceder la dicción a *Don Juan*, cabría pensar una concepción del *Don Juan* que, de todas 110 maneras, utilizara la palabra como medio. | Tal concepción, en realidad, existe, y es la de *Byron*¹⁵³. En muchos aspectos, *Byron* estaba ciertamente capacitado para producir un *Don Juan*, y por eso hay que estar seguro de que el fracaso de esa empresa no tiene su razón en *Byron* sino en algo mucho más profundo. *Byron* se atrevió a mostrarnos la génesis de *Don Juan*, a contarnos su vida de infancia y de juventud, a construirlo a partir del contexto de hechos vitales finitos. De ese modo *Don Juan* se convirtió en una personalidad reflexiva que pierde la idealidad que tiene en la representación tradicional. Explicaré en seguida cuál es el cambio que se produce en relación a la idea. Cuando *Don Juan* es concebido musicalmente, escucho en él toda la infinitud de la pasión, pero también su infinito poder al que nada puede resistirse; escucho el salvaje apetito del deseo, pero

también la absoluta victoria de ese deseo, a la que sería vano querer

oponer resistencia. Si el pensamiento se detiene alguna vez en el obstáculo, éste tiene el sentido de avivar la pasión más bien que el de oponérsele realmente, el goce se acrecienta, la victoria es segura y el obstáculo no es sino un incentivo. Esa vida impulsada de modo elemental es la que encuentro en *Don Juan*, demoníacamente poderosa e irresistible. Esa es su idealidad, y en ella he hallado una alegría sin impedimentos, puesto que la música no me lo representa como persona o individuo, sino como poder. Si *Don Juan* es concebido como individuo, se pone *eo ipso* en conflicto con el mundo circundante, siente como individuo el peso y las ataduras de ese entorno, tal vez lo vence en tanto que gran individuo, pero en seguida se advierte que la dificultad de los obstáculos desempeña aquí un papel diferente. El interés se deposita esencialmente en ellos. Pero de ese modo *Don Juan* es emplazado bajo la determinación de lo interesante. Si se le quiere representar como absolutamente victorioso valiéndose de la pompa de la palabra, se advierte en seguida que ésta no es suficiente, pues al individuo como tal no le corresponde ser victorioso, y lo que se requiere es la situación crítica del conflicto.

La oposición que el individuo debe combatir puede ser, por un lado, una oposición externa que no reside tanto en el objeto como en el mundo circundante, y puede, por otro lado, residir en el objeto mismo. Todas las concepciones del *Don Juan* se han ocupado más que nada del primero de estos casos, puesto que se ha fijado el momento de la idea según el que *Don Juan*, en tanto que erotista, debía salir victorioso. En cambio, me parece que sólo cuando se hace resaltar el otro aspecto se abre el panorama para una concepción significativa del *Don Juan* capaz de | de constituir la contrafigura del *Don m Juan* musical; todas las concepciones del *Don Juan* que se sitúan entre estas dos, por el contrario, siguen conteniendo siempre imperfecciones. En el *Don Juan* musical se encontraría, pues, el seductor extensivo; en el otro, el intensivo. A este último *Don Juan* no se le representa como tomando posesión de su objeto de un solo plumazo, no es el seductor determinado de manera inmediata, es el seductor reflexivo.

Lo que aquí debe ocuparnos es la artimaña, la astucia mediante la cual sabe meterse en el corazón de una muchacha, el señorío que sabe alcanzar sobre él, la seducción cautivante, planificada, paulatina. Aquí no importa a cuántas ha seducido, lo que llama la atención es el arte, la minuciosidad, la ingeniosa astucia con la que seduce. Finalmente, el goce mismo es tan reflexivo, que llega a ser distinto del goce del *Don Juan* musical. El *Don Juan* musical goza con la satisfacción; el *Don Juan*

reflexivo goza con el engaño, goza con el ardid. El goce inmediato ha quedado atrás, y aquello de lo que se goza es más bien

la reflexión sobre el goce. Hay un particular indicio de esto en la concepción de *Molière*¹⁵⁴, sólo que de ningún modo llega a hacerse valer debido a que todo lo demás en dicha concepción se lo impide. El deseo despierta en *Don Juan* porque éste ve la felicidad de una de las muchachas en su relación con aquel a quien ama, Don Juan comienza por los celos. Este es un interés al que la ópera no nos hace prestar atención en absoluto, precisamente porque *Don Juan* no es un individuo reflexivo. Si *Don Juan* es concebido como individuo reflexivo, sólo se puede alcanzar una idealidad análoga a la del *Don Juan* musical llevando el asunto al terreno psicológico. Lo que de esa manera se obtiene es la idealidad de la intensidad. Por eso el *Don Juan* de *Byron* debe ser considerado como un fracaso, pues se desarrolla de manera épica. El *Don Juan* inmediato debe seducir a

muchachas; el reflexivo sólo necesita seducir a una, y lo que nos importa es cómo lo hace. La seducción del *Don Juan* reflexivo es una obra de arte en la que cada pequeño rasgo tiene una significación particular; la seducción del *Don Juan* musical es un ademán, es cosa de un instante, algo que se hace en menos tiempo del que lleva decirlo. Me acuerdo de un cuadro que vi una vez. Un joven apuesto, un verdadero mujeriego. Jugaba con un grupo de jóvenes muchachas, todas en esa edad peligrosa en la que no se es ni adulta ni niña. Se divertían, entre otras cosas, saltando sobre una acequia. El se paraba 112 en el borde y las | ayudaba a saltar, tomándolas de la cintura, alzándolas levemente en el aire y colocándolas del otro lado. Era una escena magnífica, me alegraba tanto a causa de él como a causa de las jóvenes. Me hacía pensar en *Don Juan*. Las jóvenes corren a sus brazos, y él las toma con la misma rapidez, con la misma agilidad las coloca del otro lado de la acequia de la vida.

El *Don Juan* musical es absolutamente victorioso y por eso, como es natural, dispone de todos los medios que pueden conducir a esa victoria, o, más bien, dispone del medio de manera tan absoluta, que es como si no necesitara utilizarlo, es decir, que no lo utiliza como medio. Tan pronto se convierte en un individuo reflexivo, resulta claro que existe algo llamado «medio». Si el poeta se lo brinda y hace al mismo tiempo, sin embargo, que la oposición y los obstáculos sean tan considerables que la victoria misma resulte dudosa, *Don Juan* cae bajo la determinación de lo interesante, y a este respecto cabe pensar en varias concepciones del *Don Juan* hasta llegar a lo que anteriormente hemos denominado el seductor intensivo; si el poeta le niega el medio, la concepción cae bajo la determinación de lo cómico. No me he topado con ninguna

concepción cabal que le haya puesto bajo la determinación de lo interesante; puede decirse, en cambio, que las

concepciones del *Don Juan* se aproximan en su mayoría a lo cómico.

Esto puede explicarse por el hecho de que se remiten a *Molière*, en cuya concepción lo cómico se duerme en los laureles, y el mérito de *Heiberg* consiste en haber tomado clara conciencia de este hecho, razón por la cual califica su pieza nada más que como teatro de marionetas, si bien en muchos otros aspectos hace que lo cómico salga a relucir. El hecho de que a una pasión, al ser representada, se le niegue el medio para su satisfacción, puede provocar un giro trágico o un giro cómico. El giro trágico no puede producirse tanto en los casos en los que la idea aparece como totalmente injustificada, y por eso se está tan cerca de lo cómico. Si le atribuyo a un individuo el vicio del juego y le doy cinco reales¹⁵⁵ para que los apueste, el giro resulta cómico. Es cierto que esto no es exactamente lo que sucede en el *Don Juan* de *Molière*, pero es algo parecido. Si hago que *Don Juan* se encuentre en aprietos económicos, que le acosen los acreedores, en seguida pierde la idealidad que tiene en la ópera y el efecto resulta cómico. Por eso la famosa escena cómica de *Molière*^{156*}, que como tal tiene gran valor y, además, encaja muy bien en su comedia, no 113 debería jamás ser incorporada en la ópera, en la que tiene un efecto completamente perturbador.

Que la concepción de *Molière* tiende a lo cómico resulta visible no sólo en la mencionada escena cómica, que no demostraría nada si fuese un hecho totalmente aislado, sino que toda la estructura tiene esa impronta. La primera y última frases de *Sganarelle*¹⁵⁷, el comienzo y el final de la pieza entera, lo testimonia de una manera más que suficiente. *Sganarelle* comienza con el elogio de una pizca de tabaco, cosa que muestra, entre otras cosas, que no ha de costarle mucho trabajo tener que servir a este *Don Juan*; y termina quejándose de que él es el único a quien no se ha hecho justicia. La circunstancia de que *Molière*, habiendo hecho que la estatua venga en busca de *Don Juan*, ponga esas palabras en boca de *Sganarelle*, pese a que también él ha sido testigo de ese horror, parece sugerir que la estatua, dado que ésta, además, se ocupaba de administrar justicia en el mundo y de castigar los vicios, debería haber considerado la posibilidad de pagarle a *Sganarelle* el merecido salario por su tan prolongado y leal servicio a *Don Juan*, cosa que su amo no tuvo ocasión de hacer a causa de su repentina partida; tener en cuenta esa circunstancia bastaría para que cualquiera advierta lo que hay de cómico en el *Don Juan* de *Molière*. (La versión de *Heiberg*, que con respecto a la de *Molière* tiene la ventaja de ser más correcta,

produce también de un modo u otro un giro cómico al poner en boca de *Sganarelle* una fortuita sapiencia que nos lo muestra como un aprendiz de ladrón, alguien que acaba siendo sirviente de

Don Juan tras haber probado muchas otras cosas.) El héroe de la pieza, *Don Juan*, es nada menos que un héroe, un sujeto más que desgraciado que tal vez no pudo pasar sus exámenes de teología¹⁵⁸ y que ahora ha escogido un modo de vida diferente. Pues incluso cuando se nos dice que es hijo de un hombre muy distinguido¹⁵⁹, dispuesto a inspirar también en él las virtudes e inmortales hazañas asociadas al gran apellido de sus antepasados, esto es tan inverosímil, en relación a todas sus demás conductas, que uno llega a preguntarse si todo el asunto no será una mentira tramada por el mismo *Don Juan*. Su comportamiento no es muy caballeresco, no se le ve empuñar la espada para abrirse paso a través de las dificultades de la vida, lo que hace es repartir bofetadas a diestro y siniestro, y hasta llega casi a pegarse con el novio de una de las muchachas¹⁶⁰. Así que, si el *Don Juan* de *Molière* es realmente un caballero, hay que destacar la capacidad del autor para ha- 114 cernos olvidar que lo es y | mostrarnos en su lugar a un pendenciero, un petimetre común y corriente al que no le importa ponerse a pelear. Quien haya tenido la oportunidad de tomar como objeto de observación lo que se llama un petimetre, sabrá también que los hombres de esa clase tienen gran afición por el mar, y por eso le parecerá también normal que *Don Juan*, tras haber avistado un par de faldas, se ponga de inmediato a seguirlas desde una barca por la ribera del Kalleboe¹⁶¹, en una improvisada aventura naval, o que la barca zozobre. *Don Juan* y *Sganarelle* están finalmente a punto de perder la vida, y son salvados por *Pedro* y el larguirucho *Lucas*¹⁶², que antes habían apostado si se trataba realmente de hombres o de una roca, apuesta que le costará a *Lucas* un marco y ocho chelines¹⁶³, cantidad que es casi tan excesiva para *Lucas* como para *Don Juan*. Pero aun cuando esto parezca totalmente natural, la estampa queda como desencajada por un instante cuando se sabe que *Don Juan*, además, es el picaro que ha seducido a *Elvira*¹⁶⁴, matado al Comendador, etc. Cosa que suena sumamente inverosímil y que, una vez más, hay que explicar como una mentira para restituir la armonía. Si *Sganarelle* debe darnos una idea de la pasión que arrebató a *Don Juan*, su expresión es tan figurada que es imposible contener la risa, como cuando le dice a *Guzmán*: «Con tal de conseguir a aquella a quien desea, *Don Juan* estaría dispuesto a desposar al perro y al gato de la muchacha o, lo que es peor, a casarse contigo»¹⁶⁵; o cuando hace notar que su amo no sólo es incrédulo con respecto al amor sino también con respecto a la medicina¹⁶⁶.

Si la concepción *molieresca* de *Don Juan*, considerada como versión cómica, fuese correcta, no seguiría aquí refiriéndome a ella, pues lo único que me ocupa en esta investigación es la concepción ideal y la significación de la música. En ese caso podría contentarme con

llamar la atención sobre la notable circunstancia de que sólo mediante la música se ha concebido a Don Juan de manera ideal, con la idealidad que éste tiene en la representación tradicional de la Edad Media. Así, la ausencia de una concepción ideal en el medio del lenguaje probaría de manera indirecta la exactitud de mi posición. Pero aquí puedo hacer algo más que eso, precisamente porque *Molière* no es correcto, y lo que le impidió serlo es el hecho de haber conservado algo del ideal de Don Juan tal como lo ofrece la representación tradicional. Tan pronto como señalo esto, resulta nuevamente visible que ese ideal, sin embargo, sólo puede expresarse mediante la música, con lo cual vuelvo una vez más a mi auténtica tesis.

En el Don Juan de *Molière*, *Sganarelle* tiene ya al comienzo del 115 primer acto un parlamento muy largo en el que quiere darnos una idea de la ilimitada pasión y las numerosas aventuras de su amo. Este parlamento corresponde por completo, en la ópera, a la segunda aria del sirviente. El efecto que provoca no carece de comicidad, y aquí, una vez más, la concepción de *Heiberg* tiene la ventaja de que lo cómico es más homogéneo que en *Molière*. Este, por su parte, intenta hacernos presentir su poder, pero no le da resultado; sólo la música puede darle unidad, puesto que describe la conducta de *Don Juan* y al mismo tiempo nos hace escuchar el poder de la seducción a la vez que la lista se nos abre.

En *Molière*, la estatua viene en el último acto en busca de *Don Juan*. Por más que el poeta haya intentado anticipar la aparición de la estatua haciendo que una advertencia la preceda, esa piedra sigue siendo siempre una dramática piedra de escándalo. Cuando *Don Juan* es concebido de manera ideal como fuerza, como pasión, hasta el cielo debe ponerse en movimiento. Cuando no lo es, resulta siempre sospechoso que se apliquen medios tan drásticos. En realidad el Comendador no necesita tomarse esa molestia, pues es mucho más fácil que *Don Juan* reciba su merecido de parte del señor *Pascual*. Ello correspondería totalmente al espíritu de la comedia moderna, que no necesita recurrir a poderes tan grandes para causar destrozos, justamente porque los poderes motores mismos no son tan grandiosos.

A ésta le resultaría completamente natural hacer que *Don Juan* tomara conocimiento de las triviales restricciones de la realidad. En la ópera es del todo

correcto que el Comendador regrese, pero es porque su aparición comporta una verdad ideal. La música hace que el Comendador se convierta en seguida en algo más que un individuo particular, su voz se expande hasta ser la voz del espíritu. Así como *Don Juan*, por tanto, es concebido con seriedad estética en la ópera, así también lo es el Comendador. En *Molière*, éste viene con una

gravedad y un peso éticos que lo vuelven casi ridículo; en la ópera, viene con estética ligereza, con verdad metafísica. Ningún poder en la pieza, ningún poder en el mundo es capaz de dominar a *Don Juan*, sólo un espíritu es capaz de ello, un fantasma. Cuando se entienda esto del modo correcto, se esclarecerá también la concepción de *Don Juan*. Un espíritu, un fantasma, es una reproducción, en eso reside el secreto inherente al hecho de que retorne; pero *Don Juan* lo puede todo, puede resistirlo todo menos la reproducción de la vida, y ello porque él mismo es vida inmediatamente sensual, cuya negación es el espíritu.

Según la concepción que de *Sganarelle* tiene *Molière*, aquél es un 116 personaje inexplicable | cuyo carácter resulta sumamente confuso. Lo perturbador en este caso, una vez más, consiste en que *Molière* ha conservado algo de la tradición. Cuando *Don Juan*, en definitiva, es un poder, ello se muestra también en su relación con *Leporello*. Este se siente arrastrado hacia él, desbordado por él, se sume en él y llega a ser un mero órgano para la voluntad de su amo. Esa simpatía oscura y opaca hace justamente de *Leporello* un personaje musical, y el hecho de que no sea capaz de desprenderse de *Don Juan* se percibe como algo totalmente natural. Con *Sganarelle*, la cosa es distinta. En *Molière*, *Don Juan* es un individuo particular, y *Sganarelle*, en relación con él, aparece también como estando en relación con un individuo. Si *Sganarelle* se siente indisolublemente ligado a él, no será más que una justa exigencia estética reclamar que se indique de qué manera se puede explicar ese hecho. De nada sirve que *Molière* le haga decir que no puede desprenderse de él¹⁶⁷, pues el lector o espectador no ve ningún motivo razonable para ello, y aquí se trata precisamente de la pregunta acerca de un motivo razonable. La inconstancia de *Leporello* está bien fundada en la ópera, pues éste, comparado con *Don Juan*, está más cerca de ser una conciencia individual, y por eso la vida donjuanesca se refleja nítidamente en él sin que él mismo, sin embargo, sea propiamente capaz de penetrarla. En *Molière*, *Sganarelle* es a veces peor y a veces mejor que *Don Juan*, pero aun así es inexplicable que lo abandone, pues ni siquiera recibe su paga. Si hay que ver en *Sganarelle* una unidad que corresponda a la simpatética opacidad musical que *Leporello* tiene en la ópera, no queda otra cosa que tomarla por una semi-imbecilidad. En esto se vuelve a

ver un ejemplo del hecho de que lo musical debe prevalecer para que *Don Juan* pueda ser concebido en su verdadera idealidad. El error de *Molière* no es haberlo concebido de manera cómica, sino no haber sido exacto.

El Don Juan de *Molière* es también un seductor, pero de ello la pieza nos da tan sólo una somera idea. No puede negarse que el

hecho de que *Elvira*, en *Molière*, sea la consorte¹⁶⁸ de *Don Juan*, se adecúa al efecto cómico con particular exactitud. En seguida se advierte que se trata de una persona corriente que utiliza la promesa de matrimonio para engañar a la muchacha. De ese modo *Elvira* pierde por completo la posición ideal que tiene en la ópera, a la que concurre sin más armas que las de la femineidad mancillada, mientras que aquí uno se la imagina portando el certificado matrimonial; y *Don Juan* pierde la seductora duplicidad del hombre joven que es | a la vez un esposo experimentado, es decir, experimentado en virtud de todas sus experiencias externas. Es cierto que algunos parlamentos de *Sganarelle* deberían informarnos acerca de cómo ha engañado a *Elvira* y con qué medios la ha hecho salir del convento; pero puesto que la escena de seducción que tiene lugar en la pieza no nos permite admirar el arte de *Don Juan*, es natural que se debilite la confianza depositada en esas hazañas. Si bien no tendría por qué hacerlo, teniendo en cuenta que su Don Juan es cómico, *Molière* quiere darnos a entender que este *Don Juan* es en realidad el Don Juan heroico que ha conquistado a *Elvira* y matado al Comendador; es fácil advertir allí el error de *Molière*, pero uno se ve impelido a preguntarse si ese error no tiene propiamente su razón en el hecho de que *Don Juan* no puede siquiera ser representado como seductor si no es a través de la música, a menos que, como se observó más arriba, se entre en el ámbito psicológico, lo cual, a su vez, difícilmente puede cobrar interés dramático. En *Molière* tampoco se le oye conquistar a las dos jóvenes *Maturina* y *Carlota*¹⁶⁹, la conquista tiene lugar fuera de la escena, y puesto que también en este caso *Molière* nos hace suponer que *Don Juan* les ha prometido matrimonio, tampoco aquí se obtiene más que una débil idea de su talento. Conquistar a una muchacha prometiéndole matrimonio es un arte misérrimo, y que alguien tenga la suficiente bajeza como para eso no implica en modo alguno que su estatura sea suficiente como para que se le llame un *donjuán*. La única escena que parece querer presentarnos a Don Juan en su actividad seductiva, pese a ser escasamente seductora, es la escena en que aparece *Carlota*,¹⁷⁰. Pero decirle a una joven campesina que es bella, que tiene una mirada traviesa, y pedirle que se dé la vuelta para poder observar su conformación, no da cuenta de la peculiaridad de *Don Juan* sino de la fogosidad de un muchacho que observa a una muchacha como lo haría

un tratante en caballerías. Cabe admitir que la escena tiene un efecto cómico, y no la mencionaría aquí si sólo fuera por eso. Pero puesto que ese notorio esfuerzo suyo no guarda relación alguna con las numerosas historias por las que debe haber pasado, dicha escena contribuye directa o indirectamente a mostrar

131

que la comedia es imperfecta. *Molière* parece haber querido sacar de él algo más, parece haber querido conservar lo que tiene de ideal, pero le falta el medio, y por eso todo lo que realmente sucede resulta insignificante. Puede decirse, en general, que en el *Don Juan* de *Molière* sólo en sentido histórico nos enteramos de que aquél es un seductor; en sentido dramático, no se lo ve. La escena en la que se les muestra más activo es la escena en la que está con *Carlota* | y *Matu-rina*¹⁷¹, entreteniéndolas a las dos con su charla y haciéndole creer a cada una que es a ella a quien le ha prometido matrimonio. Pero lo que nos llama la atención no es su arte de seductor sino una intriga teatral totalmente corriente.

Tal vez pueda esclarecer lo desarrollado hasta aquí trayendo a colación un hecho que se ha observado a menudo, a saber, que el *Don Juan* de *Molière* es más moral que el de *Mozart*. Claro que esto, si se lo entiende de modo correcto, no es otra cosa que un elogio de la ópera. En la ópera no se trata sólo de un seductor, pero *Don Juan* es un seductor, y no puede negarse que a menudo la música puede ser bastante seductora en sus detalles. Pero así es como debe ser, y ésa es justamente su grandeza. Decir que la ópera es inmoral, por tanto, es una tontería que sólo puede provenir de gente que no sabe cómo percibir una totalidad y que se queda en los detalles. La aspiración última de la ópera es, en gran medida, moral, y la impresión de la misma es absolutamente saludable, pues todo es grandioso, todo contiene un genuino y límpido *pathos*, no menos la pasión del placer que la de la seriedad, no menos la del goce que la de la ira.

La interna contextura musical de la ópera

Si bien cabe considerar que el subtítulo de este apartado es ya bastante elocuente, quiero, para mayor seguridad, destacar que mi intención, naturalmente, no es en modo alguno hacer una valoración estética de la obra *Don Juan* ni señalar la

estructura dramática del texto. Hay que ser siempre muy cuidadoso al hacer estas distinciones, en especial tratándose de una producción clásica. Repetiré aquí, pues, lo que ya he hecho resaltar más de una vez en lo precedente; algo esencial que yo mismo he experimentado a través de la música es que *Don Juan* sólo puede expresarse musicalmente, y por eso debo advertir de todas las maneras posibles que no se trata de que la música se presente de un modo externo. Si se trata el asunto de ese modo, puede admirarse la música de esta ópera tanto como se quiera, pero su significación absoluta no habrá sido comprendida. *Hotho* no se sustrajo a ese tipo de falsa abstracción, y a ello se debe que su presen-

tación no pueda considerarse satisfactoria, por muy talentosa que | sea en otros aspectos. Su redacción, su presentación, su reproducción es vivida y animada; sus categorías son indefinidas y fluctuantes, su concepción de *Don Juan* no está atravesada por un único pensamiento sino que se disuelve en muchos. Para él, *Don Juan* es un seductor. Pero incluso esa categoría es indefinida, y debería definirse en qué sentido es un seductor, cosa que yo mismo he intentado hacer. Claro que de este seductor se dicen muchas cosas que de suyo son ciertas, pero, como se permite que prevalezcan demasiadas ideas generales, dicho seductor se convierte con facilidad en alguien tan reflexivo que deja de ser absolutamente musical. Recorre una a una las escenas de la obra, su recensión está frescamente impregnada de su individualidad, tal vez demasiado en algunos pasajes. En esos casos suele continuar con simpáticos derrames verbales acerca de cuán bella, correcta y variadamente *Mozart* le ha dado expresión al asunto. Pero esa celebración lírica de la música de *Mozart* es demasiado poco, y aunque ese traje le sienta muy bien al individuo en cuestión y éste sepa expresarse de modo muy hermoso, esta concepción no reconoce la validez absoluta del *Don Juan* de *Mozart*. Dicho reconocimiento es aquello a lo que aspiro, pues coincide con el recto discernimiento de lo que constituye el objeto de esta investigación. Por eso no me propongo tomar toda la ópera como objeto de consideración, pero sí la ópera en su totalidad, incorporar cada una de sus partes en una consideración lo más vasta posible en lugar de mencionarlas por separado, verlas en su relación con el todo y no al margen de él.

En un drama, es completamente natural que el interés principal se concentre en lo que se llama el héroe de la pieza; en relación a él, los demás personajes cobran sólo una significación subordinada y relativa. Sin embargo, en la medida en que la reflexión interna penetra el drama con su poder de distinción, tanto más cobran los personajes secundarios, si puedo decirlo de este modo, una cierta absolu- tez relativa. Esto no es

en modo alguno un error sino, por el contrario, una ventaja, de la misma manera que una visión del mundo que sólo es capaz de avistar unos pocos individuos sobresalientes pero que no presta atención a los subordinados es, en algún sentido, una visión elevada, pero inferior a aquella que también ve lo menor en su validez igualmente decisiva. Esto es algo que el dramaturgo logra sólo en la medida en que no queda ningún resto de inconmensurabilidad, ningún resto del estado de ánimo del que procede el drama, es decir, del estado de ánimo *qua* estado de ánimo, sino que | todo es convertido a la sagrada unidad monetaria¹⁷² del drama: la acción y la situación. Si el dramaturgo consigue esto, la impresión de conjunto causa-

da por su obra será en la misma medida un pensamiento, una idea más bien que un estado de ánimo. Cuanto más la impresión de conjunto de un drama es un estado de ánimo, tanto más seguro puede estar uno de que también el poeta lo ha sentido en el estado de ánimo y a partir de éste ha hecho que se genere de manera paulatina, en lugar de captarlo en la idea y hacer que ésta se desenvuelva dramáticamente. Ese tipo de drama se ve afectado por la anormal preponderancia de lo lírico¹⁷³. Esto es un error en un drama, pero no es en modo alguno un error en una ópera. Lo que mantiene la unidad en la ópera es la tonalidad de fondo que sostiene la totalidad.

Lo dicho aquí acerca de la impresión de conjunto del drama vale también para cada una de sus partes. Si tuviera que designar en una palabra el efecto del drama, en cuanto es diferente del que provocan todos los demás géneros poéticos, diría que el drama actúa por simultaneidad. En el drama encuentro los momentos exteriores entre sí reunidos en la situación: la unidad de la acción. Ahora bien, cuanto más segregados están los momentos discretos, cuanto más profundamente penetrada de reflexión está la situación dramática, tanto menos consistirá la unidad dramática en un estado de ánimo, y tanto más en un determinado pensamiento. Pero así como la totalidad de la ópera no puede ser penetrada por la reflexión del modo como sucede en el drama propiamente dicho, así ocurre también que la situación musical, si bien es dramática, tiene su unidad en el estado de ánimo. La situación musical tiene la simultaneidad de cualquier situación dramática, pero la acción de las fuerzas es una sonoridad conjunta, una entonación conjunta, una armonía, y la impresión causada por la situación musical es la unidad que se instaura al oír de manera conjunta lo que suena de manera conjunta. Cuanto más penetrado de reflexión está el drama, tanto más el estado de ánimo se transfigura en acción. Cuanto menor es la acción, tanto más predomina el momento lírico. En la ópera, esto es totalmente lícito. La descripción de caracteres y la acción no constituyen tanto el fin inmanente de la ópera, que no es lo bastante

reflexiva como para eso. En la ópera, por el contrario, encuentra su expresión la pasión irreflexiva, la pasión sustancial. La situación musical reside en la unidad del estado de ánimo, en la discreta pluralidad de voces. Esto es precisamente lo propio de la música, a saber, que puede conservar la pluralidad de las voces en la unidad del estado de ánimo. Cuando en el lenguaje corriente se habla de 121 una pluralidad de voces, ese término tiende a designar una unidad | que es un resultado finito; ése no es el caso de la música.

El interés dramático exige un avance rápido, un ritmo agitado, lo que cabría denominar la creciente rapidez inmanente de la caída.

Cuanto más penetrado de reflexión está el drama, tanto más sostenida es la prisa con la que avanza. Si, en cambio, el momento lírico o el momento épico predominan de modo exclusivo, el drama se manifiesta con un cierto amodorramiento que hace que la situación se adormezca y que el proceso y el avance dramáticos se vuelvan pesados y engorrosos. En la esencia de la ópera no hay ese apresuramiento, lo propio de ella es una cierta demora, un cierto extenderse en el tiempo y en el espacio. La acción no tiene la rapidez de la caída ni su dirección, sino que se mueve más bien de manera horizontal. El estado de ánimo no se sublima en carácter y acción. Como consecuencia de ello, la acción en la ópera sólo puede ser acción inmediata.

Aplicar lo aquí desarrollado a la ópera *Don Juan* nos permitirá apreciarla en su verdadero valor clásico. *Don Juan* es el héroe de la ópera, en él se concentra el interés principal, pero eso no es todo, sino que él brinda también interés a todos los otros personajes. Claro que esto no debe tomarse en un sentido externo, sino que el secreto mismo de la ópera consiste en que su héroe sea además la fuerza de los demás personajes, que la vida de *Don Juan* sea el principio vital de aquéllos. Su pasión pone en movimiento la pasión de los otros, su pasión resuena por doquier, sus sonos repiten y sostienen la seriedad del *Comendador*, la ira de *Elvira*, el odio de *Ana*, la hilaridad de *Octavio*, la angustia de *Zerlina*, la amargura de *Mazetto*, la confusión de *Leporello*. *Don Juan*, siendo el héroe de la ópera, es el denominador de la pieza, es él quien le da su denominación como héroe en general; pero es más que eso, es, si puedo decirlo de este modo, un denominador común. Toda otra existencia es tan sólo derivada en relación a la suya. Si se exige que la unidad de una ópera consista en una tonalidad de fondo, es fácil advertir que *Don Juan* constituye el designio más perfecto que cabe pensar para una ópera. Pues la tonalidad fundamental puede consistir en algo ajeno a fuerzas de la pieza que, no obstante, las sostiene. Como ejemplo de ese tipo de ópera mencionaré *La dama blanca*¹⁷⁴; pero esa unidad es, en relación a la ópera, una

determinación adicional de lo lírico. En *Don Juan*, la tonalidad fundamental no es otra cosa que la fuerza fundamental de la ópera misma, que es *Don Juan*, pero éste, a su vez —por la sencilla razón de que no es un carácter sino esencialmente una vida—, es absolutamente musical. | Los demás personajes de la ópera tampoco 122 son caracteres sino esencialmente pasiones producidas por *Don Juan*, y en este sentido son también musicales. Pues así como *Don Juan* los entrelaza a todos, así también éstos se enlazan en torno a Don Juan, son las consecuencias externas que su vida no cesa de producir. Esa absoluta centralidad de la vida musical de Don Juan en la ópera,

además de ser un poder de ilusión como ningún otro, hace que uno gravite en pos de esa vida hacia la vida de la pieza. Gracias a la onni-presencia de lo musical en esta música puede uno gozar de cada una de sus pequeñas partes y, sin embargo, gravitar hacia allí de manera instantánea; uno entra a mitad de la pieza, y en un instante uno está en el centro, pues lo central, que es la vida de Don Juan, está en todas partes. Es antigua la experiencia según la cual cuesta mucho ejercitar dos sentidos a la vez, y así suele ser molesto tener que utilizar mucho la vista al mismo tiempo que se aplica el oído. Por eso uno tiende a cerrar los ojos cuando escucha música. Esto, que en mayor o menor medida vale para toda la música, vale *sensu eminentiori* para *Don Juan*. La impresión se perturba tan pronto como se aplica la vista, pues la unidad dramática que se le ofrece es algo totalmente secundario e incompleto en comparación con la unidad musical que se escucha junto a ella. He llegado por propia experiencia a esta convicción. Me he sentado cerca¹⁷⁵, me he alejado poco a poco, he buscado un rincón en el teatro para poder cobijarme por completo en esa música. Cuanto más entendía o creía entenderla, más me separaba de ella, no por frialdad sino por amor, pues esa música quiere que se la entienda de lejos. Ese hecho ha constituido en mi vida un profundo enigma. Ha habido épocas en las que habría dado cualquier cosa por conseguir una butaca; hoy no necesito siquiera pagar un real por una butaca. Me quedo en el corredor, me apoyo en el tabique que me separa del espacio del público, y de ese modo opera con toda su fuerza, es por sí misma un mundo que se me sustrae, no puedo ver nada, pero está lo bastante próxima como para oírla y, sin embargo, infinitamente lejos.

Puesto que los personajes que aparecen en la ópera no necesitan estar atravesados de reflexión hasta el punto de hacerse transparentes como caracteres, puede inferirse de ello lo que se ha hecho resaltar en lo precedente, a saber, que la situación no puede desarrollarse o brotar por completo, sino que de alguna manera es sostenida por el estado de ánimo. Lo mismo vale para la acción en la ópera. Lo que se

123 llama acción en sentido estricto, el | obrar emprendido con conciencia de un fin, no puede hallar expresión en la música, sino sólo lo que podría llamarse acción inmediata. En *Don Juan* ocurren las dos cosas. La acción es acción inmediata; a este respecto debo remitir a lo precedente, donde expliqué en qué sentido Don Juan es un seductor. Debido a que la acción es acción inmediata, es totalmente natural que la ironía tenga tanta preponderancia en esta pieza, pues la ironía es y sigue siendo el maestro de disciplina de la vida inmediata. Así, sólo por citar un ejemplo, el retorno del Comendador¹⁷⁶ es una ironía tre-

menda, pues Don Juan puede vencer todos los obstáculos, pero no puede, como se sabe, dar muerte a un espectro¹⁷⁷. La situación está íntegramente sostenida por el estado de ánimo; en este sentido debo recordar la importancia de Don Juan para con la totalidad y para la existencia relativa que los demás personajes tienen con respecto a él. Mostraré lo que quiero decir refiriéndome de modo más preciso a una situación en particular. Elijo con este fin la primera aria de *Elvira*¹⁷⁸.

La orquesta ejecuta el preludio y entra *Elvira*. La pasión que brama en su pecho necesita aire, y su canto la ayuda a conseguirlo. Esto, sin embargo, sería demasiado lírico como para constituir propiamente una situación; de ser así, su aria tendría la misma naturaleza que un monólogo en un drama. La diferencia consistiría en que el monólogo proporciona más bien lo universal de manera individual, y el aria, lo individual de manera universal. Pero, como dijimos, eso sería demasiado poco para constituir una situación. Y por eso no lo es. En el trasfondo uno ve a *Don Juan* y a *Leporello* esperando ansiosos que esta dama, que ellos ya han visto por la ventana, aparezca. Si estuviésemos frente a un drama, la situación no consistiría en el hecho de que *Elvira* aparezca en primer plano y *Don Juan* al fondo, sino en el choque inesperado de ambos. El interés recaería en cómo *Don Juan* podría eludirlo. El choque también tiene su importancia en la ópera, pero es muy secundaria. El choque quiere ser visto; la situación musical quiere ser oída. La unidad de la situación es, pues, el estado de ánimo conjunto en el que *Elvira* y *Don Juan* son consonantes. Tal vez por eso es también muy correcto que *Don Juan* retroceda tanto como le es posible, pues no debe ser visto, no sólo por *Elvira* sino tampoco por el espectador. Comienza el aria de *Elvira*. No acierto a caracterizar su pasión de otro modo que como amor-odio, una pasión mixta y, sin embargo, estruendosa y vibrante. Su interior se agita con inquietud, se ha desahogado, se | desvanece por un instante, como se desva-

124 nece cualquier raptó de pasión, y entonces la música hace una pausa.

Pero su agitación interior muestra a las claras que la pasión no ha alcanzado aún

a irrumpir de manera suficiente, el diafragma de la cólera ha de sacudirse con más fuerza aún. ¿Pero qué puede provocar esa sacudida, cuál será el detonante? Puede ser sólo una cosa: la burla de *Don Juan*. *Mozart* ha utilizado la pausa —ojalá fuese yo un griego, pues entonces diría que la ha utilizado divinamente— para anudar en ese punto la burla de *Juan*. Ahora la pasión bulle con más fuerza, prorrumpe en ella con más violencia aún e irrumpe en sonidos. Se repite una vez más, y su interior se estremece, la cólera y el dolor se abren paso como un río de lava en la famosa secuencia con la que finaliza el aria. Ahí se ve lo que quiero significar cuando digo que *Don Juan*

resuena en *Elvira*, que esto es más que una frase hecha. El espectador no debe ver a *Don Juan*, no debe verlo junto a *Elvira* en la unidad de la situación, debe escucharlo dentro de *Elvira*, saliendo de *Elvira*, pues si bien es *Don Juan* el que canta, lo hace de manera tal que, cuanto más se desarrolla el oído del espectador, tanto más le resulta como si procediese de *Elvira* misma. Así como el amor crea su objeto, también lo hace el rencor. *Don Juan* es para ella una obsesión. Esa pausa y la voz de *Don Juan* hacen que la situación sea dramática; pero la unidad de la pasión de *Elvira*, pasión en la que resuena *Don Juan* y que es puesta por *Don Juan*, hace que la situación sea musical. La situación es intachable cuando es una situación musical. Si, en cambio, tanto *Don Juan* como *Elvira* son caracteres, se malogra la situación y, por tanto, es erróneo hacer que *Elvira* vocifere en primer plano y que *Don*

Juan se burle en el fondo de la escena, pues eso me exigiría oírlos | juntos sin que, no obstante, el medio estuviese dado, y pese a que ambos son caracteres que de ninguna manera pueden hacerse oír de manera conjunta. Si son caracteres, la situación es el choque.

Se ha hecho notar más arriba que en la ópera no se exige, como en el drama, la precipitación dramática, la creciente rapidez de la secuencia, y que en aquélla la situación puede extenderse un poco. Esto, sin embargo, no debe dar lugar a una sostenida detención. Para ejemplificar el justo medio podría señalar la situación que mencioné hace poco, no porque sea la única ni la más perfecta del *Don Juan*, pues, por el contrario, todas son así y todas son perfectas, sino porque es la que lector recordará más fácilmente. Me acerco aquí, sin embargo, a un punto escabroso, pues debo admitir que hay dos arias que deben ser eliminadas, que, por muy perfectas que sean, resultan un estorbo y ocasionan un retraso. Preferiría guardar silencio a este respecto, pero no serviría de nada y la verdad debe salir a relucir. Si se las elimina, todo el resto es sencillamente perfecto. Una es la de *Octavio*¹⁷⁹ y la otra, la de *Ana*¹⁸⁰, pues ambas

son piezas de cámara más bien que música dramática y, en definitiva, Octavio y Ana son personajes demasiado insignificantes como para poder demorar la marcha. Cuando se los elimina, el resto de la ópera tiene una perfecta precipitación dramático-musical, tan perfecta como ninguna otra.

Valdría la pena recorrer una tras otra cada una de las situaciones, no para colocarlas entre signos de admiración, sino para mostrar su importancia, su validez como situaciones musicales. Pero esto caería fuera de los límites de esta breve investigación. Lo que se trataba de destacar aquí es más que nada la centralidad de *Don Juan* en el con-

junto de la | ópera. Algo parecido vuelve a darse en lo que concierne a cada una de las situaciones.

Examinaré mejor la aludida centralidad de *Don Juan* en la ópera considerando la relación que los restantes personajes de la pieza tienen con él. Así como, en el sistema solar, los cuerpos opacos que reciben su luz del sol central brillan siempre sólo a medias, brillan del lado vuelto hacia el sol, así sucede con los personajes de esta pieza, en los que sólo está iluminado el lado y el momento vital vuelto hacia *Don Juan* y que, por lo que hace al resto, son oscuros e impenetrables. Esto no debe entenderse en sentido restringido, como si cada uno de estos personajes fuese una especie de pasión abstracta, como si, por ejemplo, *Ana* fuese el odio y *Zerlina*, la frivolidad. Semejante mal gusto está aquí totalmente fuera de lugar. La pasión del individuo singular es concreta, pero es concreta en sí misma, no concreta en la personalidad, o, para expresarme con mayor precisión, el resto de la personalidad es devorado por esa pasión. Esto es absolutamente exacto, claro, porque estamos hablando de una ópera. Esa oscuridad, esa misteriosa comunicación con Don Juan, en parte simpática y en parte antipática, los vuelve musicales a todos por igual y hace que la ópera entera resuene en *Don Juan*. La única figura que en la pieza parece constituir una excepción, desde luego, es el *Comendador*, pero la disposición de la misma es, en este sentido, tan sabia, que éste se encuentra de algún modo fuera de la pieza o la limita; en cuanto más prominencia se le da al Comendador, tanto más deja la ópera de ser absolutamente musical. Por eso se le retiene siempre en el fondo de la escena y, en lo posible, entre brumas. El Comendador es la poderosa prótasis y la ágil apódosis entre las que se encuentra la frase intermedia de Don Juan, y el rico contenido de esa frase intermedia es la materia de la ópera. El Comendador se presenta sólo dos veces¹⁸¹. La primera vez es de noche, al fondo del escenario, no se le ve, pero se le oye caer bajo la espada de Don Juan. Ya en ese caso se muestra su seriedad, tanto más enfática al

ser parodiada por las burlas de Don Juan, algo que *Mozart* ha expresado de modo excelente en su música; ya en ese caso su seriedad es demasiado profunda como para pertenecer a un ser humano; es espíritu aun antes de morir. La segunda vez se muestra como espíritu, y la atronadora voz del cielo se hace oír en su voz seria y solemne; pero así como él mismo está transfigurado, así su voz se transfigura en algo que es más que una voz humana; ya no habla, sino que juzga.

El personaje más importante de la pieza después de Don Juan es, 127 manifiestamente, *Leporello*. Su relación con el amo es explicable justamente a través de la música, e inexplicable sin ella. Si Don Juan es una personalidad reflexiva, Leporello resulta ser un villano casi peor que él, y es inexplicable que Don Juan ejerza un poder tan grande sobre él

si no es por el hecho de que le paga mejor que todos los demás, motivo éste que ni siquiera *Molière* parece haber querido aplicar, pues hace que Don Juan sea un menesteroso. Si se toma a Don Juan en tanto vida inmediata, es fácil entender que ejerza sobre Leporello una influencia decisiva, que lo asimile hasta el punto de ser éste casi un órgano para Don Juan. Leporello, en cierto sentido, está más cerca que Don Juan de ser una conciencia personal, pero para llegar a serlo debería llegar a una comprensión de su relación con éste, y no lo consigue, no consigue deshacer el hechizo. También aquí, Leporello debe volvérsenos transparente en tanto se le da la palabra. En la relación de Leporello con Don Juan también hay algo erótico, el poder con el que le apresa contra su propia voluntad; pero, en esa duplicidad, es musical, y Don Juan no cesa de resonar a través de él; más tarde daré un ejemplo de esto para mostrar que es algo más que una frase hecha.

A excepción del Comendador, todos los personajes están en una especie de relación erótica con Don Juan. Con respecto al Comendador, Don Juan no puede ejercer ningún poder, es conciencia; los demás están en su poder. *Elvira* le ama, y por eso está en su poder; *Ana* le odia, y por eso está en su poder; *Zerlina* le teme, y por eso está en su poder; *Octavio* y *Mazetto* se suman en razón de su parentesco, pues los lazos de sangre son delicados.

Si ahora vuelvo a observar por un instante lo explicado hasta aquí, el lector verá tal vez los diversos ángulos desde los cuales se explicó el tipo de relación que hay entre la idea del donjuán y lo musical, cómo esa relación es lo constitutivo en la totalidad de la ópera, cómo esa relación se repite en cada una de las partes. Eso podría bastarme, pero por una cuestión de integridad extrema quiero ilustrarlo a

través de algunos ejemplos. La elección no será azarosa. Elijo para ello la obertura, que es la que mejor da la tonalidad de la ópera con una concentrada densidad, y elijo, después de ella, el momento más épico y el momento más lírico de la pieza, con el fin de mostrar que, | incluso en el límite extremo, la ópera sigue siendo perfecta y se conserva el dramatismo musical, que es *Don Juan* el que musicalmente sostiene la ópera.

Este no es el lugar para explicar lo que la obertura como tal significa para la ópera; lo único que cabe destacar aquí es que el hecho de que una ópera tenga que tener una obertura muestra suficientemente la primacía de lo lírico, y que el efecto al que de esa manera se apunta es el de provocar un estado de ánimo, algo que el drama no puede permitirse puesto que, en él, todo debe ser transparente. Por eso es natural que la obertura sea compuesta al final, para que el artista mismo pueda estar totalmente penetrado por la música. De

ahí que, por lo general, la obertura dé la oportunidad de obtener una intelección profunda acerca del compositor y de su relación anímica con su música. Si éste no logra captar su centro, si no mantiene una relación profunda con el estado de ánimo fundamental de la ópera, eso se revela de manera inconfundible en la obertura, que entonces resulta ser una suma de puntos destacados, unidos por una laxa asociación de ideas, pero no una totalidad que contenga, como realmente sería debido, un profundo esclarecimiento del contenido de la música. Por eso una obertura tal es, por lo general, totalmente arbitraria, no importa cuán larga o cuán corta sea, y el elemento unificador, la continuidad, puesto que es sólo asociación de ideas, puede extenderse sin límites. Por eso la obertura suele ser una peligrosa tentación para los compositores inferiores, que se ven fácilmente impulsados a plagiarse a sí mismos, a robar de sus propios bolsillos, cosa que resulta muy perturbadora. Así como está claro que la obertura no debe contener lo mismo que la ópera, tampoco debe contener algo absolutamente distinto. Debe contener, pues, lo mismo que la pieza, sólo que de otra manera, debe contenerlo como algo central y ganarse al espectador con toda la fuerza de lo central.

En este sentido, la siempre admirada obertura del *Don Juan* es y seguirá siendo una cabal obra de arte, y si no pudiese aportarse ninguna otra prueba del clasicismo de la obra, bastaría con señalar una sola, a saber, lo que hay de inconcebible en el hecho de que aquélla contenga lo central sin contener, a la par, lo periférico. Esta obertura no es una mezcolanza de temas, no la entretiene una laberíntica asociación de ideas, es concisa, determinada, está sólidamente construida y, ante todo,

impregnada de la esencia de la ópera en su totalidad. Es como el pensamiento de Dios, activa como la vida del mundo, acometedora en su seriedad, estremecedora en su deseo, demoledora en su terrible cólera, inspiradora en su vital alegría, retumbante en sus sentencias, pomposa en su deseo, pausadamente solemne en su imponente dignidad, agitada, ondulante, danzante en su alborozo. Y esto no lo ha logrado chupándole la sangre a la ópera, sino que en relación a ella es, por el contrario, una profecía. En la obertura, la música despliega todos sus recursos, es como si dando un par de vigorosos aletazos se elevara por encima de sí misma y del sitio donde va a posarse.

Es un combate, pero un combate en las regiones superiores del aire. Aquel que, estando ya familiarizado con los detalles de la ópera, escucha la obertura, tendrá tal vez la impresión de haber accedido al oculto taller en el que las fuerzas que ha conocido en la pieza se agitan con primitivo ímpetu y chocan entre sí con todo vigor. Pero la lucha es muy desigual, uno de los poderes ha triunfado ya antes del ataque, y

aunque es huidizo y esquivo, esa huida es precisamente su pasión, su ardiente inquietud en la brevedad de su alegría de vivir, el acelerado pulso de su fiebre apasionada. Así es como pone en movimiento al otro poder y lo arrastra consigo. Este, que antes mostraba una seguridad inquebrantable, que era casi inmóvil, ahora debe retirarse, y al poco rato el movimiento es tan presuroso que asemeja un verdadero combate. Mejor no se lo puede ejecutar, aquí se trata de escuchar la música, pues el combate no es un combate verbal sino un furor elemental. Pero quiero llamar la atención sobre lo que fue explicado anteriormente: el interés de la ópera es *Don Juan*, no Don Juan y el Comendador, y eso se muestra por completo en la obertura. *Mozart* parece haber arreglado a propósito las cosas de tal modo que esa grave voz que se oye al comienzo va volviéndose más y más débil, es casi como si perdiera su majestuosa postura, debe acelerar el paso con el fin de alcanzar la demoníaca prisa que la excede y que tiene casi el poder de vencerla cuando, con la brevedad del instante, la arrastra en su carrera. Así va efectuándose el tránsito hacia la obra misma. De ello se desprende que es preciso pensar el final en estrecha relación con la primera parte de la obertura. En el *finale*¹⁸² la seriedad vuelve a ser lo que era, mientras que en el transcurso de la obertura estaba como si fuera de sí; ahora no se trata de correr a porfía | a la par del deseo, la seriedad retorna y, al hacerlo, corta todas las vías para cualquier nueva carrera.

Por eso la obertura, que en un sentido es independiente, debe en otro sentido ser considerada como un arranque hacia la ópera. Eso es lo que quise sugerir más arriba

cuando hice que el lector recordara la paulatina disminución de uno de los poderes, que de ese modo se acerca al inicio de la obra. Lo mismo se ve cuando se toma en consideración el otro poder, pues éste aumenta en progresión creciente; comienza en la obertura, crece y se amplía. Particularmente el comienzo de este último está expresado de un modo asombroso. Se le escucha insinuarse de manera tan débil y misteriosa, se lo escucha, sí, pero pasa tan rápido, que uno tiene la impresión de haber escuchado algo que no ha escuchado. Hace falta un oído atento y erótico para caer en la cuenta del momento en que, en la obertura, uno recibe el primer indicio de ese leve juego del deseo que más tarde encuentra expresado con toda la riqueza de su caudalosa abundancia. No puedo decir con exactitud cuál es ese momento, pues no soy un experto en música, pero es que yo sólo escribo para los enamorados, y éstos sí que me entenderán, algunos de ellos mejor de lo que me entiendo a mí mismo. Pero estoy satisfecho con la parte que me ha sido asignada, con ese enigmático enamoramiento, y aunque en todo lo demás

agradezco a los dioses haber nacido hombre y no mujer¹⁸³, la música de *Mozart* me ha enseñado que es hermoso y reconfortante amar como una mujer.

No soy para nada amigo de las imágenes; la literatura moderna me ha vuelto en gran medida reacio a ellas, hasta el punto de que, cada vez que me encuentro con una, me asalta, sin que lo quiera, el temor de que su verdadera intención sea la de encubrir una oscuridad del pensamiento. Por eso no voy a aventurarme en el irracional e infructuoso intento de traducir la enérgica y lacónica brevedad de la obertura en un minucioso e insignificante lenguaje figurado. Pero hay un momento de la obertura que quiero destacar y, para llamar la atención del lector respecto del mismo, utilizaré una imagen, que es el único medio que tengo para ponerme en relación con él. Ese momento, desde luego, no es otro que el del primer vislumbre de *Dort Juan*, el presentimiento acerca de él y del poder con el que más tarde irrumpe. La obertura comienza con unas notas graves, severas y uniformes, se oye por primera vez una señal infinitamente lejana que, como si hubiese llegado demasiado pronto, se retracta en el mismo instante, hasta que más tarde se | oye de nuevo, cada vez más audaz, 131 cada vez más altisonante, esa voz que al principio se deslizaba de manera sigilosa, con coquetería pero también, de algún modo, con angustia, mas no podía abrirse paso. Es como cuando en la naturaleza uno se encuentra, a veces, con un horizonte oscuro y nublado que, demasiado pesado como para sostenerse, descansa sobre la tierra y oculta todo en su nocturna oscuridad; se escuchan algunas notas cavernosas que sin embargo no están, no, en movimiento, sino que son como un

profundo murmullo de sí mismas... hasta que en el borde más distante del firmamento, lejos en el horizonte, se ve un rayo que avanza presuroso a lo largo del terreno y que, en el mismo instante, ya no está. Pero al rato aparece de nuevo, su fuerza se incrementa, ilumina momentáneamente todo el cielo con su lumbre; aunque al cabo de un instante el horizonte parece más oscuro aún, se enciende con más brillo y mayor rapidez, y es como si la penumbra perdiese su calma y se pusiese en movimiento. Así como el ojo barrunta ese fuego en el primer rayo, también el oído barrunta toda la pasión en esos agonizantes golpes de arco. En ese rayo hay cierta angustia, es como si fuese parido con angustia en la penumbra profunda: así es la vida de *Don Juan*. Hay en él una angustia, pero esa angustia es su energía.

No es una angustia que se refleje en él de manera subjetiva, sino que es angustia sustancial. En la obertura no se encuentra aquello que se ha dicho tantas veces sin tener idea de lo que se dice, a saber, desesperación; la vida de *Don Juan* no es desesperación, sino el poder

total de la sensualidad parido con angustia, y Don Juan mismo es esa angustia, pero esa angustia es precisamente un demoníaco deseo de vida. Así es como *Mozart* trae a Don Juan a la existencia, y a partir de allí la vida de éste se despliega ante nosotros al compás de esos danzarines sonos de violín en los que, ingrávigo y fugaz, se apresura a cruzar el abismo. Cuando uno arroja una piedra a ras del agua, puede que, durante un momento, dé unos pequeños saltos sobre la superficie, pero se precipita instantáneamente hacia el fondo tan pronto como deja de saltar; así danza Don Juan sobre el abismo, lleno de júbilo en el breve lapso que le queda.

Pero si, como se ha observado antes, la obertura puede ser considerada como el arranque hacia la ópera, si en la obertura se desciende a partir de esas regiones elevadas, cabe preguntar cuál es el mejor lugar de la ópera para aterrizar, o de qué manera se hace que la ópera comience. Aquí *Mozart* ha sabido ver que lo más correcto era comenzar con *Leporello*. Podría parecer que esto no es muy meritorio que digamos, sobre todo cuando casi todas las adaptaciones del Don Juan comienzan con un monólogo de *Sganarelle*. Pero la diferencia es gran- 132 de, y aquí, una vez más, uno tiene la ocasión de admirar | la maestría de *Mozart*. Este ha puesto la primera aria del sirviente¹⁸⁴ en directa relación con la obertura. Es algo que ocurre con poca frecuencia; en este caso es completamente natural, y arroja una nueva luz sobre la constitución de la obertura. La obertura busca ceder al hallazgo de un terreno firme en la realidad escénica; al Comendador y a D. J. les hemos oído ya en la obertura, y Leporello es la figura más importante después de ellos. Sin embargo, no se puede

elevanto a Leporello a esa lucha en las regiones superiores del aire, si bien pertenece a ella más que ningún otro. Por eso la pieza comienza con él, de manera que se encuentra en directa relación con la obertura. Por eso es totalmente correcto contar la primera aria de Leporello como parte de la obertura. Esta aria de Leporello corresponde al no poco célebre monólogo de *Sganarelle* en *Moliere*¹⁸⁵. Observemos la situación un poco más de cerca. El monólogo de Sganarelle no carece, ni mucho menos, de comicidad, y, si uno lo lee en el ligero y ágil verso del profesor *Heiberg*¹⁸⁶, es muy entretenido, mientras que la situación, en cambio, es pobre. Esto lo digo más que nada en referencia a *Moliere*, pues en *Heiberg* la cosa es diferente, y no lo digo para criticar a *Moliere* sino para mostrar el mérito de *Mozart*. Un monólogo es siempre, en mayor o menor medida, una interrupción del dramatismo, y un poeta que, buscando ese efecto, intenta operar sobre la comicidad del monólogo mismo en lugar de hacerlo sobre el personaje, se ha dado a sí mismo un bastonazo y renunciado al interés dramático. En la ópera

no sucede así. Aquí la situación es absolutamente musical. Ya he recordado antes la diferencia que existe entre una situación dramática y una situación dramático-musical. En el drama no se tolera la charla, se exige la acción y la situación. En la ópera, hay un reposo en la situación. ¿Pero qué hace que esta situación sea una situación musical? Se ha señalado anteriormente que *Leporello* es una figura musical, y, sin embargo, no es él quien sostiene la situación. De ser así, su aria guardaría cierta analogía con el monólogo de *Sganarelle*, y por eso se ha mostrado recientemente que ese tipo de semi-situación tiene mejor cabida en la ópera que en el drama. El que hace que la situación sea musical es *Don Juan*, que está adentro. La clave no es Leporello, que viene acercándose, sino Don Juan, a quien no se ve... pero se le oye. Es cierto que aquí cabría objetar que no se oye a Don Juan. A lo que yo respondería: sí, se le oye, puesto que resuena en Leporello. A este respecto debo llamar la atención sobre los pasajes (*vuol star dentro colla bella*)¹⁸⁷ en los que Leporello manifiestamente reproduce a Don Juan. Pero aun si éste no fuese el caso, | la situación 133 está armada de tal manera que uno, sin querer, se encuentra con Don Juan y se olvida de Leporello, que está afuera, por Don Juan, que está adentro. Lo más importante es que *Mozart*, con auténtica genialidad, ha hecho que *Leporello* reproduzca a *Don Juan*, y al hacerlo ha conseguido dos cosas: el efecto musical, a saber, que se oye a Don Juan cuando Leporello está solo, y el efecto paródico, a saber, que se oye a Leporello repetir a Don Juan cuando éste está presente y, de esa manera, parodiarlo de modo inconsciente. Como ejemplo de ello puedo mencionar la conclusión del ballet¹⁸⁸.

La pregunta respecto de cuál sea el momento más épico de la ópera se responde de manera sencilla y sin temor a dudas: es la segunda aria de *Leporeilo*, la del catálogo. Ya se señaló más arriba, al compararse esta aria con el correspondiente monólogo de *Molière*, la absoluta importancia de la música, y el hecho de que la música, precisamente porque nos hace escuchar a Don Juan, escuchar sus variaciones, provoca un efecto que la palabra y la frase no pueden brindar. Aquí es importante destacar la situación y lo que ésta tiene de musical. Si imaginamos estar en un teatro, el conjunto escénico está constituido por *Leporeilo*, *Elvira* y el fiel sirviente. El infiel amante, en cambio, no está presente, es decir que, como acertadamente lo expresa Leporeilo, «está ausente»¹⁸⁹. Es un virtuosismo propio de Don Juan: está..., pero está ausente, y su ausencia es (para sí mismo) tan oportuna como la llegada de *Jerónimo*¹⁹⁰. Dado que su ausencia resulta notoria, puede parecer extraño que yo hable de él y, de algún modo, lo haga entrar en la situación; si se reflexiona un poco más

sobre ello, tal vez se lo vea como algo de lo más natural y como un ejemplo de cuán al pie de la letra debe tomarse aquello de que *Don Juan* es omnipresente en la ópera, pues el modo más contundente de indicarlo consiste en hacer notar que aquél, aun estando ausente, está presente. Pero por ahora le dejaremos que se ausente, y así veremos más tarde en qué sentido está presente. Consideraremos, en cambio, los tres personajes que están en escena. El hecho de que *Elvira* esté presente contribuye, desde luego, a producir una situación, pues sería inadmisibile que Leporeilo repasara el catálogo por propia diversión; pero la presencia de aquélla contribuye también a hacer que la situación se vuelva embarazosa. No puede negarse que las bromas que tan a menudo se hacen acerca del amor de Elvira son, de alguna manera, crueles. Como cuando ésta, en el decisivo instante del segundo acto¹⁹¹ en el que *Octavio* saca finalmente de su pecho el coraje suficiente y de su vaina la espada para dar muerte a *Don Juan*, viene a interponerse entre ellos y descubre que no se trata de Don Juan sino de *Leporeilo*, diferencia que Mozart ha marcado con cierto gemido quejumbroso. Así pues, en la situación de la que hablamos hay también algo doloroso, como es el hecho de que ella deba estar presente para enterarse de que hubo 1.003 en España; además de esto, en alemán se le dice que ella misma es una de aquéllas¹⁹². Esa es una refección alemana¹⁹³, y su torpe indecencia está a la altura de la traducción alemana que, con no menor torpeza, es de una decencia ridícula y es totalmente fallida. Es *Elvira* la que recibe de *Leporeilo* un épico resumen de la vida de su amo, y no puede negarse que es totalmente natural que Leporeilo exponga y que Elvira escuche, pues ambos están sumamente interesados en ello. Por eso, así como se escucha constantemente a *Don Juan* durante toda el aria, en algunos momentos se

escucha a *Elvira*, que ahora está presente en escena de modo visible como un testigo *instar omnium*, no en razón de alguna accidental particularidad suya, sino porque, dado que el método es esencialmente el mismo, una sola vale por todas. Si Leporeillo fuese un personaje o una personalidad penetrada de reflexión, sería difícil imaginar un monólogo como éste; pero él es una figura musical que se sumerge en Don Juan, y precisamente por eso esta aria es tan importante. Es una reproducción de la vida entera de Don Juan. Leporello es el narrador épico. Como tal, no debería ser frío o indiferente respecto de lo que narra, pero debería también mantener frente a ello una actitud objetiva. Este no es el caso de Leporeillo. La vida que describe lo absorbe totalmente, se olvida de sí mismo en Don Juan. Aquí vuelvo a encontrar un ejemplo que muestra en qué sentido Don Juan resuena en todas partes. La situación, por tanto, no consiste en

que Leporeillo y Elvira se entretengan hablando de Don Juan, sino en el estado de ánimo que sostiene el conjunto, la invisible presencia espiritual de Don Juan. El desarrollo de esta aria, el hecho de que comience de manera apacible, sin demasiada agitación, y vaya inflamándose poco a poco a medida que la vida de Don Juan resuena más y más en ella, el hecho de que Leporeillo se vea transportado por ella cada vez más, arrebatado y mecido por esas brisas de erotismo, el hecho de que todo se presente como matizado y diferenciado de acuerdo a los distintos tipos de femineidad que constituyen el ámbito de Don Juan y que resultan audibles en él..., todo eso podría explicarse de manera más detallada, pero éste no es el lugar para hacerlo.

Menos segura será tal vez la respuesta a la pregunta acerca de cuál sea el momento más lírico de la ópera; pero no puede haber duda alguna respecto de que el momento más lírico sólo puede ser confiado a *Don Juan*, de que hacer que un personaje secundario concite de esa manera nuestra atención sería romper la relación de subordinación dramática. Así lo entendió también *Mozart*. La elección está, por tanto, significativamente limitada y, tras un examen atento,

o bien hay que hablar del banquete¹⁹⁴, la primera parte del gran *finale*, o bien de la famosa aria del champán. Por lo que se refiere a la escena del banquete, hasta cierto punto cabe considerarla un momento lírico; el embriagador sustento de la comida, el espumoso vino, los lejanos sonidos festivos de la música, todo se une para potenciar el estado de ánimo de Don Juan, a la vez que su propia jovialidad arroja una luz intensa sobre todo ese gozo, reforzándolo de tal modo que hasta el mismo *Leporeillo* se transfigura en ese rico instante, que es la última sonrisa de la alegría y el saludo de despedida del placer. Esto, sin embargo, más que un mero momento lírico, es una

situación. Y ésta, desde luego, no consiste en que se coma y se beba sobre el escenario, pues en verdad eso no sería suficiente tomado como situación. La situación consiste en que Don Juan es empujado hacia el borde más extremo de la vida. Perseguido por todo el mundo, el otrora victorioso Don Juan no tiene ahora otro lugar de residencia que una pequeña habitación apartada¹⁹⁵. Allí está, en ese ángulo extremo del columpio de la vida, cuando, a falta de una grata compañía, vuelve a abrigar en su propio pecho todos sus deseos de vivir. Si *Don Juan* fuese un drama, la inquietud interna de la situación exigiría que fuese lo más breve posible. En la ópera, en cambio, es correcto que la situación se mantenga, que se la glorifique con toda la magnificencia del caso, que sus sonidos sean tanto más violentos en la medida en que el oyente la escucha resonar en el abismo sobre el que flota Don Juan.

Con el aria del champán no pasa lo mismo. En ella, me parece, sería vano buscar una situación dramática, pero, en la misma medida, su importancia es mayor en tanto que efusión lírica. Don Juan está cansado por las numerosas intrigas que le salen al paso; pero no está exhausto, su alma tiene aún el poder vital de siempre, no le hace falta una compañía jovial, ni ver y oír el burbujeo del vino, ni buscar fortaleza en él; la vitalidad interior prorrumpe en él con más fuerza y riqueza que nunca. *Mozart* no ha cesado de concebirlo de manera ideal, como vida, como poder, pero idealmente con respecto a la realidad; en este caso, está como idealmente ebrio de sí mismo. Aun si en ese instante se le brindaran todas las muchachas del mundo, él no sería ningún peligro para ellas, pues de alguna manera es 136 demasiado fuerte para cautivarlas, | y hasta los múltiples placeres de la realidad son demasiado poco para él en comparación con el goce de sí mismo. Aquí se muestra a las claras en qué sentido la esencia de Don Juan es música. Es como si éste se nos disolviese en música, desplegándose en un mundo de sonidos. Se habla de esa aria como el aria del champán, y esa calificación es innegablemente elocuente. Pero lo más importante es ver que ésta no guarda una relación accidental con Don Juan. Así es su vida, espumosa como el champán. Y del mismo modo en que las perlas de ese vino, fervientes en virtud de su íntimo calor y sonoras por su propia melodía, ascienden y no cesan de ascender, así resuena también el goce de los placeres en el hervor elemental que es su vida. Lo que da a esta aria su importancia dramática, por tanto, no es la situación, sino el hecho de que la nota fundamental de la ópera suena y resuena en ella.

POSTLUDIO INTRANSCENDENTE

Supuesto que lo desarrollado aquí sea correcto, puedo retornar a mi tema favorito, a saber, que el *Don Juan* de *Mozart* debe estar en la cima de todas las obras

clásicas, y volver a regocijarme entonces en la dicha de *Mozart*, una dicha, en verdad, envidiable, porque lo es en sí y para sí misma y porque hace dichosos a todos aquellos que apenas barruntan de algún modo su dicha. Yo, al menos, me siento indeciblemente dichoso sólo por haber comprendido remotamente a Mozart y presentido su dicha; cuánto más aquellos que le han comprendido de manera plena, cuánto más dichosos no se sentirán ellos junto al Dichoso... ¡

| EL REFLEJO DE LO TRÁGICO ANTIGUO EN LO TRÁGICO MODERNO
137

ENSAYO DE ASPIRACIÓN FRAGMENTARIA
Leído ante los Συμπαρανεκρωμένοι¹⁹⁶

I En el caso de que alguien dijese: lo trágico siempre será lo trágico, yo no tendría demasiado que objetar, puesto que, en efecto, todo desarrollo histórico yace invariablemente dentro del contorno del concepto. En el supuesto de que sus palabras signifiquen algo, y de que, por tanto, quepa suponer que la palabra que figura en dos ocasiones, es decir, lo trágico, no constituye un insignificante signo de paréntesis que rodea una nada insustancial, lo que aquél debió de querer decir es, por fuerza, que el contenido del concepto no destrona el concepto sino que lo enriquece. Por otro lado, seguramente no habrá escapado a la atención de ningún observador aquello en cuya consagrada posesión cree estar el público lector y asiduo del teatro como si se tratara de los dividendos logrados por diligentes conocedores de arte, a saber, que hay una diferencia esencial entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno. Si ahora alguien insistiera en hacer valer la diferencia absoluta entre ambos y, primero a traición y luego quizás a la fuerza, irrumpiera entre lo trágico antiguo y lo trágico moderno, su comportamiento no sería menos absurdo que el del primero, ya que pretendería que la base firme que tanto necesita es lo trágico mismo, y que esta base estaría tan lejos de poder disociarse que aunaría justamente lo trágico antiguo y lo trágico moderno. Algo que debe alertarnos contra esta unilateral tentativa de disociación es el hecho de que los estetas vuelven siempre a las determinaciones y a los requerimientos planteados por *Aristóteles* para con lo trágico, considerando que éstos agotan dicho concepto; debe alertarnos también, e incluso mucho más, eso que ha de sobrecoger a cualquiera con una cierta tristeza, a saber, que la representación de lo trágico permanece esencialmente inalterada por más que el mundo haya cambiado, del mismo modo que llorar sigue siendo indefectiblemente natural al ser humano. Si bien esto puede tener un efecto tranquilizador para quien no desea divorcio alguno, cuando menos | ruptura alguna, en ello reaparece la misma dificultad que acababa de ser rechazada, bajo un aspecto nuevo y casi más peligroso. El hecho de que

se vuelva permanentemente a la estética aristotélica no responde sólo a un deber de cortesía o a la fuerza de la costumbre, y esto lo admitirá con toda seguridad cualquiera que tenga alguna noción de la estética moderna y que, gracias a ello, pueda comprobar cuán escrupulosamente se ciñe este ámbito a los ejes trazados por *Aristóteles*, los cuales siguen estando todavía vigentes en la estética moderna. No obstante, tan pronto como nos aproximamos a éstos, aparece en seguida la dificultad.

Las determinaciones son de índole general y, si bien en este sentido uno puede acordar con Aristóteles, en otro sentido puede, sin embargo, estar en desacuerdo. Para no anticipar el consiguiente desarrollo mencionando ya ejemplos de lo que ha de constituir su contenido, prefiero dar a conocer mi opinión haciendo la correspondiente observación con respecto a la comedia. Si un esteta de antaño hubiese dicho que lo que la comedia presupone es carácter y situación y que lo que busca despertar es la risa, esto bien podría ser reiterado una vez tras otra; pero tan pronto como uno reflexionara sobre cuán diverso es lo que hace reír a un hombre, se cercioraría de inmediato del enorme *spatium* que tal requerimiento ocupa. Quien alguna vez ha hecho de su propia risa y de la de los demás objeto de observación, quien en tal empeño no ha tenido a la vista lo casual sino lo general, quien ha advertido con interés psicológico cuán diverso es lo que despierta la risa en cada edad de la vida, se convencerá con facilidad de que el inmutable requerimiento para con la comedia, a saber, que debe despertar la risa, contiene en sí mismo un alto grado de mutabilidad dependiendo de la diversidad de representaciones de lo irrisorio dadas en la conciencia universal, sin que, no obstante, esta diversidad llegue a ser tan difusa que su correspondiente expresión en el campo de las funciones somáticas obligue a la risa a manifestarse en el llanto. Esto mismo puede aplicarse a lo trágico.

Aquello que ahora ha de constituir sobre todo el contenido de esta breve investigación no es tanto la relación entre lo trágico moderno y lo trágico antiguo, sino que ha de ser un intento de mostrar cómo la particularidad de lo trágico antiguo permite ser integrada en lo trágico moderno, de manera que lo verdaderamente trágico se haga visible. Ahora bien, por más que yo me esfuerce en que se haga visible, I procuraré mantenerme al margen de toda profecía donde se muestre como aquello que nuestro tiempo requiere, con lo cual su aparición carecerá por completo de consecuencias, tanto más cuanto más brega nuestro tiempo por lo cómico. La existencia se encuentra socavada hasta el límite por la duda de los sujetos y el aislamiento prevalece siempre, algo que uno puede comprobar con sólo poner atención en las múltiples aspiraciones sociales. Estas, en efecto, son

tanto un testimonio del aislado esfuerzo de nuestro tiempo por llegar a contrarrestarla cuanto de la tentativa de contraponerse a ella de un modo irracional. El aislamiento estriba siempre en hacerse valer como *numerus*; cuando uno quiere hacerse valer como uno solo, el resultado es el aislamiento; en este punto me darán la razón todos los que tengan afición por las asociaciones, sin que por ello puedan o quieran reconocer que se trata exactamente del mismo aislamiento cuando son cien los

que quieren hacerse valer pura y exclusivamente como un centenar. El número como tal es siempre indiferente, y sigue siendo indiferente por más que se trate de uno o de mil o de todos y cada uno de los habitantes del mundo numéricamente determinados. Por ello, empezando por su principio, este espíritu asociacionista es tan revolucionario como el espíritu al que pretende contraponerse. Cuando David quiso averiguar la justa medida de su poder y de su gloria hizo contar a su gente¹⁹⁷; en nuestro tiempo cabe decir, en cambio, que las gentes, para averiguar su significación en comparación con un poder superior, se cuentan a sí mismas. Pero todas estas asociaciones llevan el sello de la arbitrariedad, a menudo son creadas con un fin casual, que depende, naturalmente, de la asociación. De este modo, todas las asociaciones prueban la disolución de nuestro tiempo y contribuyen ellas mismas a acelerarla; son un microbio en el organismo estatal que indica la disolución del mismo. ¿En qué momento empezaron a proliferar las hetairías¹⁹⁸ en Grecia sino cuando el Estado estaba en camino de disolverse? ¿Acaso no guarda nuestro tiempo una flagrante similitud con aquel tiempo, que ni el mismo *Aristófanes* pintó más irrisorio de lo que en realidad era? ¿No se ha aflojado, en lo que hace a lo político, el lazo que de modo invisible y espiritual mantenía la unidad en los Estados? ¿Y acaso no está debilitado y hasta aniquilado el poder que en la religión sostenía lo invisible? ¿Y acaso no tienen en común los hombres de Estado y los de Iglesia el no poder cruzar la mirada sin sonreírse el uno al otro, como antaño los augures? Es cierto que nuestro tiempo aventaja en una característica a los tiempos de Grecia, a saber, en que está más apesadumbrado y, por ello, más profundamente desesperado. Así, nuestro tiempo está lo suficientemente apesadumbrado como para saber que aún hay otra cosa llamada responsabilidad, y que ésta significa | algo. Por 142 ello, si bien todos quieren gobernar, nadie quiere tener la responsabilidad. Aún se conserva fresco el recuerdo de aquel estadista francés¹⁹⁹ quien, habiéndosele una vez ofrecido una cartera tras otra, declaró que aceptaría, pero bajo la condición de que el secretario de Estado asumiera la responsabilidad. Como es sabido, el rey de Francia no es responsable; en cambio, el ministro sí lo es; el ministro no

quiere serlo pero quiere ser ministro a cambio de que el secretario de Estado cargue con la responsabilidad; naturalmente, la cosa acaba por fin en que los serenos o los alguaciles asumen la responsabilidad. ¡¿No sería esta historia al revés de la responsabilidad un tema digno de *Aristófanes*?| Por otro lado ¿por qué asusta tanto al gobierno y a quienes gobiernan cargar con la responsabilidad, sino porque temen a un partido atacante que, indefectiblemente, y según un patrón similar, se quita de nuevo la responsabilidad de encima? Cuando uno se imagina a estos dos poderes

enfrentados, incapaces, empero, de abordarse mutuamente, porque uno evita indefectiblemente al otro, uno sólo figurando ante el otro, está claro que el planteamiento no deja de estar dotado de potencial cómico. Todo esto muestra con creces que lo que propiamente mantiene al Estado unido está disuelto, pero el aislamiento a que da lugar es naturalmente cómico, estribando lo cómico en que la subjetividad quiere hacerse valer como mera forma. Cualquier personalidad aislada se vuelve cómica por el hecho de querer hacer valer su carácter casual por encima de la necesidad del desarrollo. Está fuera de toda duda que permitir a un individuo casual hacerse con la idea universal de querer ser el libertador del mundo entero entrañaría la más honda comicidad. Por el contrario, la conducta de Cristo es en cierto sentido la más honda tragedia (en otro sentido es infinitamente mucho más), porque Cristo llegó con la plenitud del tiempo y cargó con el pecado del mundo, algo que debo poner de relieve sobre todo en relación a lo que sigue.

Como es sabido, *Aristóteles* indica dos cosas como origen de la acción en la tragedia: *διάνοια και ήθος* [raciocinio y carácter], pero destaca además que lo principal es el *τέλος* [fin]²⁰⁰ y que los individuos no actúan para representar caracteres, sino que éstos son incorporados en función de la acción. Se constata aquí una clara divergencia con respecto a la tragedia moderna²⁰¹. Aquello que es precisamente característico de la tragedia antigua es que la acción no resulta sin más del carácter, que la acción no se refleja de manera suficiente en lo subjetivo, sino que la misma acción tiene un cierto grado de pasividad. Por ello, la tragedia antigua no ha cultivado tampoco el diálogo hasta convertirlo en una reflexión exhaustiva que todo lo asimila; propiamente, tiene en el monólogo y en el coro los discretos móviles para el diálogo. Ya sea que el coro se aproxime más a la sustancialidad épica o al ímpetu lírico, aquél indica en cualquier caso algo así como un plus que no se deja asimilar por la individualidad; a su vez, el monólogo es más bien la concentración lírica y dispone de un plus que no se deja asimilar por la acción y la situación. En la tragedia antigua, la acción misma contiene un elemento épico, siendo en igual

medida acontecimiento y acción. Esto radica naturalmente en que la Antigüedad no contaba con la subjetividad reflejada sobre sí misma. Aunque el individuo se moviese libremente, se sostenía en cambio sobre determinaciones sustanciales, sobre el Estado, la familia, el destino. Esta determinación sustancial es lo propiamente fatal en la tragedia griega y es lo que verdaderamente la caracteriza. Por ello, la caída del héroe no es una consecuencia sin más de su acción sino que es además un padecimiento mientras que, en la tragedia moderna, la caída del héroe no es en rigor

un padecimiento sino una obra. Por ello, en la Modernidad la situación y el carácter son propiamente lo predominante. El héroe trágico se refleja de modo subjetivo en sí mismo y esta reflexión no lo ha reflejado tan sólo fuera de toda relación inmediata con el Estado, la estirpe y el destino sino que a menudo lo ha reflejado incluso fuera de su propia vida anterior. Lo que nos ocupa es cierto momento concreto de su vida en tanto que obra suya. Debido a esto mismo, lo trágico admite ser vaciado en la situación y en la réplica, porque ya no queda en absoluto nada inmediato. Por ello, la tragedia moderna no dispone de ningún proscenio épico, de ningún postumo legado épico. El héroe se sostiene y cae por entero por sus propias obras.

144

Lo que aquí acaba de ser desarrollado con brevedad pero en suficiente medida será significativo a la hora de dilucidar una diferencia entre la tragedia antigua y la moderna que considero muy importante, a saber, la diferencia genérica de la culpa trágica. Como es sabido, *Aristóteles* requiere que el héroe trágico incurra en ἀμαρτία [error, culpa]²⁰². Pero si en la tragedia griega la acción es una cosa intermedia entre el actuar y el padecer, también lo es la culpa, y en ello estriba la colisión trágica. Sin embargo, cuanto más reflexionada viene a estar la subjetividad, cuanto más vemos al individuo solo y abandonado a sí mismo desde una óptica pelagiana²⁰³, más ética viene a ser la culpa. Si el individuo no está en posesión de culpa alguna, se suprime el interés trágico, pues la colisión trágica es, en ese caso, enervada; si, | por el contrario, aquél se encuentra en posición de una culpa absoluta, carece de todo interés trágico para nosotros. Por eso, está claro que se trata de un malentendido de lo trágico cuando nuestro tiempo se esfuerza por facilitar la transustanciación de lo fatal en individualidad y en subjetividad. No se quiere saber nada del pasado del héroe, se le echa su vida entera sobre sus espaldas como si se tratara de su propia obra, se le imputa absolutamente todo, transformando con ello también su culpa estética en ética. El héroe trágico viene entonces a ser vil y el mal, objeto trágico, pero el mal no tiene ningún interés estético y el pecado no es un elemento estético. No hay duda de que este equivocado esfuerzo tiene su origen en el bregar de todo nuestro tiempo por lo cómico. Lo cómico estriba precisamente en el aislamiento; cuando se pretende hacer valer lo trágico dentro de los límites de aquél, lo que se obtiene es el mal en su vileza, no la falta propiamente trágica en su ambigua inocencia. No presenta dificultades encontrar ejemplos de ello; basta con echar un vistazo a la literatura moderna. Así, una obra de Grabbe, tan auténticamente genial en muchos sentidos, *Faust und Don Juan*²⁰⁴, se basa en el mal. Ahora bien, para no argumentar desde un

único escrito, prefiero mostrarlo en la conciencia general de toda la época actual. Si se quisiera representar a un individuo en quien los desgraciados avatares de la infancia hubiesen repercutido perturbándolo, hasta el punto de que tales impresiones forzasen su caída, una cosa así no agradaría en lo más mínimo al tiempo presente, y esto, naturalmente, no porque hubiese sido maltratado, pues se supone que tengo derecho a imaginármelo excelentemente tratado, sino porque nuestro tiempo aplica otra medida. Este no quiere saber nada de semejantes majaderías y hace sin más responsable de su vida al individuo. Si el individuo cae, no es que sea trágico, sino vil. Se diría que la estirpe entre la que hasta yo tengo el honor de vivir es un reino de dioses. Por el contrario, no es así en absoluto, el vigor, el coraje, que entonces serían los creadores de su propia felicidad, sí, sus propios creadores, son una ilusión, y dado que nuestro tiempo pierde lo trágico, gana la desesperación. En lo trágico residen una tristeza y un remedio que en verdad no deben ser desdeñados, y cuando uno pretende ganarse a sí mismo de modo sobrenatural, tal y como lo intenta nuestro tiempo, uno se pierde a sí mismo y viene a ser cómico. Cualquier individuo, por más originario que sea, pertenece sin embargo a Dios, a su tiempo, a su pueblo, a su familia, es el hijo de sus amigos, sólo en ello radica su verdad, y si pretende ser lo absoluto en toda esta relatividad suya, viene a ser ridículo. En ocasiones uno da 145 con l una palabra en algunas lenguas que, declinada a menudo según un *casus* concreto conforme a la construcción, acaba independizándose, por así decir, como *adverbium* en este *casus*, una palabra tal tiene desde entonces para el versado una impronta y un defecto que nunca más desaparecen y si, esto no obstante, aquélla exigiese ser un sustantivo y pidiese ser declinada según los cinco *casus*, sería auténticamente cómico. Eso mismo sucede con el individuo cuando siendo éste arrancado, quizás con grandes dificultades, del seno materno del tiempo, pretende ser absoluto en esa inmensa relatividad. Si, por el contrario, desecha semejante pretensión para ser relativo, entonces posee *eo ipso* [justamente] lo trágico aun tratándose del más feliz de los individuos; sí, yo incluso diría que sólo es feliz el individuo cuando

posee lo trágico. Lo trágico atesora una benignidad infinita, siendo propiamente para la vida humana desde una perspectiva estética lo que son la gracia y la clemencia divinas; aquello es incluso más tierno, por lo cual yo incluso diría que se trata de un amor maternal que arrulla al afligido. Lo ético es severo y duro. Por ello, cuando un delincuente quiere disculparse ante el juez alegando que su madre era propensa a robar, sobre todo en el tiempo en el que ella estaba encinta de él, el juez recaba el dictamen del Consejo Superior de Higiene Pública²⁰⁵ sobre su estado mental y aduce que está tratando con el ladrón y no con la madre del ladrón. Por cuanto que

aquí se está hablando de un delito, de nada sirve que el pecador huya hacia el templo de la estética incluso a pesar de que en él encontraría una expresión atenuante para su propósito. De todos modos, sería erróneo por su parte dirigirse allí, pues el camino que ha tomado no lo conduce hacia lo estético sino hacia lo religioso. Lo estético ha quedado tras él y cometería un nuevo pecado ciñéndose de nuevo a lo estético. Lo religioso es la expresión del amor paterno, pues atesora lo ético pero atenuado y, en virtud de qué, si no precisamente de lo mismo que otorga a lo trágico su benignidad: la persistencia. Pero mientras que lo estético le da a ésta tregua, previamente a que la profunda contradicción del pecado se haga valer, lo religioso no le da tregua hasta que esta contradicción ha sido comprendida en todo su horror.

En el preciso instante en que el pecador está a punto de sucumbir al pecado general que él mismo se impone porque siente que sólo convirtiéndose en un mayor pecador cabe prever que se salvará, en ese mismo y pavoroso instante se hace patente el consuelo por tratarse del pecado general que también en él se ha hecho valer; | mas este 146 consuelo es un consuelo religioso, y quien estima alcanzarlo por otra vía que no sea ésta, por ejemplo, mediante la volatilización estética, ha tomado el consuelo en vano y, en rigor, no lo tiene. En cierto sentido, el tiempo lleva muy buen compás queriendo hacer al individuo responsable de todo; lo malo es que no lo hace con la suficiente profundidad y fervor, y de ahí su medianía; es lo bastante presuntuoso como para desdeñar las lágrimas de la tragedia, pero también es lo bastante presuntuoso como para querer evitar la clemencia. ¿Y qué es entonces, cuando se eliminan ambas cosas, la vida humana, qué es la estirpe humana? Pues, o bien trágica tristeza, o bien la profunda pena y la profunda alegría de la religión. ¿O acaso no son características de todo lo proveniente de aquel dichoso pueblo la pesadumbre, la tristeza de su arte, de su poesía, de su vida, de su alegría?

En lo precedente he intentado poner de relieve la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna, por cuanto ésta se hace patente

en la diferencia de la culpa del héroe trágico. Éste es el foco desde donde todo irradia según su disparidad característica. Si el héroe es inequívocamente culpable, el monólogo desaparece en el diálogo y la acción en la situación. Lo mismo permite ser expresado desde otro ángulo con respecto al estado de ánimo que la tragedia provoca. *Aristóteles* requiere, como es sabido, que la tragedia despierte en el espectador temor y compasión²⁰⁶. Recuerdo que *Hegel* aprueba en su *Estética* este comentario²⁰⁷, añadiendo a cada uno de estos puntos un par más de ellos que, con todo, no son ni mucho menos exhaustivos. La disociación que hace *Aristóteles* de

temor y compasión podría conducirnos a pensar acerca del temor como de un estado de ánimo que acompaña a cada caso particular, y acerca de la compasión como del estado de ánimo que constituye la impresión definitiva. Este último estado de ánimo es el que tengo en perspectiva, porque corresponde a la culpa trágica, atesorando por ello la misma dialéctica que atesoraba aquel concepto. *Hegel* observa al respecto que hay dos clases de compasión: la habitual, que atiende al aspecto finito del sufrimiento, y la verdadera compasión trágica. Esta observación es del todo correcta, pero para mí de menor importancia, ya que aquella 147 emoción general es un malentendido que tanto podría afectar a la | tragedia antigua como a la moderna. Ciertamente y potente es, sin embargo, lo que añade con respecto a la verdadera compasión: *das wahrhafte Mitleiden ist im Gegenteil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden* [«La verdadera compasión, por el contrario, es la simpatía para con la igualmente ética justificación de quien padece»! (vºI- 3, p. 531). Mientras que ahora *Hegel* observa la compasión más en general y su disparidad en la disparidad de individualidades, yo prefiero poner de relieve la diferencia de la compasión en relación con la diferencia de la culpa trágica. Para insinuarla de inmediato, dejaré que lo «paciente» que yace en la palabra «compasión» se bifurque y que cada cual añada lo simpatético que yace en la palabra «con», eso sí, lo haré sin llegar a pronunciarme sobre el estado de ánimo del espectador ni sobre nada que pudiese revelar la arbitrariedad del mismo, sino de modo que, cuando exprese su disparidad anímica, exprese además la disparidad de la culpa trágica. En la tragedia antigua, la pena es más profunda, el dolor menor; en la moderna, el dolor es mayor, la pena menor. La pena encierra siempre algo más sustancial que el dolor. El dolor denota siempre una reflexión acerca del sufrimiento que la pena no conoce. Resulta harto interesante desde una perspectiva psicológica observar a un niño que está viendo padecer a un adulto. El niño no es lo bastante reflexivo como para sentir dolor y, aun así, su pena es infinitamente pro-

funda. No es lo bastante reflexivo como para tener una idea de pecado y de falta; cuando ve padecer a un adulto, no se le ocurre achacarlo a ello y, sin embargo, cuando la razón del sufrimiento se le oculta, un oscuro presagio de la misma acompaña su pena. Así pues, aunque en perfecta y profunda armonía, la pena griega es a la vez tan benigna como honda. Por el contrario, cuando un viejo ve sufrir a un joven, a un niño, el dolor es mayor y la pena menor. Cuanto más se acusa la idea de culpa, mayor es el dolor y menos honda la pena. Si ahora aplicamos esto a la relación entre la tragedia antigua y la moderna, debemos decir: en la tragedia antigua, la pena es más honda y en la conciencia que a aquélla le corresponde, la pena es más honda. Debemos traer indefectiblemente a la memoria que ello no radica en mí sino en la

tragedia, y que yo, para comprender con acierto la honda pena en la tragedia griega, debo entrar de pleno en la conciencia griega. Por ello, está claro que toda esa admiración por la tragedia griega es a menudo sólo un hablar de oídas, pues es manifiesto que nuestro tiempo no siente ni la más mínima simpatía por aquello que en rigor es la pena griega. La pena es más honda porque la culpa goza de la ambigüedad estética. En la Modernidad, el dolor es más dolor. Es terrible caer en manos del Dios vivo²⁰⁸; eso mismo podría decirse de la tragedia griega. La ira de los dioses es terrible, mas el dolor no es tan grande como en la tragedia griega, donde el héroe padece toda su culpa y es transparente a sí mismo en el sufrimiento de su culpa. Aquí, al igual que con la culpa trágica, se trata ahora de mostrar qué pena es la verdadera pena estética y cuál el verdadero dolor estético. El dolor más amargo es aquí claramente el arrepentimiento, pero el arrepentimiento tiene fondo ético, no estético. Es el dolor más amargo porque goza de la total transparencia de toda la culpa, pero justo a causa de esta transparencia no es estéticamente interesante. El arrepentimiento goza de una santidad que eclipsa lo estético, que no quiere ser visto, sobre todo por el espectador, y que reclama para sí un tipo totalmente distinto de actuación. Bien es cierto que la comedia moderna ha llevado a escena el arrepentimiento en alguna ocasión, pero ello sólo muestra las pocas luces del escritor. Se ha traído también a la memoria el interés psicológico que puede tener ver retratado el arrepentimiento, pero el interés psicológico sigue sin ser el estético. Todo ello forma parte de una confusión que se hace valer en nuestro tiempo de múltiples maneras: se busca algo allí donde no debería buscarse y, lo que es aún peor, se encuentra allí donde no debería encontrarse; se pretende la edificación en el teatro, la afección estética en la iglesia; se pretende la conversión por las novelas, disfrutar de escritos edificantes; se quiere a la filosofía en el

púlpito y al párroco en la cátedra. Está claro que este dolor no es el dolor estético y, sin embargo, es evidente aquel por el que nuestro tiempo brega como si del más alto interés trágico se tratase. Aquí se hace de nuevo patente lo mismo con respecto a la culpa trágica. Nuestro tiempo ha perdido todas las determinaciones sustanciales de familia, Estado y linaje; debe por fuerza abandonar al individuo particular a sí mismo de tal modo que éste se convierte en sentido estricto en su propio creador, siendo entonces su culpa pecado, su dolor, arrepentimiento: con ello, empero, lo trágico queda anulado. Asimismo la tragedia, paciente en sentido estricto, acaba perdiendo su interés trágico, pues el poder de donde proviene el sufrimiento ha perdido su significado y el espectador grita: «Ayúdame a ti mismo y el cielo de ayudará!»; dicho de otro modo: el espectador ha perdido la compasión, pero la compasión es tanto en

sentido subjetivo como en sentido objetivo aquello que expresa propiamente lo trágico.

Para mayor claridad, me propongo ahora, en primer lugar y antes de entrar en detalle en lo ya desarrollado hasta aquí, examinar un tanto la verdadera pena estética. La pena entra en un movimiento opuesto al del dolor y si uno no quiere pervertir eso a base de ergotismos —algo que también yo evitaré de distinta forma— basta con afirmar: cuanto más candor, más honda la pena. Si uno insiste en eso, acaba por anular lo trágico. Un componente de culpa siempre subsiste, pero este componente no es sometido propiamente a la reflexión subjetiva; por ello es tan honda la pena en la tragedia griega. A fin de evitar consecuencias inoportunas deseo únicamente señalar que a fuerza de exageraciones sólo se consigue llevar el asunto a otro ámbito. Pues la conformidad del absoluto candor y de la absoluta culpa no es una determinación estética, es metafísica. Esta es en rigor la razón de que siempre nos hayamos avergonzado de calificar la vida de Cristo de tragedia, pues siempre hemos sentido que con determinaciones estéticas no se agota el asunto. Y de otro lado se pone además de manifiesto que la vida de Cristo es más de lo que las determinaciones estéticas pueden agotar, pues éstas son neutralizadas por el fenómeno e instaladas en la indiferencia. La acción trágica contiene siempre un componente de padecimiento y el padecimiento trágico un componente de acción; lo estético estriba en la relatividad. La identidad de una acción absoluta y de un padecimiento absoluto supera las fuerzas de lo estético y pertenece a lo metafísico. En la vida de Cristo se da esta identidad, pues su padecimiento es absoluto por ser su actuación absolutamente libre, y su actuación es absoluto padecimiento por ser absoluta obediencia. Por tanto, ese componente de culpa que subsiste no es sometido a la reflexión subjetiva y ello ahon-

da la pena. La culpa trágica es justamente más que la culpa únicamente subjetiva, es culpa original; pero la culpa original, como el pecado original, es una determinación sustancial y esto que es sustancial ahonda justamente aún más la pena. La siempre admirada trilogía de Sófocles: *Edipo en Colono*, *Edipo rey* y *Antígona* trata en esencia de este auténtico interés trágico. Pero la culpa original lleva consigo una contradicción interna, a saber, ser culpa y, sin embargo, no ser culpa. El vínculo mediante el cual el individuo viene a ser culpable es justamente la piedad, pero la culpa que contrae con ello goza de toda la anfibología estética habida y por haber. Uno podría imaginar fácilmente en este punto que el pueblo que podría haber desarrollado lo trágico profundo era el judío. Así, cuando se dice de Jehová que es un Dios celoso, que castiga en los hijos las iniquidades de los padres hasta la tercera y cuarta generación²⁰⁹, o cuando se

oyen estas terribles maldiciones en el Antiguo | Testamento, uno podría verse tentado 150 con facilidad a empeñarse en buscar aquí material trágico. Pero el desarrollo ético del judaísmo es excesivo para ello; las maldiciones de Jehová, aun siendo terribles, son, además y a pesar de todo, castigos justos. Esto no era así en Grecia; la ira de los dioses no tiene carácter ético alguno sino que tiene una ambigüedad estética.

En la misma tragedia griega hay un tránsito de la pena al dolor y como ejemplo de ello desearía citar el *Filoctetes*. Esta es en sentido estricto una tragedia paciente. Aunque aquí siga dominando todavía un alto grado de objetividad. El héroe griego descansa en su destino y su destino es invariable, de nada sirve discutir más al respecto. Este elemento constituye en rigor el momento de pena en el dolor. La primera incertidumbre, aquella con que se inicia propiamente el dolor, reza: «¿Por qué me sucede esto a mí? ¿No podría ser de otro modo?». Qué duda cabe que en *Filoctetes*, y esto es algo que siempre me ha llamado la atención, algo mediante lo cual se diferencia en esencia de aquella inmortal trilogía, hay un alto grado de reflexión: la contradicción interna retratada con maestría en su dolor, en donde radica una verdad humana muy profunda; ahora bien, también hay una objetividad que lo sustenta todo. La reflexión de *Filoctetes* no se enfrasca en sí misma y resulta auténticamente griego el hecho de que se lamente de que nadie sepa de su dolor. En ello estriba una verdad extraordinaria, aunque justo en ello se muestra además la disparidad respecto al dolor propiamente reflexivo que siempre anhela ser uno con su dolor, que busca un nuevo dolor en la soledad de este dolor.

La verdadera pena trágica requiere, pues, un componente de culpa y el verdadero dolor trágico un componente de inocencia; la ver-

dadera pena trágica requiere un componente de transparencia y el verdadero dolor trágico un componente de oscuridad. De este modo creo poder insinuar de manera óptima lo dialéctico donde se produce el contacto entre las determinaciones de pena y dolor, así como la dialéctica que estriba en este concepto: la culpa trágica.

Dado que suministrar compactos trabajos o magnas entidades va en contra del empeño de nuestra asociación; dado que nuestra tendencia no es trabajar por una torre de Babel que Dios, en su justicia, puede rebajar y destruir; dado que, conscientes de que aquella confusión tuvo lugar con razón, nosotros reconocemos que lo característico de todo esfuerzo humano en pos de su verdad es ser fragmentario, es ser justo aquello por lo cual difiere de la infinita coherencia de 151 la Naturaleza, que la | riqueza de una individualidad depende justo de su fuerza en la disipación

fragmentaria y que lo que constituye el goce del individuo productor tanto como el del individuo receptor no es la dificultosa y escrupulosa ejecución ni el prolongado discernimiento de dicha ejecución, sino la producción y el goce de la relampagueante fugacidad que guarda para el productor ese plus que excede al contenido de la ejecución consumada, pues es la apariencia de la idea, y un plus para el receptor, pues el fulgor de aquélla enciende la productividad de éste — dado que todo esto, digo, va en contra de la tendencia de nuestra asociación, y que el período leído con anterioridad casi debe ser considerado un grave atentado al estilo interjectivo en el que la idea estalla sin llegar a declararse y al que en nuestra sociedad se le atribuye oficialidad, me propongo, previa advertencia de que, con todo, mi conducta no puede ser calificada de insurrecta, dado que el lazo que mantiene unido este período es tan laxo, que las proposiciones incidentales despuntan hirsutas aforística y tercamente, me propongo, digo, tan sólo traer a la memoria que mi estilo ha realizado un intento de ser en apariencia lo que no es — revolucionario.

Nuestra asociación reclama en cada una de las reuniones una renovación y una regeneración hasta el extremo de que su actividad interna rejuvenece mediante una nueva denominación de su productividad. Denominemos nuestra tendencia un ensayo en la tendencia fragmentaria o en el arte de escribir documentos póstumos. Un trabajo llevado a perfecto término no guarda relación alguna con la personalidad que poetiza; a causa de lo sincopado, disoluto, uno siente indefectiblemente con los documentos póstumos la necesidad impetuosa de poetizar también la personalidad. Los documentos póstumos son como una ruina y ¿qué paradero sería más natural para los sepultados? El arte es» ahora el de producir artísticamente el mismo

efecto, las mismas negligencia y contingencia, el mismo razonamiento anacolítico, el arte es el de crear un goce que nunca llega a ser de carácter presente sino que siempre contiene un componente de tiempo pasado, haciéndose entonces presente en el tiempo pasado. Esto se expresa ya en el término «postumo». En cierto sentido, todo lo que un poeta ha creado es postumo; pero a nadie podría ocurrírsele llamar postumo al trabajo que ha sido llevado a perfecto término incluso en el caso de que tuviese la fortuita cualidad de no haber sido publicado en vida suya. Estimo que una cualidad de toda producción humana en su verdad, teniendo en cuenta el modo en que | la hemos 152 discernido, es la de ser un legado postumo, pues no le es dado a los hombres vivir en una eterna contemplación de los dioses. Así que llamaré legado postumo a todo lo que se produce entre nosotros, es decir, artístico legado postumo; llamaré dejadez, indolencia, a la genialidad que apreciamos; *vis inertice* [fuerza de la

inercia] a la ley natural que adoramos. Con ello me he plegado a nuestras sagradas costumbres y estatutos.

Así, pues, acercaos a mí, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, circundadme ahora que entrego a mi heroína al mundo, ahora que proveo a la hija de la pena con la dote del dolor. Ella es obra mía y, sin embargo, su contorno es tan indefinido, su hechura tan nebulosa, que cualquiera de vosotros puede enamorarse de ella y podría amarla a su manera. Ella es mi criatura, sus pensamientos son mis pensamientos y, sin embargo, es como si, descansando yo a su vera en una noche de amor, ella me hubiese confesado su más íntimo secreto, que lo hubiese expirado en mi abrazo y, con él, su alma, y que en ese mismo momento ella se hubiese transformado ante mí, que hubiese desaparecido de modo que su realidad se dejase sólo rastrear en el estado de ánimo persistente, en lugar de suceder todo lo contrario, que ella se generase en mi estado de ánimo y ganase así realidad. Le pongo la palabra en la boca y, sin embargo, se me antoja que abuso de su confianza, se me antoja que ella me reprocha a mis espaldas y, sin embargo, es todo lo contrario, en su secreto, ella se hace indefectiblemente más y más visible. Ella es propiedad mía, mi propiedad legal, y, sin embargo, en ocasiones es como si yo me hubiese introducido a traición y a hurtadillas en su confianza, como si hubiese de vigilar sus pasos tras de mí y, sin embargo, es todo lo contrario, yace indefectiblemente ante mí e, indefectiblemente, sólo se constituye en cuanto la expongo. Se llama *Antígona*. Conservaré este nombre de la antigua tragedia a la cual me adscribiré por completo aun cuando de otro lado todo viene a ser moderno. Antes, con todo, un comentario.

Me sirvo de una figura femenina porque estoy convencido de que

una naturaleza femenina vendrá que ni pintada para mostrar la diferencia. Como mujer dispondrá de la suficiente sustancialidad para que la pena se muestre, pero como miembro de un mundo reflexivo dispondrá de la suficiente reflexión para obtener el dolor. Para obtener la pena es preciso que la culpa trágica oscile entre culpa y candor y aquello en virtud de lo cual la culpa trasciende a su conciencia siempre debe ser una determinación de la sustancialidad; pero como para obtener el dolor es preciso que la culpa trágica ostente aquella 153 indeterminación, | la reflexión no debe estar presente en su infinitud pues, de ser así, ésta sustraería por sus propios medios a la mujer de su culpa, ya que la reflexión, en su infinita subjetividad, no puede permitir que el componente de culpa original que otorga la pena se mantenga en pie. Cuando, en cambio, la reflexión despierta, ésta no sustrae por sus propios medios a la mujer de la pena, sino que la instala en ella y muda a cada instante su

pena en dolor.

La estirpe de *Lábdaco* es, pues, objeto de la irritación de los airados dioses; *Edipo* ha matado a la Esfinge, liberado Tebas; Edipo ha asesinado a su padre, desposado a su madre, y *Antígona* es el fruto de este matrimonio. Hasta aquí la tragedia griega. En este punto me desvíó. Todo sucede en mi caso del mismo modo y, sin embargo, todo es diferente. Que él ha matado a la Esfinge y liberado Tebas es de todos sabido, y Edipo vive honrado y admirado, feliz en su matrimonio con *Yocasta*. El resto permanece oculto a los ojos humanos y nunca un presagio ha convocado sueño tan tremendo como éste en la realidad. Sólo *Antígona* lo conoce. Cómo lo ha sabido cae fuera del ámbito del interés trágico y cada uno es libre de abandonarse a ese respecto a su propia combinación. En una edad más temprana, antes aún de que ella hubiese alcanzado su completo desarrollo, oscuros indicios de este tremendo secreto habían sobrecogido su alma durante escasos momentos, hasta que la certeza la arroja de un golpe a los brazos de la angustia. Aquí dispongo ya de una determinación de lo trágico moderno. La angustia es precisamente una reflexión y por eso mismo es esencialmente distinta de la pena. La angustia es un órgano mediante el que el individuo se apropia de la pena y la asimila. La angustia es la fuerza motriz mediante la cual la pena se introduce, perforándolo, en el corazón de uno. Pero el movimiento no es tan rápido como el de una saeta, es sucesivo, no se da de una vez por todas, sino que continuamente comienza a ser. Al igual que una apasionada ojeada erótica desea su objeto, así también la angustia contempla la pena para desearla. Al igual que una silenciosa mirada de amor incorruptible se dedica al objeto amado, así también la angustia es un ocuparse de uno mismo en la pena. Pero la angustia contiene

aún otro elemento que hace que retenga todavía con más fuerza su objeto, pues tanto lo quiere como lo teme. La angustia tiene una doble función: en parte es el movimiento que consiste en pulsar la pena sin cesar y que en virtud de ese tanteo la descubre, pues circunda la pena. O bien la angustia se da de repente y fija toda la pena en un único ahora, aunque de tal modo que este ahora se disuelve al instante en una sucesión. La angustia es, en este sentido, una auténtica determinación trágica | y el viejo dicho: *quem deus vult perdere, 154 primum dementat* [a quien el dios quiere perder, antes le hace enloquecer] admite ser aquí aplicado con sobrada verdad. Que la angustia es una determinación de la reflexión queda de manifiesto en la lengua misma, pues yo digo siempre «angustiar por algo», con lo cual estoy separando la angustia de aquello por lo que me angustio, no pudiendo usar nunca el término angustia en sentido objetivo, mientras que, por contra, cuando digo «mi pena», esto

tanto puede expresar que estoy apenado por algo como mi penar por ello. A esto cabe añadir que la angustia siempre contiene una reflexión sobre el tiempo, pues yo no puedo angustiarme ante el presente sino sólo por el pasado o por el futuro, pero lo pasado y futuro, opuestos así, mutuamente, de modo que el carácter de lo presente desaparece, son determinaciones reflexivas. La pena griega, por contra, al igual que la vida griega por entero, tiene el carácter de lo presente, y por ello la pena es más honda, pero el dolor menos. Por ello, la angustia pertenece en esencia a lo trágico moderno. Por eso es *Hamlet* tan trágico, porque presagia el crimen materno. *Robert le diable*²¹⁰ pregunta a qué puede deberse que él haga tanto daño. *Høgne*²¹¹, a quien la madre había engendrado con un ogro, acaba viendo por casualidad su imagen en el agua y entonces le pregunta a su madre a qué se debe que su cuerpo haya adquirido esa forma.

La diferencia resulta aquí bien evidente. En la tragedia griega, *Antígona* no se ocupa en absoluto del desdichado destino del padre.

Este se esparce cual insondable pena a lo largo y ancho de la estirpe y Antígona vive la vida exenta de pena como una joven griega entre otras y hasta el coro la compadece una vez que su muerte ha sido dictada por tener que abandonar esta vida a una edad tan temprana, abandonarla sin haber degustado aún sus más preciosas delicias, omitiendo abiertamente la honda pena propia de la familia. Con ello no queda dicho en modo alguno que se trate de una imprudencia ni que el individuo particular se encuentre sólo a su cargo sin preocuparse de su relación con la estirpe. Esto es empero auténticamente griego. Las circunstancias vitales les fueron dadas tiempo ha como el horizonte bajo el cual vivimos. Y si éste es también oscuro y nublado,

es, además, invariable. Confiere una tónica al alma y ésta es la pena, no el dolor. En *Antígona* la culpa trágica se concentra en un punto concreto: haber enterrado a su hermano a pesar de la prohibición real. Visto esto como un *factum* [hecho] aislado, como una colisión entre el amor fraternal, la piedad y una arbitraria prohibición humana, Antígona dejaría de ser una tragedia griega para convertirse en un *sujet* [asunto] trágico plenamente moderno. Aquello que en senti- 155 do griego despierta interés trágico | es que en la desdichada muerte de los hermanos, en la colisión de las hermanas con una simple prohibición humana resuena el penoso destino de *Edifto* como si de los dolores de sobreparto se tratase, como si el trágico destino de Edipo se ramificase en los brotes aislados de su familia. Este conjunto ahonda infinitamente la pena del espectador. No es un individuo, el que sucumbe, sino un pequeño mundo y es la pena objetiva la que, habiendo sido liberada, ahora avanza hacia su tremenda

consecuencia como una fuerza natural y el penoso destino de Antígona es como una resonancia del destino del padre, una pena potenciada. Por ello, cuando Antígona decide enterrar al hermano a pesar de la prohibición del rey, no vemos en ello tanto la acción libre como la necesidad fatal que se cobra en los hijos la falta del padre. En su actuación hay libertad suficiente como para permitirnos amar a Antígona por su amor fraternal, pero en la necesidad del *fatum* [hado] radica el, digamos, aún más estridente estribillo que no sólo cerca la vida de Edipo sino también a su estirpe.

Mientras que la Antígona griega vive la vida exenta de pena de modo que, si este nuevo *factum* no hubiese tenido lugar, uno podría imaginar el despliegue escalonado y hasta feliz de su vida, la vida de nuestra Antígona, por contra, ha llegado en esencia a su fin. No he escatimado la dote y, en consonancia con el dicho, que la palabra dicha a tiempo es manzana de oro en bandeja cincelada de plata²¹², aquí yo he puesto el fruto de la pena en la fuente del dolor. Su dote no es el vanidoso esplendor que la polilla y el orín pueden corroer sino un eterno tesoro²¹³ que las zarpas del ladrón no pueden horadar ni robar, pues ella está siempre sobradamente alerta. Su vida no se despliega como la de la Antígona griega, no está volcada hacia afuera sino hacia adentro, la escena no es exterior sino interior, es una escena espiritual. ¿No habré conseguido ya, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, ganar vuestro interés por una joven tal? ¿O acaso será necesario que recurra a una *captatio benevolentice* [captación de la benevolencia]? Tampoco ella pertenece a este mundo en el que vive, y por más que su vida está en flor y ei sana, su vida en sentido propio es clandestina; asimismo, aunque viva, en otro sentido está muerta; esta vida es silen-

ciosa y recóndita, el mundo no oye ni un suspiro, pues sus suspiros se esconden en la clandestinidad de su alma. No necesito traer a la memoria que ella no es en modo alguna una mujer débil o enfermiza, al contrario, es orgullosa y poderosa. Quizás no haya nada que ennoblezca tanto a un hombre como mantener un secreto. Eso concede a su vida entera una significación que sólo tiene para ella y que la | 156 salva de todo vanidoso propósito con su entorno, descansa bienaventurada en perfecto equilibrio en su secreto, algo que podría afirmarse aun cuando su secreto fuese el más desventurado de todos. Así nuestra Antígona. Orgullosa de su secreto, orgullosa de haber sido escogida para defender de extraño modo la honra y el honor de la estirpe de Edipo, cuando el pueblo, agradecido, aclama a Edipo con gratitud y alabanzas, ella siente su propia significación y su secreto ahonda más y más en su alma, cada vez más inaccesible para todo ser viviente. Ella siente cuánto ha sido depositado en sus manos y esto le confiere la magnitud sobrenatural necesaria para

que logre ocuparnos de modo trágico. Ha de lograr interesarnos como figura aislada. Es más que una joven en general y, aun así, es una joven; es esposa y, aun así, con toda pureza y castidad. Como esposa, la mujer ha alcanzado su fin y, por ello, una mujer en general sólo puede ocuparnos en la misma medida en que guarda relación con este fin suyo. Hay, por lo demás, casos análogos. Así, se habla de una esposa de Dios que tiene en la fe y en el espíritu el fondo sobre el cual descansa. Desearía llamar esposa a nuestra Antígona en un sentido todavía más bello, sí, ella es casi más, es madre, ella es en sentido puramente estético *virgo mater*, y lleva su secreto bajo su corazón, recóndito y clandestino. Ella es silencio precisamente porque guarda un secreto, pero ese retorno a uno mismo que estriba en el silencio le confiere un empaque sobrenatural.

Está orgullosa de su pena, está celosa de ella pues su pena es su amor.

Y, sin embargo, su pena no es una pertenencia muerta e inamovible sino que se mueve sin cesar, alumbrada por dolor y es alumbrada con dolor. Como una joven decidida a sacrificar su vida por una idea, se halla ahí, en pie, portando una corona de consagración, así se halla esposa, pues la gran y entusiasmante idea la transforma, y la corona de consagración es casi como la corona nupcial. No conoce a hombre alguno y, aun así, es esposa; no conoce ni la idea que le entusiasma, pues esto sería de virago y, aun así, es esposa. Así es nuestra Antígona esposa de la pena. Consagra su vida a llorar el destino del padre, el suyo propio. Una desdicha como la que ha azotado al padre requiere pena y, sin embargo, no hay nadie que pueda llorarla, pues nadie la cono

ce. Y así como la Antígona griega no puede soportar que el cadáver del hermano sea tendido de cualquier manera sin las últimas honras,

157 I siente también cuán duro habría sido esto si nadie lo hubiese sabido; le angustia pensar que no hubiese sido derramada una sola lágrima y casi agradece a los dioses haber sido escogida para este servicio. De este modo, Antígona es grande en su dolor. Aquí puedo mostrar otra diferencia entre lo griego y lo moderno. Es auténticamente griego que *Filoctetes* se lamenta de que no haya nadie que sepa lo que sufre y es que querer que otros experimenten lo mismo que uno es una imperiosa necesidad humana que cala muy hondo; en cambio, el dolor que suscita la reflexión no desea esto. A Antígona no se le ocurre desear que alguien experimente su dolor, pero sí lo siente en relación con el padre, siente la justicia que radica en el hecho de penar, tan justo desde una perspectiva estética como lo es sufrir un castigo cuando se ha

obrado injustamente. Por ello, mientras que la idea de estar determinada a ser enterrada en vida le arranca a Antígona en la tragedia griega la siguiente exclamación de pena:

(850) ἴώ δύστανος,

οὔτ' ἐν βροτοῖς οὔτ' ἐν νεκροῖσι μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανούσι*

[«¡Ay desgraciada de mí!, no voy a ser convecina ni de mortales ni de difuntos ni de vivos ni de muertos!»]²¹⁴,

nuestra Antígona puede afirmar eso mismo sobre su vida entera. La diferencia salta a la vista: en su declaración radica una verdad fáctica que disminuye el dolor. Si nuestra Antígona hubiese declarado eso mismo, resultaría impropio, pero esta impropiedad es el propio dolor. Los griegos no se expresaban de modo impropio precisamente porque la reflexión conveniente para ello no entraba en sus vidas. Así, cuando Filoctetes se lamenta de que vive en soledad y abandonado en la isla desierta, su declaración goza además de una verdad exterior; en cambio, cuando nuestra Antígona siente dolor en su soledad, resulta impropio que esté sola, pero precisamente por ello es entonces el dolor más propio.

(844) *O weh Unselige!*

Nicht unter Menschen, nicht unter Todten, Im Leben nicht heimisch noch im Tode!

[«¡Ay, desdichada!

¡Ni entre los hombres, ni entre los muertos! ¡Extraña en la vida como en la muerte!»]

por lo que respecta a la culpa trágica, ésta estriba por un lado en el *factum* de que ella entierra al hermano, y, por otro, en el contexto del penoso destino del padre, sobrentendido con base en sendas tragedias | precedentes. Aquí me encuentro de nuevo afincado 158 en esta curiosa dialéctica que pone la falta de la estirpe en relación con el individuo. Esto es lo atavico. Uno se imagina la dialéctica en general bastante abstracta, en realidad, uno piensa más bien en procedimientos lógicos. Sin embargo, la vida le enseña pronto a uno que hay muchas clases de dialéctica, que casi cada pasión tiene la suya. Por ello, la dialéctica que pone la falta de la estirpe o de la familia en contacto con el sujeto particular de modo que éste no sólo la sufra —pues esto es una consecuencia natural y de nada sirve intentar hacerse insensible a ella—, sino que lleve consigo la culpa que implica, que participe de ella, esta dialéctica nos es ajena, nada en ella nos compele. Si, en cambio, uno se propone pensar en un renacimiento de lo trágico antiguo, es necesario que cada individuo se pare a pensar su propio renacimiento, no sólo en sentido espiritual, sino sobre todo en el sentido del seno materno de la familia y de la estirpe. La dialéctica que pone en contacto al

individuo con la familia y la estirpe no es una dialéctica subjetiva, pues ésta suspende precisamente el contacto y al individuo fuera del contexto; es una dialéctica objetiva.

Es en esencia la piedad. Mantenerla no puede ser visto como un perjuicio para el individuo. En nuestro tiempo, consentimos que tengan vigencia en el ámbito natural cosas a las que se la negaríamos en el ámbito espiritual. Pero uno no puede estar tan aislado y ser tan poco natural como para considerar la familia un todo sobre el cual cabe afirmar que cuando un miembro sufre, todos sufren. Esto se hace sin pensar; ¿por qué si no tiene el individuo particular tanto miedo de que otro miembro de la familia le cubra de ignominia, sino porque siente que él también la sufre? Pues bien, este sufrimiento debe ser asumido por el individuo, quiéralo éste o no. Ahora, dado que el punto del que se parte es el individuo, no la estirpe, este sufrimiento forzado es *máximum*; se siente que el hombre no puede erigirse del todo en dueño y señor de su condición natural, aunque lo desea con todas sus fuerzas. Por el contrario, si el individuo entiende su condición natural como un elemento integrador de su verdad, esto halla su expresión en el mundo del espíritu, en la participación del individuo en la culpa. Quizás muchos no podrán comprender esta consecuencia pero, en ese caso, tampoco comprenderán lo trágico. Si el individuo está aislado, o bien es el creador absoluto de su destino, y, en ese caso, nada queda de lo trágico, sólo queda el mal — pues ni siquiera sería trágico que el individuo se cegase y enredase en sí mismo, ya

que ello sería obra suya— | o bien los individuos son tan sólo modificaciones de la eterna sustancia de la existencia y, en ese caso, lo trágico se ha esfumado de nuevo.

En lo tocante a la culpa trágica se hace ahora también manifiesta una diferencia en lo moderno una vez asumido aquí lo antiguo, y es que sólo de ello cabe hablar ahora en rigor. La Antígona griega participa mediante su piedad infantil de la culpa del padre y éste es también el caso en lo moderno; pero para la Antígona griega, la culpa y el sufrimiento del padre es un *factum* externo, un *factum* impasible que su pena no mueve (*quod non volvit in pectore* [que no mece en su pecho]); y aun en el supuesto de que ella misma sufra personalmente como consecuencia natural la culpa del padre, ello sucede de nuevo en su facticidad exterior. Con nuestra Antígona el caso es distinto. Supongamos que Edipo está muerto. En vida de éste, Antígona era ya sabedora del secreto, pero no tuvo valor para confiarse al padre. Con la muerte del padre le es arrebatada la única salida que le queda para liberarse de su secreto. Confiarlo ahora a otro ser vivo conllevaría humillar al padre y su vida cobra sentido para ella en tanto que está consagrada a rendirle cada día, casi cada hora, por medio de su silencio inquebrantable, las últimas honras. Desconoce, no obstante, una cosa que acaso el

padre sabía. He aquí lo moderno, es la inquietud en su pena, es la anfibología en su dolor. Ama al padre con toda su alma y este amor la desarraiga de sí misma y la implica en la culpa del padre; siendo fruto de un amor como ése, se siente ajena a la humanidad, siente su culpa cuanto más ama a su padre y sólo en él encuentra reposo; siendo iguales en la culpa han de penar juntos. Pero en vida del padre ella no pudo confiarle su pena, pues no sabía si él era sabedor de aquello, estribando ahí entonces una posibilidad de precipitarlo a un dolor similar. Y, con todo, si él no hubiese sido sabedor de ello, la culpa habría sido menor. El movimiento es aquí indefectiblemente relativo. En el caso de que Antígona no estuviese segura del contexto fáctico perdería su significación, lucharía tan sólo contra un presagio y esto es demasiado poco para interesarnos desde una perspectiva trágica. Pero lo sabe todo y, en su interior, hay, sin embargo, una ignorancia siempre capaz de mantener la pena en movimiento, de transformarla siempre en dolor. A ello hay que añadir que ella está en continua pugna con el medio exterior. Edipo vive en

el recuerdo del pueblo como un rey feliz, honrado y loado; | la misma Antígona ha admirado tanto a su padre como lo ha amado. Toma parte en cada júbilo y en cada alabanza suya, se entusiasma por su padre como ninguna otra joven en todo el reino, su pensamiento vuelve de continuo a su padre, es loada en el país como un modelo de

hija , y, con todo, este entusiasmo es el único modo que tiene de dar rienda suelta a su dolor. Su padre está siempre en sus pensamientos pero ¿de qué modo? Ese es su doloroso secreto. Y, con todo, no osa entregarse a la pena, afligirse; siente cuánto descansa en ella, teme que si uno lograra verla sufrir, sería puesto sobre la pista y, así, por ese lado no alcanza tampoco la pena sino el dolor.

Así compuesta y dispuesta pienso yo que Antígona bien puede acaparar nuestra atención y pienso que no me acusaréis de imprudencia o de predilección paterna por opinar que ella sí osa aventurarse en la disciplina trágica y actuar en una tragedia. Hasta aquí, ella es sólo una figura épica y lo trágico tiene en ella sólo un interés épico.

Un contexto en el que ella encajaría no es tampoco tan difícil de componer; a este respecto, bien puede uno darse por satisfecho con lo que la tragedia griega ofrece. Le queda una hermana viva; a ella la haré algo mayor y desposada. Su madre también podría seguir viva.

Que éstos son siempre personajes secundarios es obvio, como lo es que a la tragedia en general le es dado un componente épico igual al que contenía la tragedia griega y aunque no es necesario que éste sea aquí tan prominente, el monólogo

jugará de todos modos un papel primordial, si bien la situación deberá socorrerlo continuamente. Todo esto debe uno imaginárselo en derredor de un único interés primordial que constituye el contenido de la vida de Antígona y, una vez que todo ha sido puesto en orden, sigue sin darse satisfacción a la pregunta de cómo procurar el interés dramático.

Nuestra heroína, tal y como se ha presentado en lo precedente, está en camino de disponerse a superar un momento de su vida, está disponiéndose a vivir de modo enteramente espiritual, algo que la Naturaleza no tolera. Con la profundidad de que goza su alma debe de amar por necesidad con una pasión extraordinaria, cuando se enamora. Y así, me topo aquí con el interés dramático — Antígona está enamorada y lo proclamo con dolor, Antígona está mortalmente enamorada. Aquí estriba obviamente la colisión trágica²¹⁵. Uno debería ser en general un poco más escrupuloso | con lo que llama «colisión i6i trágica». Cuanto más simpatéticos son los poderes que chocan, cuanto más profundos aunque también cuanto más homogéneos, más significativa viene a ser la colisión. En cualquier caso, ella está enamorada y quien es objeto de su amor no lo ignora. Mi Antígona no es para nada una joven corriente y, así, su dote es también inusual: su dolor.

Ella no puede pertenecer a ningún hombre sin esta dote, siente que algo así supondría para ella una osadía excesiva; esconderla a un observador como ése sería imposible y haberla escondido supondría una ofensa contra su amor; pero ¿puede pertenecerle con ella? ¿Osa

ella confiársela a alguien, aun tratándose de un hombre amado? Antígona dispone de fuerza, la pregunta no es si ella, por su propio bien, para aligerar su pecho, tiene que confiar a alguien su dolor, pues es perfectamente capaz de soportarlo sin sustento, pero ¿es capaz de defender algo así ante el difunto? Ella misma sufre también en cierto modo confiándole a aquél su secreto, pues también su vida se encuentra penosamente tramada en él. Sin embargo, esto no le preocupa. La pregunta sólo concierne al padre. Desde este ángulo, la colisión es de naturaleza simpatética. Su vida, que antes era tranquila, calmosa, se hace ahora, siempre en su interior, naturalmente, violenta y apasionada y su réplica comienza entonces a ser patética. Pugna consigo misma, ha dispuesto sacrificar su vida a su secreto, pero ahora se reclama víctima su amor. Ella vence, es decir, el secreto vence y ella pierde. Ahora adviene la segunda colisión, pues para que la colisión trágica sea profunda en su justa medida, los poderes en conflicto deben ser homogéneos. La colisión descrita más arriba no tiene esta propiedad, pues tiene lugar propiamente entre su amor por el

padre y por ella misma y afecta a la cuestión de si su amor no es una víctima excesiva. El otro poder en conflicto es el amor simpatético por su amado. El sabe que es amado y arriesga, intrépido, su ataque. Está claro que su recato le asombra; nota que debe de haber dificultades bien peculiares que, con todo, no han de resultarle insuperables. Todo lo que le importa de verdad es convencerla de cuán grande es su amor por ella y hasta de que su vida habrá llegado a su fin si se ve obligado a renunciar a su amor. Al final, su pasión llega casi a ser falsa, resultando todavía más ingeniosa a causa de esa resistencia. Con cada aseveración de amor, él acrecienta el dolor de ella, con 162 cada suspiro él clava | más y más hondo la saeta del dolor en el corazón de ella. No omite medio alguno para conmoverla. El sabe, como el resto, lo mucho que ella ama a su padre. Da con ella al lado de la tumba de Edipo, donde se ha refugiado para dar un respiro a su corazón, donde se abandona a la nostalgia por el padre aun cuando esta nostalgia está mezclada con dolor, porque no sabe cómo ha de reunirse de nuevo con él, si él era sabedor de su culpa o no. El la sorprende, la conjura invocando el amor con el que ella abraza al padre, nota que él le impresiona de manera inusual, insiste, lo espera todo de este medio y no sabe que justamente por ello ha obrado en detrimento suyo.

Así, aquello en torno a lo cual gravita el interés es arrebatarse su secreto. Permitir que enloqueciese por un tiempo y, así, revelarlo, no serviría de nada. Los poderes en conflicto se mantienen mutuamente a raya a tal punto, que la acción resulta imposible para el individuo

trágico. Su dolor se ha incrementado en virtud de su amor, en virtud de su simpatético padecer con aquel a quien ama. Sólo en la muerte encontrará paz; así, su vida está consagrada a la pena y digamos que ella ha fijado un límite, un dique para la desdicha que quizás se habría reproducido fatalmente en una estirpe sucesiva. Sólo en el instante de su muerte puede declarar el fervor de su amor, sólo puede declarar que le pertenece en el preciso instante en el que no le pertenece. Herido *Epaminondas* en la batalla de Mantinea, dejó la flecha clavada en la herida hasta que oyó que la batalla había sido ganada, porque sabía que sacarla conllevaría su muerte. Así lleva Antígona su secreto en el corazón, como la flecha que la vida ha hendido más y más sin quitarle la vida, pues mientras siga clavada en su corazón, vivirá, pero tan pronto sea extraída, habrá de morir. Despojarla de su secreto es aquello por lo que el amante debe luchar y, sin embargo, esto supone además para ella la muerte segura. ¿A manos de quién cae? ¿A las del vivo o a las del muerto? En cierto sentido, a las del muerto; lo que fuera profetizado para *Hércules*, a saber, que no sería asesinado por un vivo sino por

un muerto, vale para ella en la medida en que el recuerdo del padre es la razón de su muerte; en otro sentido, empero, cae a manos del vivo, en la medida en que su desdichado amor es la ocasión de que el recuerdo la mate.

NOTAS

¹⁹⁶ Expresión griega: «comunidad de difuntos». En una entrada del 9 de enero de 1838 en la sección *FF* de sus *Diarios*, Kierkegaard anota: «Justamente estaba buscando una expresión para designar a esa clase de personas para las cuales me gustaría escribir, con la convicción de que compartirían mi concepción, y ahora la he encontrado en Luciano: παρανέκροι (uno que, como yo, está muerto), y me apetecería publicar un escrito para παρανέκροι» (*Pap.* II A 690). El término *paránekros* no se encuentra en Luciano; sin embargo, *homónekros* recibe el mismo significado en *Dia-logi mortuorum* [Diálogos de los muertos], 2, 1, cf. *Luciani Samosatensis opera*, vols. 1-4, Leipzig, 1829, ctl. 1131-1134; vol. 1, p. 180. En *Lucians Schriften*, vols. 1-4, Zürich, 1769-1773, ctl. 1135-1138, vol. 2, p. 358, el término se traduce por «tan muerto como vosotros mismos» [«so todt, wie ihr selbst»]. Por otra parte, en julio de 1839, en los *Diarios EE*, Kierkegaard se refiere al término *nenekroménos*, que significa «difunto», cf. Heb 11,12, donde se emplea para señalar la falta de fuerza vital de Abraham a causa de su edad (*Pap.* II A 490). En la época de los Padres de la Iglesia aparece, además, el término *synnekrousthai*, que significa «morir con». Se diría que el término Συμπαρανεκρωμένοι resulta de la unión por parte de Kierkegaard de *paránekros*, *nenekroménos* y *synnekrousthai*; tratándose de una forma verbal de perfecto, Kierkegaard debería haber escrito *symparanenekroménoi*.

¹⁹⁷ Véase 2 Sam 24,1-9.

¹⁹⁸ Asociaciones políticas en Atenas a finales del siglo v a.C.

¹⁹⁹ Kierkegaard se refiere a Louis Adolphe Thiers (1797-1877), que entre 1832 y 1836 ocupó los puestos de ministro del Interior, de Trabajo, de Asuntos Exteriores, así como el de primer ministro.

²⁰⁰ Aristóteles, *Poética*, 1450a. Kierkegaard poseía la edición de I. Bekker en 2 vols.: *Aristoteles graece*, Berlin, 1831, ctl. 1074-1075, cf. vol. 2, p. 1450, y la traducción alemana de M. C. Curtius, *Aristoteles Dichtkunst*, Hannover, 1753, ctl. 1904 cf. p. 13.

²⁰¹ Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, en *Werke*, jub., vol. 14, pp. 531 s.

²⁰² Aristóteles, *Poética*, 1453a. Cf. *Aristoteles Dichtkunst*, trad. cit. de M. C. Curtius, p. 26.

²⁰³ Relativo al pelagianismo; posición herética caracterizada por la negación del pecado original.

²⁰⁴ Se trata de la obra de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) *Don Juan und Faust. Eine Tragödie in fünf Akten*, Frankfurt, 1829, ctl. 1670.

²⁰⁵ Entre 1807 y 1907, el Consejo Superior de Higiene Pública ostentaba la máxima autoridad en materia de sanidad en Dinamarca.

²⁰⁶ Aristóteles, *Poética*, 1449b 21 ss.. Cf. *Aristoteles Dichtkunst*, trad. cit. de M. C. Curtius, pp. 11 s.

²⁰⁷ Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, en *Werke*, *Jub.*, vol. 14, pp. 531 s.

²⁰⁸ Véase Heb 10,31,

²⁰⁹ Véase Ex 20,5.

²¹⁰ Kierkegaard se refiere a una leyenda francesa, cf. trad. alemana «Robert der Teufel», en G. Schwab, *Buch der schönsten Geschichten und Sagen* [Libro de las más bellas historias y leyendas], vols. 1-2, Stuttgart, 1836-1837, ctl. 1429-1430. Cuenta la leyenda que vivían en Normandía un duque y una duquesa que no podían tener descendencia. Desesperada, la duquesa prometió al diablo que, si le daba un hijo, éste le pertenecería. Ella concibió a Robert, un niño malvado y cruel. Un día se propuso saber la verdad acerca de su historia y la causa de su vileza; así que preguntó a su madre: «Señora madre, le ruego que me explique cómo es que soy tan despiadado y cruel. Debe ser algo que radica en usted o en mi padre. Por eso le ruego que me cuente toda la verdad» (vol. 1, p. 347). Cf. también J. P. Lyser, *Abendländische Tausend und eine Nacht oder die schönsten Märchen und Sagen aller europäischen Völker* [Las mil y una noches de Occidente, o Los más bellos cuentos y leyendas de los pueblos de Europa], vols. 1-15, Meissen, 1838-1839, ctl. 1418-1422; vol. 4, 1838, pp. 240 s.

²¹¹ Héroe legendario, hijo de la esposa del rey Aldriano y un ogro que la había preñado mientras dormía al raso. Cuando Høgne tenía cuatro años, sus compañeros de juegos comentaban que parecía un ogro.

Fue entonces cuando se reflejó en el agua y observó que su rostro era grande y deforme. Høgne corrió a buscar a su madre para preguntarle el motivo de su aspecto y ella le explicó toda la verdad. Cf. *Nordiske Kæmpehistorier efter islandske Haandskrifter* [Historias de gigantes nórdicos según manuscritos islandeses], trad. de C. C. Rafn, vols. 1-3, Copenhague, 1821-1826, ctl. 1993-1995; vol. 2, 1823, pp. 242 s.

²¹² Véase Prov 25,11.

²¹³ Cf. Mt 6,19-20.

²¹⁴ Cita de *Antígona*, v. 850.

²¹⁵ En *Vorlesungen über die Aesthetik*, en *Werke, Jub.*, vol. 14, p. 527, Hegel define la tragedia como una colisión entre dos poderes igualmente justificados, que en el caso de *Antígona* son, respectivamente, las leyes del Estado y las consideraciones religiosas y familiares.

SILUETAS

PASATIEMPO PSICOLÓGICO²¹⁶

Recitado ante los Συμπαρανεκρωμένοι

*Abgeschworen mag die Liebe immer seryn;
Liebes-Zauber wiegt in dieser Höhle
Die berauschte, überraschte Seele
In Vergessenheit des Schwures ein.*

[El amor puede siempre abjurarse;

Su hechizo se acurruca en ese hueco,

el alma ebria y sorprendida,

En el olvido del juramento.]²¹⁷

*Gestern liebtz ich,
Heute leidz ich,
Morgen sterbz ich
Dennoch denkz ich
Heutz und Morgen
Gern an Gestern.*

[Ayer amaba,

Hoy sufro,

Mañana muero,

Prefiero, empero,

Hoy y mañana

Pensar en ayer.]²¹⁸

| ALOCUCIÓN IMPROVISADA

Festejamos este día la fundación de nuestra asociación, vuelve a llenarnos de júbilo que se haya repetido una vez más la feliz circunstancia, que el más largo de los días llegue a su fin y la noche emprenda su victoria. Todo ese largo día hemos esperado, y hasta hace tan sólo un instante suspirábamos aún por su longitud, mas ahora nuestra desesperación se ha tomado alegría. Si bien es cierto que la victoria es insignificante y que la preeminencia del día se hará sentir por un rato, no se nos escapa que su hegemonía está hecha añicos. Por ello, no esperemos a que todos hayan advertido la victoria de la noche para regocijarnos con ella, no esperemos a que la amodorrada vida burguesa nos recuerde que el día declina. No; así como la joven novia espera impaciente la llegada de la noche, así aguardamos nosotros, nostálgicos, el primer atisbo de la noche, el primer anuncio de su inminente victoria, y la alegría y la sorpresa son tanto mayores cuanto más cerca hemos estado de desesperar por cómo habríamos de soportar que los días no se acortaran.

Un año ha transcurrido y nuestra asociación aún subsiste — ¿Deberíamos celebrar, queridos Συμπανεκρωμένοι, celebrar que su existencia pone en solfa nuestra doctrina acerca de la decadencia de todas las cosas? ¿No deberíamos más bien deplorar que subsista y celebrar que, en todo caso, sólo le queda un año de existencia? Pues si en ese plazo no hubiese desaparecido, ¿no estaríamos dispuestos a disolverla nosotros mismos? — En el momento de su fundación no propusimos planes de gran alcance, pues, familiarizados con la miseria de la vida y la perfidia de la existencia, decidimos acudir en auxilio de la ley universal y aniquilarnos a nosotros mismos si es que ésta no se nos adelantaba. Un año ha transcurrido y nuestra asociación sigue estando repleta, nadie ha sido aún reemplazado, nadie se ha reemplazado a sí mismo, y es que a cada uno | de nosotros le sobra 166 orgullo para hacer algo así, porque todos tenemos la muerte por la

felicidad suprema. ¡Deberíamos celebrarlo y no más bien deplorarlo y sólo regocijarnos con la esperanza de que el enredo de la vida ha de dispersarnos pronto, de que la tempestad de la vida ha de llevarnos pronto! En verdad que estos pensamientos resultan más apropiados para nuestra asociación, que concuerdan mejor con el carácter festivo de este instante, con el medio por entero. ¿Pues no es acaso ingenioso y significativo que el suelo de esta pequeña habitación esté, según la costumbre nacional, teñido de verde, como dispuesto para un funeral? ¿Y acaso no nos da la Naturaleza que nos rodea su aprobación, a juzgar por la salvaje tormenta que

brama a nuestro alrededor y atendiendo al poderoso aullido del viento? Eso, enmudezcamos por un instante y escuchemos la música de la tormenta, su intrépido curso, su audaz desafío, el obstinado rugido del mar y el angustioso suspiro del bosque, el desesperado fragor de los árboles y el tímido siseo de la yerba. Cierto que la gente sostiene que la voz de la divinidad no se encuentra en la desatado temporal sino en la acallada brisa; mas nuestro oído no está hecho para captar acalladas brisas sino para absorber el ruido de los elementos. ¿Y por qué no irrumpe con más violencia aún y pone fin a la vida y al mundo y a este breve discurso que, al menos, goza de la ventaja respecto a todo lo anterior de que pronto se dará por acabado? ¡Ah, ese torbellino que es el principio íntimo del mundo aun cuando la gente, sin tan siquiera notarlo, se da a engullir y a beber, a casarse y a multiplicarse con despreocupada prisa! ¡Ojalá irrumpiese y con profunda indignación se quitase de encima las montañas y los Estados y los productos de la cultura y los sagaces hallazgos de la gente! ¡Ojalá irrumpiese con ese último y estremecedor silbido que, con mayor seguridad aún que la trompeta del Juicio final, anuncia la decadencia de todas las cosas! ¡Ojalá se agitate y en un remolino levántase la desnuda peña en cuya cima nos hallamos, con la misma facilidad con la que un bufido de su nariz levantaría un tamo! — ¡Mas la noche vence y el día mengua y la esperanza crece! ¡Llenemos una vez más las copas, queridos compañeros de taberna! ¡Con este grial te saludo, eterna madre de todas las cosas, silenciosa noche! De ti vino todo, a ti vuel- ve todo de nuevo. ¡Apíadate, entonces, otra vez del mundo! ¡Alzate de nuevo para recobrar todas las cosas y preservarnos a todos nosotros escondidos en tu seno! ¡A ti te saludo, oscura noche, te saludo como se saluda al vencedor y éste es mi consuelo, pues tú lo acortas todo, el día y la vida y las fatigas del recuerdo en un olvido eterno!

167 | Desde el tiempo en que Lessing pusiera fin con su famoso ensayo *Laoconte* al conflicto de límites entre la poesía y el arte, parece que puede considerarse como resultado, reconocido de modo unáni-

me por todos los esteticistas, que la diferencia es que el arte reside en la categoría de espacio y la poesía en la de tiempo; que el arte representa lo que está en reposo y la poesía lo que está en movimiento. Por eso, lo que debe convertirse en objeto de representación artística debe poseer la calmosa transparencia dada cuando el fuero interno reposa en un correspondiente fuero externo. Cuanto menos es éste el caso, más difícil es la labor para el artista, hasta el momento en que se hace valer la diferencia, la cual le enseña que para él no hay labor alguna.

Si aplicamos esto mismo, que aquí no ha sido sino mencionado de paso, a la

relación entre la pena y la alegría, nos apercibiremos con facilidad de que la alegría se deja representar artísticamente con mayor facilidad que la pena. Con ello no ha sido en modo alguno negado que la pena se deje representar artísticamente, aunque sí queda dicho que se alcanza un punto donde para ella es esencial establecer una contradicción entre el fuero interno y el externo que hace su representación imposible para el arte. Ello reside, a su vez, en la propia esencia de la pena. A la alegría le corresponde querer revelarse, la pena quiere esconderse y, en ocasiones, hasta engañar. La alegría es comunicativa, francamente sociable, quiere manifestarse; la pena es retraída, callada, solitaria y retorna siempre a sí misma. Seguro que la exactitud de lo dicho no la negará nadie por poco que haya hecho de la vida objeto de su observación. Hay hombres cuya complexión es tal que, al sufrir una afección, la sangre fluye hacia el sistema epidérmico, siendo entonces visible en el fuero externo el movimiento interior; la complexión de otros es de índole tal que la sangre fluye en sentido inverso, hacia los ventrículos y otras partes internas del organismo. Más o menos así se comportan la pena y la alegría con respecto al modo de manifestarse. La complexión descrita en primer lugar resulta mucho más fácil de observar que la otra. En la primera se ve la expresión, el movimiento interior es visible en el fuero externo; en la segunda complexión, se intuye el movimiento interior. La palidez exterior es como el adiós del fuero interno, y el pensamiento y la fantasía corren tras el fugitivo, que se oculta en lo recóndito.

Esto vale para la clase de pena que examinaré en adelante, la cual podemos denominar pena reflexiva. El fuero externo contiene aquí, con mucho, sólo una seña que nos pone sobre la pista; en ocasiones ni siquiera | tanto. Esta pena no se deja representar artísticamente, 168 pues el equilibrio entre el fuero interno y el externo está roto, por lo que no reside en categorías espaciales. Tampoco se deja representar en otro respecto, dado que no goza de calma interior alguna sino que se encuentra en perpetuo movimiento; aunque este movimiento no la colma de resultados nuevos, más bien es el movimiento mismo lo

esencial. Como una ardilla en su jaula, gira dentro sí misma, aunque no de modo tan uniforme como este animal, sino alternando sin cesar por la combinación de los determinantes internos de la pena. Aquello que hace que la pena reflexiva no pueda ser objeto de representación artística es que carece de sosiego, que no se pone de acuerdo consigo misma, que no reposa en ninguna expresión determinada y concreta. Como el enfermo que, en su dolor, ora se hace a este lado ora a este otro, la pena reflexiva da vuelcos para dar con su objeto y con su expresión. Cuando la pena tiene

sosiego, el interior de la pena logra entonces, con el tiempo, promoverse, hacerse visible en lo exterior y, de ese modo, convertirse en objeto de representación artística. Cuando la pena atesora sosiego y reposo, el movimiento se activa desde dentro hacia afuera, la pena reflexiva se mueve hacia adentro, como la sangre que huye de la periferia, y que sólo permite que se la intuya por medio de la presurosa palidez. La pena reflexiva no conlleva ninguna modificación esencial en lo exterior; nada más empezar, la pena se apresura hacia adentro y sólo un observador muy detallista intuye su desaparición; luego, aquella vela con todo detalle por que lo exterior sea lo menos llamativo posible.

Puesto que busca de tal modo refugio hacia adentro, encuentra al fin un cercado, unos adentros, y allí cree poder permanecer, iniciando entonces su movimiento uniforme. Como el péndulo de un reloj, se balancea sin poder encontrar reposo. Empieza una y otra vez desde el principio sin dejar de deliberar, de interrogar a los testigos, de confrontar y cotejar las diversas declaraciones, algo que ha hecho ya cien veces pero que nunca concluye. La uniformidad tiene con el paso del tiempo un efecto soporífero. Así como producen sopor el uniforme desliz de la gotera, la uniforme rotación de la rueda de la rueca, el monótono sonido que se produce cuando alguien va y viene marcando el paso en el piso de arriba, la pena reflexiva encuentra alivio en este movimiento, el cual, en tanto que moción ilusoria, acaba por convertirse en una necesidad. Por fin surge un cierto equili- 169 brio y la impetuosa necesidad de | hacer que la pena se declare, contando con que alguna vez haya podido manifestarse, cesa, lo exterior está calmado y sosegado y en un pequeño rincón de su fuero interno vive la pena como un preso a buen recaudo en una prisión subterránea, en donde pasa la vida, año tras año, sin cesar en su movimiento uniforme, yendo y viniendo en su reducto, nunca cansada de recorrer la larga o corta senda de la pena.

Lo que ocasiona la pena reflexiva puede residir, por un lado, en la índole subjetiva del individuo y, por el otro, en la pena objetiva o en la ocasión de la pena. Un individuo ávido de reflexión desea trans-

formar toda pena en pena reflexiva, su estructura y complejidad individuales le impiden asimilarse sin más la pena. No obstante, esto es una morbosidad que apenas logra interesarnos, dado que el modo en que cualquier contingencia sufre una metamorfosis es convirtiéndose en una pena reflexiva. El asunto es bien distinto cuando la pena objetiva o cuando la ocasión de la pena alumbra en el individuo mismo la reflexión que hace de la pena una pena reflexiva. Este es siempre el caso allí donde la pena objetiva no se ha consolidado, dejando atrás una duda, sea cual sea por lo

demás su índole. Aquí se le aparece de inmediato al pensamiento una gran multiplicidad que será mayor cuanto más cosas haya vivido y experimentado uno o cuanto mayor sea su propensión a emplear su perspicacia en tales experimentos. Sin embargo, no es en absoluto mi intención agotar dicha multiplicidad en un estudio exhaustivo y destacaré tan sólo un único aspecto suyo, respetando el modo en que éste se ha aparecido a mi observación. Cuando la ocasión de la pena es un engaño, la misma pena objetiva es de tal índole que engendra en el individuo la pena reflexiva. Poner en claro que un engaño es en verdad un engaño resulta a menudo muy difícil y, sin embargo, todo depende de ello; mientras quepa discutirlo, la pena no encuentra sosiego sino que debe seguir deambulando en la reflexión. Cuando, además de eso, el engaño no concierne a una cosa externa sino a la totalidad de la vida interior de un hombre, el núcleo íntimo de su vida, la probabilidad de que la pena reflexiva acabe deambulando, crece todavía más. ¿Pero qué podría calificar la vida de una mujer con más certeza que su amor? Y es que cuando la pena de un amor desgraciado se funda en un engaño, tenemos incondicionalmente una pena reflexiva, ya sea que ésta dure toda la vida o que el individuo la venza. Si bien el amor desgraciado es de por sí la más honda pena para una mujer, de ello | no se sigue 170 que todo amor desgraciado genere una pena reflexiva. Así, cuando el amado muere o ella quizás no es correspondida en su amor o las circunstancias de la vida impiden que se cumplan sus deseos, se da, sí, una ocasión para la pena, pero no para una pena reflexiva, a no ser que la persona en cuestión esté enferma de antemano, en cuyo caso aquélla sería ajena a nuestro interés. Si, por el contrario, no está enferma, su pena se convierte en una pena inmediata y, como tal, se convertirá también en objeto de representación artística, mientras que, por el contrario, al arte le resulta imposible expresar y representar la pena reflexiva o su asunto. La pena inmediata es justamente la inscripción y la expresión inmediatas de la impresión que causa la pena, las cuales concuerdan por entero, tal como sucede con la imagen que *Verónica* retuvo en su manto de lino, y la sagrada escritura de la

pena permanece estampada en lo exterior, hermosa y clara y legible para todos.

La pena reflexiva no puede ser por tanto objeto de representación artística, pues, por una parte, no es nunca existente sino que está indefectiblemente en ciernes y, por la otra, lo exterior, lo visible es indistinto e indiferente. Así es que si el arte no quiere verse restringido a la ingenuidad, de la cual encontramos ejemplos en viejos escritos en donde se representa una figura que da una idea aproximada de aquello que debería ser mientras que, por otro lado, en su pecho descubrimos una placa, un

corazón o cosas por el estilo en donde podemos empaparnos de todo, en especial cuando la figura dirige hacia ello nuestra atención mediante su postura o incluso señalándolo

lo, un efecto que bien podría lograrse también con sólo escribir encima: tome nota, por favor; si no es esto lo que quiere, entonces el arte se ve obligado a renunciar a representaciones de este tipo y a cederlas a un tratamiento poético o psicológico.

Es esta pena reflexiva la que me propongo exponer y hacer que, en la medida en que ello sea posible, salte a la vista en algunas imágenes. Las llamo *siluetas*, en parte para traer de inmediato a la memoria con esta denominación que las recojo del lado oscuro de la vida, y en parte porque, al igual que las siluetas, no son inmediatamente visibles. Si tomo una silueta con la mano, ésta no me causa impresión alguna, y puedo sólo hacerme una idea de ella sujetándola contra la pared y dejando de contemplar la imagen inmediata para contemplar la que se muestra sobre la pared; sólo entonces la veo. Eso mismo sucede con la imagen que quiero mostrar aquí, una imagen interior 171 que sólo se hace | perceptible en tanto en cuanto penetro lo exterior con la mirada. Quizás lo exterior no tiene nada de llamativo pero en cuanto lo penetro con la mirada, sólo entonces, descubro esa imagen interior que quiero mostrar, una imagen interior que es demasiado fina para hacerse exteriormente visible, dado que ha sido tejida con los más acallados acordes del alma. Puedo contemplar una cuartilla de papel sin que éste resulte notable a la observación inmediata y sólo sujetándola contra la luz del día y penetrándola con la mirada descubro la fina imagen interior que es, digamos, demasiado inmaterial para verse de modo inmediato. Fijad, pues, vuestra vista, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, en esta imagen interior, no os dejéis perturbar por lo exterior o, mejor dicho, no lo suscitéis, como yo lo desecho incesantemente para escudriñar mejor el fuero interno. Con todo, para seguir adelante con lo dicho no necesito en absoluto exhortar esta asociación de la cual tengo el honor de ser miembro; pues aunque somos jóvenes, somos también todos lo suficientemente vie-

jos como para no dejarnos engañar por lo exterior o como para permanecer anclados en ello. ¿O se tratará acaso de una esperanza vana con la que yo me lisonjeo creer que habréis honrado vuestra atención con estas imágenes? ¿Os resultará acaso mi empeño ajeno e indiferente, no en armonía con el interés de nuestra asociación, una asociación que sólo conoce una pasión, a saber, la simpatía con el secreto de la pena? Y es que también nosotros conformamos una orden, también nosotros salimos de vez en cuando al mundo cual caballeros errantes, cada uno por su lado, no para combatir monstruos o para socorrer la inocencia o para probar fortuna en la aventura

amorosa. Nada de esto nos ocupa, ni siquiera lo último, pues la flecha en el ojo femenino no hiere nuestro erguido pecho, y la sonrisa de las jóvenes no nos conmueve, sino el secreto gesto de la pena, ¡Dejemos que otros se enorgullezcan de que ninguna joven de cualquier parte pueda ofrecer resistencia a su poder erótico, no nos dan dentera, nosotros queremos enorgullecemos de que ninguna pena secreta escape a nuestra atención, de que ninguna pena clandestina sea tan desdeñosa y tan orgullosa como para que no consigamos adentrarnos victoriosos en sus más íntimas guaridas! Cuál sea la pugna más peligrosa, cuál la que presupone mayor arte y mayor placer, no vamos a investigarlo ahora, nuestra elección ha sido obrada, sólo amamos la pena, sólo la pena y sea donde sea que descubrimos su rastro, lo seguimos, hasta que se revela. Para esta lucha nos preparamos, en ella nos entrenamos a diario. Y en verdad la pena se desliza tan secretamente por el mundo que sólo aquel que | tiene simpatía por ella, sólo a él le 172 es dado presentirla. Yendo por la calle, una casa tiene el mismo aspecto que otra, y sólo el observador experimentado presiente que hacia la medianoche esta casa tiene un aspecto del todo diferente; en ese momento merodea por allí un desdichado que no ha encontrado sosiego, sube las escaleras, sus pisadas resuenan en la quietud de la noche. Pasando al lado de la gente por la calle, uno tiene el mismo aspecto que otro, y el otro que el de la mayoría, y sólo el observador experimentado presiente que en lo más íntimo de esta mente se aloja un habitante que nada tiene que ver con el mundo, que pasa los días de su solitaria vida calmosamente dedicado a tareas domésticas. Ciertamente que lo exterior es objeto de nuestra observación, pero no de nuestro interés; así el pescador, que dirige impasiblemente su mirada al río, pero el río no le interesa, sino los movimientos del fondo. Por ello es cierto que lo exterior tiene un significado para nosotros, pero no como expresión de lo interior sino como una información telegráfica²¹⁹ de que allí, en lo más profundo, algo se esconde. Cuando uno contempla larga y atentamente un rostro, en ocasiones descubre algo así

como otro rostro dentro del que se ve. Por lo general esto es un signo irrecusable de que el alma esconde un emigrante que se ha apartado de lo exterior para vigilar un recóndito tesoro, y el camino a seguir en el movimiento de la observación se insinúa mediante el hecho de que un rostro parece encontrarse dentro de otro, lo cual da a entender que uno debe esforzarse por penetrarlo, si es que desea descubrir algo. El rostro, que por otra parte es el espejo del alma, reviste aquí una ambigüedad que no se deja representar artísticamente y que por lo general también perdura sólo un momento fugaz. Es preciso tener ojos para verlo, tener buena vista para seguir este indicio infalible de la pena secreta. Esta mirada es atractiva, y aun así tan escrupulosa,

angustiante y apremiante, y aun así tan compasiva, persistente y maliciosa, y aun así tan franca y benevolente; adormece al individuo en una suerte de dulce languidez en la que aquél se deleita en derramar su pena, el mismo deleite del que se goza al desangrarse. Lo presente ha sido olvidado; lo exterior, desgajado; lo pasado, resucitado; el hálito de la pena, aliviado. El penitente encuentra consuelo, al igual que los caballeros que congenian con la pena, cuando ha encontrado lo que buscaba, pues no buscamos lo presente sino lo pasado, no la alegría, pues ésta es siempre presente, sino la pena, pues su esencia ¹⁷³ es pasar, y en el instante del tiempo presente uno la ve | sólo como se ve a alguien cuando la vista lo alcanza únicamente en el momento en el que dobla la esquina y desaparece.

Con todo, en ocasiones la pena se esconde todavía mejor, y lo exterior no nos permite presentir nada, ni lo más mínimo. Puede evitar nuestra atención por mucho tiempo, pero cuando por casualidad un semblante, una palabra, un suspiro, un tono en la voz, un guiño en los ojos, un temblor en los labios, traiciona aquello que fue escondido, entonces despierta la pasión, comienza la lucha. Entonces se trata de estar vigilante, de ser perseverante, de ser prudente; ¿pues acaso hay alguien más ingenioso que la pena clandestina? Pero un recluso solitario dispone también de mucho tiempo para concebir muchas cosas, ¿y hay acaso alguien más rápido en esconderse que la pena clandestina? Pues ninguna jovencita podría cubrir el seno que hubiese descubierto con tanta ansia y tanto apremio como la pena recóndita cuando es sorprendida. Entonces se requiere impasible impavidez, pues uno lucha con un Proteo, que se dará sin embargo por vencido con sólo perseverar, por más que, como aquel tritón, adopte cualquier figura para escabullirse²²⁰; cual serpiente se retuerce en nuestra mano, cual león nos atemoriza con su rugido, se convierte en un árbol que susurra con sus hojas, o en agua efervescente o en fuego crepitante, pero al final debe haber presagio, la pena debe fi-

nalmente manifestare. He aquí las aventuras que nos dan placer, probar en ellas nuestra caballerosidad es nuestro pasatiempo; para ello nos alzamos ahora como bergantes en medio de la noche²²¹, por ello nos atrevemos a todo; pues ninguna pasión es tan salvaje como la de la simpatía. Y nada nos obliga a temer que hayan de faltarnos aventuras, pero sí que topemos con un obstáculo que sea demasiado duro y demasiado impenetrable; pues así como, según explican los naturalistas, al hacer estallar rocas enormes tras varios siglos de obstinación se ha encontrado en su interior animales vivos que, sin ser descubiertos, habían retado a la vida, así también podría darse el caso de que hubiera hombres cuyo aspecto externo fuera sólido como una

roca que salvaguardaba una eternamente olvidada vida de pena. Ahora bien, esto no debe atenuar nuestra pasión ni enfriar nuestro celo, al contrario, debe inflamarlos; pues nuestra pasión no es curiosidad, la cual se satisface con lo exterior y con lo superficial, sino una angustia simpática, que escudriña los riñones²²² y los pensamientos ocultos; mediante el hechizo y mediante el conjuro evoca lo oculto incluso aquello que la muerte ha arrebatado a nuestra mirada. Antes de la batalla, así está escrito, Saúl se presentó disfrazado ante una pitonisa y le exigió que evocase a Samuel²²³. Ciertamente no era mera curiosidad lo que I le movía, ni el placer de ver la imagen visible de Samuel, 174 sino que quería experimentar los pensamientos de éste, y no hay duda de que ha esperado con inquietud hasta sentir la condenatoria voz del implacable juez. No será tampoco, por lo visto, mera curiosidad lo que mueva a alguno de vosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, a contemplar las imágenes que he de mostraros. Si bien yo las designo con determinados nombres poéticos, con ello no se da a entender en modo alguno que lo que ha de comparecer ante vosotros sean tan sólo estas figuras poéticas, sino que los nombres deben ser considerados *nomina appellativa* [nombres comunes]; así, no pondré ningún impedimento si alguno de vosotros hubiera de sentirse tentado a nombrar una imagen concreta con otro nombre, un nombre más querido o un nombre que quizás le resulte más natural.

MARÍA BEAUMARCHAIS²²⁴

Conocemos a esta joven en el *Clavijo* de Goethe²²⁵, al cual nos ceñimos, sólo que la acompañamos más allá, a lo largo del tiempo, una vez ha perdido el interés dramático, una vez las consecuencias de la pena han ido perdiéndose. Seguimos acompañándola, pues como caballeros de la simpatía tenemos tanto el don innato cuanto la pres-

teza adquirida de seguir en procesión el paso de la pena. Su historia es corta; Clavijo se prometió en matrimonio con ella, Clavijo la abandonó. Esta información es suficiente para aquel que está acostumbrado a observar los fenómenos de la vida como se observan las curiosidades en una colección de arte; cuanto más breve, mejor, más cosas pueden verse. Del mismo modo es posible explicar con la mayor brevedad que Tántalo está sediento y que Sísifo arrastra una piedra hacia lo alto de una montaña. Cuando el tiempo apremia, entretenerse en ello sólo supone un retraso, dado que, en realidad, uno no va a lograr enterarse de más de lo que ya sabe, que es todo. Lo que requiere mayor atención debe ser de otro género. En las apreturas de un corro se monta una reunión alrededor de la mesa donde tomamos el té, el samovar está en las últimas, la señora de la casa ruega al misterioso extraño abrir su corazón, a

ese fin manda traer limonada y mermelada, y entonces él empieza: es una dilatada historia. Así sucede en las novelas y hay aun otra cosa bien distinta: una historia dilatada y un pequeño anuncio así de breve. Si para María Beaumarchais se trata de una historia breve es una pregunta bien distinta; aunque sí es cierto que no es dilatada, pues una historia dilatada tiene con todo una extensión mensurable; una historia breve tiene sin embargo a veces la misteriosa propiedad de ser, a pesar de toda su brevedad, más larga que la más dilatada.

Ya en lo precedente señalaba que la pena reflexiva no se hace visible en lo exterior, es decir, que no encuentra ahí su expresión reposada, bella. La inquietud interior no permite esta transparencia, lo exterior más bien se consume en ella, e incluso en el supuesto de que lo interior hubiese de anunciarse en lo exterior, lo haría con una cierta morbidez, que nunca puede llegar a ser objeto de representación artística, pues no goza del interés de lo bello. Goethe ha insinuado esto mismo con un par de guiños. Aun estando de acuerdo con la exactitud de esta observación, uno podría sentirse tentado a tenerla por algo casual, y sólo habiéndose convencido, tras sopesarlo en términos estrictamente poéticos y estéticos, de que lo que la observación enseña goza de verdad estética, sólo entonces alcanzaría la conciencia más profunda. Si yo me imaginase ahora una pena reflexiva y preguntase si se dejaba representar artísticamente, de inmediato se pondría de manifiesto que lo externo es del todo casual en relación con ella; pero si esto es verdad, entonces nos apartamos de lo bello-artístico. Si ella es grande o pequeña, significativa o insignificante, bella o menos bella, todo esto es indiferente; sopesar si sería más correcto hacer que la cabeza se inclinase hacia un lado o hacia el otro, o hacia el suelo, hacer que la mirada se fije taciturna o se clave triste en el suelo, todo

esto es del todo indiferente, lo uno no expresa la pena reflexiva de modo más adecuado que lo otro. En comparación con lo interior, lo exterior se ha hecho insignificante, se instala en la indiferencia. La clave de la pena reflexiva es que la pena busca sin cesar su objeto, esta búsqueda es la inquietud de la pena y su vida. Pero esta búsqueda es una fluctuación incesante y, si lo exterior era en todo momento la perfecta expresión de lo interior, uno debería, a fin de representar la pena reflexiva, disponer de una sucesión completa de imágenes; pero ninguna imagen expresaría por sí sola la pena y ninguna imagen por sí sola obtendría un valor propiamente estético, dado que no sería bella, sino verdadera. Estas imágenes deberían contemplarse como se contempla el segundero de un reloj; el engranaje no se ve, pero el movimiento interior se manifiesta sin cesar en que lo exterior | varía sin cesar. Pero esta

variabilidad no puede representarse artísticamente y, no obstante, es la clave de todo. Así, cuando el amor desdichado se funda en un engaño, el dolor y el sufrimiento vienen porque la pena no puede encontrar su objeto. Si el engaño es probado y si la persona en cuestión se ha dado cuenta de que se trata de un engaño, entonces no cesa la pena, sino que se trata de una pena inmediata, no reflexiva. Es fácil ver la dificultad dialéctica, pues ¿qué es lo que ella deplora? Si él era un impostor, es bueno que la abandonase, cuanto antes mejor, y ella más bien debería alegrarse de ello y deplorar haberlo amado; con todo, es una pena honda que él fuese un impostor.

Pero esto, aun tratándose de un engaño, es la inquietud en el *perpetuum mobile* de la pena. Procurar certeza para el hecho externo de que un engaño es un engaño es ya tan complicado... y, sin embargo, con ello no cerramos en modo alguno el caso, ni tampoco paramos el movimiento. Para el amor, un engaño es ni más ni menos que una paradoja absoluta, y en ello radica la necesidad de una pena reflexiva.

Los diversos factores del amor podrían ser manipulados en cada individuo de mil maneras distintas, con lo cual el amor no sería en uno lo mismo que en el otro; el factor egoísta puede ser más preponderante, o el simpatético; pero, sea como sea el amor, tanto en lo que hace a sus determinantes concretos como a la totalidad, el engaño es una paradoja que el amor no puede pensar y que al final, sin embargo, quiere pensar. Y es que si el factor egoísta o bien el simpatético está absolutamente presente, la paradoja se suspende, es decir, el individuo excede la reflexión en virtud de lo absoluto, no piensa la paradoja en el sentido de suspenderla gracias al «cómo» de la reflexión, sino que se salva precisamente gracias a que no la piensa, no se preocupa de las atareadas aclaraciones o confusiones de la reflexión, reposa sobre sí mismo. A causa de su orgullo, el orgulloso amor egoísta con-

sidera imposible un engaño, no se preocupa por saber qué cabe decir a favor o en contra, cómo puede defenderse o excusarse la persona en cuestión, está completamente seguro porque es demasiado orgulloso para creer que alguien podría atreverse a engañarle. El amor simpatético posee la fe que mueve montañas, cualquier defensa es nada para él, comparada con la impasible certeza que posee de que no se ha tratado de un engaño, cualquier acusación no prueba nada contra el intercesor que explica que no se ha tratado de un engaño y que no lo 177 explica de esta o de aquella manera, sino | de un modo absoluto. Pero un amor como ése se ve raramente o incluso nunca en la vida. Por lo general, el amor atesora ambos determinantes y ello lo pone en relación con la paradoja. En los dos casos descritos, la paradoja también lo es para el amor, pero a éste le tiene sin cuidado; en el último caso

la paradoja es para el amor. La paradoja es impensable y sin embargo el amor quiere pensarla; y a medida que los diversos factores van haciendo acto de presencia en ciertas ocasiones, se aproxima para pensarla a menudo de modo contradictorio, pero no lo consigue. Esta vía del pensamiento es infinita y sólo concluye cuando el individuo la interrumpe arbitrariamente haciendo valer algo distinto, una determinación de la voluntad, aunque con ello el individuo singular se sume a determinaciones éticas y no nos ocupa estéticamente. Al tomar una determinación alcanza aquello que no obtiene por la vía de la reflexión: fin, reposo.

Esto vale para cualquier amor desdichado que se funda en un engaño; lo que por lo demás propicia la pena reflexiva en *María Beaumarchais* es que lo que se ha roto es una promesa de matrimonio. Una promesa de matrimonio es una posibilidad, no una realidad, pero precisamente porque sólo es una realidad puede parecer que romperla no tiene un efecto tan fuerte, que resulta harto más fácil para el individuo soportar este golpe. Este puede muy bien ser el caso de vez en cuando; pero por otra parte la circunstancia de que sólo sea una posibilidad lo que es aniquilado resulta mucho más tentadora para el avance de la reflexión. Cuando una realidad se hace añicos, la ruptura es por lo general harto más perentoria, cada nervio es cortado en dos, y la ruptura conserva, en tanto que ruptura, una plenitud en sí misma; cuando una posibilidad se hace añicos, el dolor instantáneo quizás no sea tan grande, pero también deja a menudo tras ella algún que otro ligamento de una pieza, indemne, que se convierte en una perpetua ocasión de dolor continuado. La posibilidad aniquilada se muestra transfigurada en una posibilidad de rango superior, mientras que, por el contrario, la tentación de crear como por encanto una posibilidad nueva como ésa no es tan grande cuan-

do es una realidad lo que se ha roto, porque la realidad tiene un rango superior que la posibilidad.

En una palabra, Clavijo la ha abandonado, ha roto deslealmente la relación. Acostumbrada a descansar en él, ahora ella, puesto que él la aparta de sí, no tiene fuerzas para mantenerse en pie, se hunde desfallecida en los brazos del entorno. Esto es lo que parece haberle sucedido a María. Por lo demás, cabría pensar otro comienzo, cabría pensar que ella, acto seguido, desde el primer instante, tenía vigor | 178 para transformar la pena en una pena reflexiva, que ella, ya sea para evitar la humillación de oír a otros hablar de que había sido engañada, ya sea porque a pesar de todo lo apreciaba tanto que a ella le haría daño oír cómo una vez tras otra él era injuriado por ser un impostor, interrumpía de inmediato toda relación con otra gente para devorar

en sí misma la pena y a sí misma en la pena. Seguimos fielmente a *Goethe*. El entorno de la joven no es impasible, siente con ella su dolor, y en ese mismo sentir dice: esto ha de ser su muerte, ¡Y qué cierto es esto en términos estéticos! Un amor desdichado puede ser de tal índole, que un suicidio puede considerarse estéticamente correcto, pero no puede estar fundado en un engaño. De ser éste el caso, el suicidio perdería todo su carácter excelso y contendría una concesión que el orgullo ha de prohibir. Por el contrario, si es su muerte, eso es lo mismo que afirmar que él la ha asesinado. Esta expresión armoniza del todo con el vigoroso movimiento interior que se da en ella misma, en el que ella encuentra alivio. Pero la vida no se rige siempre por precisas categorías estéticas, no responde siempre a una normatividad estética, y ella no muere. Esto pone en apuros al entorno, que siente que aseverar repetidamente y sin cesar que ella muere cuando sigue viviendo no es pertinente; a esto hay que añadir que el entorno no es capaz de recitar dicha aseveración con la misma patética energía del principio, si bien ésta era la condición para que ella pudiera verse reconfortada. Es que el entorno modifica el método. El era un canalla, dice, un impostor, un hombre atroz por cuya causa no valía la pena morir; olvídale, no pienses más en esas cosas, sólo era una promesa de matrimonio, borra este suceso de tu recuerdo, que aún eres joven, aún puedes mantener la esperanza.

Esto la alienta, pues este *pathos* airado armoniza con otros estados de ánimo suyos, su orgullo se ve satisfecho por el pensamiento vindicativo de convertirlo todo en nada: no es porque él fuera un hombre extraordinario por lo que ella lo amaba, ni en lo más remoto; ella veía muy bien todos sus fallos, pero creía que era un buen hombre, un hombre fiel, por ello lo amaba, por compasión, y por eso le resultará fácil olvidarlo, ya que nunca lo ha necesitado. El entorno y Ma-

ría vuelven a estar en consonancia y el dueto que componen funciona magníficamente. Al entorno no le resulta nada complicado pensar 179 que Clavijo era un impostor; pues nunca lo ha amado y por eso no | es nada paradójico; y aun en el supuesto de que el entorno le hubiese tenido algún aprecio (algo que *Goethe* insinúa con respecto a la hermana), este interés resulta ser un arma en su contra, así como la benevolencia que tal vez fuese algo más que mera benevolencia, se convierte en un magnífico material inflamable para mantener las llamas del odio. Al entorno no le resulta tampoco nada complicado borrar todo recuerdo suyo y exige, por tanto, que María haga lo propio. El orgullo de María prorrumpe en odio, el entorno lo aviva; ella se desahoga en palabras mayores y en poderosos y capaces propósitos y en ellos se embriaga. El entorno se congratula. Este no advierte lo que ni ella misma estaría

dispuesta a confesarse, que ella, inmediatamente después, se debilita y languidece; el entorno no advierte el angustiante presagio que la sobrecoge de que el poder que ella posee en contados instantes es una decepción. Esto es lo que ella esconde con esmero sin reconocerlo ante nadie. El entorno prosigue con fortuna con sus ejercicios teóricos, aunque comienza a rastrear los efectos prácticos de los mismos. Estos brillan por su ausencia. El entorno sigue incitándola, las palabras de ella delatan fuerza interior, y, sin embargo, aquél concibe la sospecha de que la situación no es del todo coherente. El entorno se impacienta, se lo juega todo, se lanza tras la pista que la burla ha dejado en ella a fin de sacarla de su guarida. Es demasiado tarde. El malentendido hace acto de presencia. Que él fuese realmente un impostor no tiene nada de humillante para el entorno, pero sí para María. La venganza que a ella se le ofrece —desdeñarlo— no tiene mucho significado; pues para que lo tuviese él debería amarla, pero no lo hace, y su desdén queda en una indicación a la que nadie hace honores. Por otro lado, nada tiene para el entorno de doloroso que Clavijo sea un impostor, pero sí para María, en cuyo interior él tiene, a pesar de todo, un defensor. Ella siente que ha ido demasiado lejos, ha insinuado una fuerza de la que no está en posesión y no lo admitirá. ¿Qué consuelo reside acaso en el desdén? Para eso más vale apenarse. A esto hay que añadir que ella quizás posea alguna nota secreta de gran significación para la explicación del texto, la cual por añadidura es de tal índole que podría presentarlo a él de modo más favorable o más desfavorable, dependiendo de las circunstancias. Sin embargo, ella no ha iniciado a nadie ni iniciará a nadie en tal secreto, pues de no ser él un impostor, podría pensarse que acabaría arrepintiéndose del paso que había dado y que volvería, o lo que sería todavía más espléndido, podría pensarse

que tal vez no hiciese falta que él se arrepintiese, que podría justificarse o explicarlo todo; si ella se hubiera servido de la nota, quizás habría dado lugar a | un escándalo, ya que entonces habría sido im- 180 posible restablecer la antigua relación, y eso por culpa suya, pues habría sido ella quien le habría permitido que el brote más secreto de su amor tuviese testigos. Si ella lograra convencerse realmente de que él es un impostor, entonces le daría todo igual y en todo caso sería más bonito por parte de ella no servirse de la nota.

Así es como el entorno, en contra de su voluntad, la ha ayudado a desarrollar una nueva pasión, los celos de su propia pena. Su determinación está tomada, el entorno carece en todos los sentidos de energía para armonizar con su pasión — ella «toma el velo»²²⁶; no toma el hábito pero toma el velo de la pena que la esconde de toda

mirada extraña. Su aspecto exterior es tranquilo, todo ha sido olvidado, su modo de hablar no da nada a entender; ella hace consigo misma los votos de la pena y entonces comienza su solitaria vida en la sombra.

En ese mismo instante todo se transforma; antes sentía que podía hablar con otros, pero ahora no está sólo atada por sus votos de silencio, su orgullo la forzaba con la aquiescencia de su amor, antes sentía que su amor reclamaba y el orgullo lo aprobaba, pero ahora no tiene la menor idea de por dónde comenzar, ni cómo, y ello, no porque hayan sobrevenido nuevos determinantes, sino porque ha triunfado la reflexión. Si ahora alguien le preguntase qué deplora, no podría responder nada, o bien respondería del mismo modo que aquel sabio al que le preguntaron qué era la religión y pidió tiempo para reflexionar, y más tiempo para reflexionar y, así, nunca supo qué contestar²²⁷. Ahora el mundo la ha perdido, su entorno la ha perdido; ha sido emparedada en vida; con tristeza tapa la última apertura; siente que aún en este instante sería quizás posible revelarse y al siguiente les ha sido sustraída para siempre. Con todo, está decidido, firmemente decidido, y ella, en cuanto una que por otra parte es emparedada en vida, no ha de temer que cuando la pequeña provisión de pan y agua con que se la dota haya sido consumida, deba perecer, pues dispone de nutrientes para mucho tiempo, no ha de temer que vaya a aburrirse, pues está ocupada con creces. Su fuero externo es tranquilo, sosegado, no hay nada llamativo y, sin embargo, su interior no es el ser incorruptible de un espíritu tranquilo, sino el menester infértil de un espíritu inquieto²²⁸. Busca soledad o contraste. En soledad se da reposo de la fatiga que siempre conlleva forzar el propio | aspecto externo i8i en una forma determinada. Como el que habiendo estado mucho tiempo de pie o sentado en una postura forzada se despereza con gusto, como la rama que habiendo estado mucho tiempo doblegada por la

fuerza adopta su posición natural con júbilo al romperse la traba, así también se ve ella reconfortada. O bien busca contraste, ruido, esparcimiento, pues mientras la atención de todos se dirige a otras cosas, ella puede ocuparse de sí misma con tranquilidad; y todo lo que tiene lugar allí mismo, a su alrededor, las notas musicales, las ruidosas conversaciones, suenan tan a lo lejos que es como si se encontrase en una pequeña habitación para ella sola, ajena a todo el mundo. De no ser capaz de recobrar las lágrimas, está segura de ser malentendida y quizás llorará como es debido hasta la última lágrima; pues cuando se vive en una *ecclesia presa* [iglesia oprimida] es una gran satisfacción que el servicio religioso de uno esté, por lo que hace al modo de manifestarse, en consonancia con el público. Ella sólo teme el proce-

der más tranquilo, pues aquí no es menos vigilada, aquí es tan fácil cometer un error, tan difícil evitar que sea percibido.

Afuera no hay nada que percibir, pero adentro hay una actividad frenética. Aquí tiene lugar un interrogatorio que con toda la razón y con destacable énfasis uno puede calificar de suplicio; todo es traído a colación y puesto a rigurosa prueba, la figura de Clavijo, su semblante, su voz, su palabra. Seguro que en alguna ocasión, en un interrogatorio de estas características, algún juez, cautivado por la belleza de la acusada, debe haberse visto interrumpiéndolo al no verse capaz de continuarlo. El tribunal aguarda expectante el resultado de su interrogatorio, pero éste no llega y ello no a causa de que el juez falte a su obligación; el carcelero puede dar fe de que cumple cada noche con su labor, de que la acusada es entregada en manos del juez, de que el interrogatorio dura varias horas, de que en su época no ha habido otro juez que fuese tan persistente. De ello concluye el tribunal que debe de tratarse de un asunto muy complejo. Esto es lo que le sucede a ella pero no una vez, sino una tras otra y tras otra. Todo es presentado tal y como sucedió, de un modo fidedigno, y para ello se requiere exactitud y — amor. Se cita a la acusada: «ahí viene él, dobla la esquina, abre la puerta de la cerca, mirad cómo se apresura, me ha añorado, impaciente se diría que se desembaraza de todo para llegar lo antes posible a mi lado, oigo su paso rápido, más rápido que los latidos de mi corazón, ya viene, ahí está» — y el interrogatorio — es aplazado.

«Gran Dios, esta palabrita que en tan repetidas ocasiones he pro- 182 nunciado para mis adentros, | recordada entre muchas otras cosas, aunque nunca he prestado atención a lo que en el fondo esconde. Sí, eso lo explica todo, no se ha propuesto seriamente dejarme, volverá. ¿Qué es el mundo entero al lado de esta palabrita? La gente se cansó de mí, no tenía ningún amigo, pero ahora tengo un amigo, un confí-

dente, una palabrita que lo explica todo — volverá, no cierra los ojos, me mira como con reproche y dice: mujer de poca fe, y esta palabrita pende como una ramita de olivo de sus labios — él está ahí»

y el interrogatorio es aplazado.

Bajo parejas circunstancias, se considerará plenamente justificado que emitir un juicio esté siempre ligado a grandes dificultades.

Que una jovencita no sea jurista es obvio, pero de ello no se sigue en modo alguno que no pueda emitir un juicio; sin embargo, el juicio que emita una jovencita

será siempre de tal índole, que aun siendo un juicio a primera vista, contendrá algo más que muestra que no es ningún juicio y que además muestra que un instante después podría emitir un juicio totalmente opuesto. «No era un impostor; pues para serlo debería haber sido consciente de ello desde el principio; pero no lo era, mi corazón me dice que me ha amado.» Si uno se propone destacar de esta manera el concepto de impostura, quizás resulte que, a fin de cuentas, nunca ha existido un impostor. Absolverlo por ese motivo es muestra de un interés por el acusado que no puede sostenerse con estricta justicia ni prevalecer contra la menor objeción. «Era un impostor, un hombre abominable que fría y despiadadamente me ha causado una desdicha inmensa. Antes de conocerle me sentía satisfecha. Sí, es cierto, no tenía ni la menor idea de que yo pudiese llegar a ser tan dichosa ni de que hubiese tal riqueza en la alegría, como la que él me enseñó; pero tampoco tenía la menor idea de que podía llegar a ser tan desdichada como él me enseñó a ser. Por ello lo odiaré, lo detestaré, lo maldeciré. Sí, yo te maldigo, Clavijo, en la clandestinidad más recóndita de mi alma yo te maldigo; nadie debe saberlo, no puedo permitir que nadie más lo haga, pues nadie más tiene derecho a hacerlo salvo yo; te he amado como ninguna otra, pero te odio también, pues nadie conoce como yo tu malicia. Vosotros, dioses benévolos, a quienes pertenece la venganza, cededme un ratito, no lo desperdiciaré, me guardaré de ser cruel. Me introduciré a hurtadillas en su alma cuando ame a otra, no para matar este amor, eso no sería | un castigo, pues yo sé que la amaría tan poco como a 183 mí, no ama a nadie, ama sólo la idea, el pensamiento, su poderosa influencia en la corte, su poder espiritual, todo aquello de lo que no alcanzo a imaginar cómo podría amarlo. Yo se lo arrebataré; entonces sabrá lo que es mi dolor; y cuando esté rayando la desesperación, se lo devolveré todo, pero tendrá que agradecermelo a mí — entonces habré sido vengada.»

«No, no era un impostor, ya no me amaba, por eso me abandonó, pero esto no fue un engaño; si se hubiese quedado a mi lado sin amarme entonces sí habría sido un impostor y yo, como un rentista,

me habría visto obligada a vivir del amor que él una vez había sentido, a vivir de su compasión, de los óbolos que quizás incluso sobradamente me lanzó, a vivir siendo una carga para él y un tormento para mí. Cobarde, miserable corazón, desdénate a ti mismo, aprende a ser grande, apréndelo de él; él me ha amado más de lo que yo he sabido amarme. ¿Y yo debería enojarme con él? No, continuaré amándole, porque su amor era más fuerte, su pensamiento más orgulloso que mi debilidad y mi cobardía. Y tal vez me ame todavía, ¡sí, fue por amor a mí por lo que me abandonó!»

«Sí, ahora me he dado cuenta, ya no lo dudo, era un impostor. Lo vi, su semblante era orgulloso y triunfante, él fingió no verme con su ojos burlones. A su lado caminaba una española, rebotante de belleza; ¿por qué era tan bella? — podría matarla — ¿por qué no soy yo igual de bella? Y que no lo soy — eso yo no lo sabía, sino que lo supe por él; ¿y por qué no lo soy más? ¿Quién tiene la culpa de ello? ¡Maldito seas, Clavijo! Si te hubieras quedado a mi lado habría llegado a ser aún más bella, pues mediante tus palabras y tus aseveraciones crecía mi amor y, con él, mi belleza. Ahora estoy mustia, ya no prospero, ¿qué fuerza tiene toda la ternura del mundo comparada con una sola palabra tuya? ¡Oh, ojalá fuese bella de nuevo, ojalá le gustase de nuevo, pues sólo por eso deseo ser bella! ¡Oh, ojalá él no amase nunca más ni la juventud ni la belleza, pues entonces yo me apenaría todavía más que antes, y quién puede apenarse como yo!»

«Sí, él era un impostor. ¿Cómo, si no, podría haber dejado de amarme? ¿Acaso he dejado yo de amarle? ¿No rige la misma ley para el amor del hombre que para el de la mujer? ¿O acaso debe ser un 184 hombre | más débil que el débil? ¿O quizás se equivocó, quizás era una decepción que me amase, una decepción que desapareció como un sueño? ¿Es eso digno de un hombre? ¿O fue falta de estabilidad? ¿Conviene a un hombre ser inestable? ¿Y por qué me aseguró en un principio que me amaba tanto? ¿Acaso no subsiste el amor? ¿Qué subsiste entonces? ¡Sí, Clavijo, me lo has arrebatado todo, mi fe, mi fe en el amor, no sólo en ti!»

«No era un impostor. Qué fue lo que lo arrancó de mi lado, no lo sé; no conozco ese oscuro poder; pero le ha dolido a él mismo, le ha dolido en lo más hondo; no quería hacerme partícipe de su dolor y por eso pretendió ser un impostor. Sí, si se vinculase a otra joven, yo diría: era un impostor, no hay poder en el mundo que vaya a hacerme creer lo contrario; pero no lo ha hecho. Quizás cree que haciéndose pasar por un impostor aminora mi dolor, me arma en contra suya. Por eso se hace ver de vez en cuando con jovencitas, por eso me miró tan burlonamente el otro día, para provocarme y, de ese modo,

liberarme. No, con toda certeza él no era un impostor, ¿pues cómo podría engañar una voz como ésa? Era tan tranquila y sin embargo tan emotiva; como abriéndose camino entre macizos montañosos, sonaba desde un fuero interno cuya profundidad no alcanzaba a intuir en lo más mínimo. ¿Puede esa voz engañar? ¿Qué es la voz? ¿Es un chasquido de la lengua, un ruido que uno puede propiciar a placer? En algún lugar del alma debe tener su morada, debe tener un lugar de nacimiento. Y lo tenía, en lo más íntimo de su corazón tenía su morada, y ahí él me amaba, y ahí él me ama. Cierto

es también que él tenía otra voz, una que era fría, glacial, que podía matar toda alegría en mi alma, ahogar todo pensamiento jubiloso, hacer sentir mis propios besos fríos y repugnantes. ¿Cuál era la de verdad? Podía engañarme de una de las dos maneras, pero yo siento que aquella voz conmovedora, en la cual su pasión entera se estremecía, no era un engaño, es imposible. La otra era un engaño. O bien fueron malvados poderes los que se apoderaron de él. No, no era un impostor, esa voz que me ha encadenado a él para siempre, ésa, no es un engaño.

Un impostor no lo era, por más que yo nunca lo comprendiese.»

Al interrogatorio ella no le pone nunca fin, al juicio, tampoco; ni al interrogatorio, porque se hacen pausas sin cesar, ni al juicio, | 185 porque es simplemente un estado de ánimo. Es decir que una vez que ese movimiento se ha puesto en marcha, puede prolongarse lo que sea, sin que se aviste fin alguno para él. Sólo una ruptura puede hacer que concluya, gracias, precisamente, a que ella interrumpa todo movimiento intelectual, pero esto no sucederá, pues la voluntad se encuentra indefectiblemente al servicio de la reflexión, la cual otorga energía a la pasión momentánea.

En las ocasiones en que ella pretende deshacerse de todo, aniquilarlo todo, ello sigue siendo un mero estado de ánimo, una pasión momentánea, y la reflexión sigue siendo indefectiblemente la triunfadora. Una mediación es imposible; si ella se propone comenzar de tal modo que este comienzo sea de un modo u otro un resultado de las operaciones de la reflexión, entonces, en ese preciso instante, es arrastrada. La voluntad debe comportarse de manera totalmente indiferente, comenzar en virtud de su propio querer; sólo entonces es posible hablar de comienzo. Si esto sucede, ella puede muy bien comenzar, pero ello excede totalmente a nuestro interés, la ponemos con gusto en manos de los moralistas o de quienquiera que esté dispuesto a ocuparse de ella, le deseamos un probo casamiento y nos comprometemos a bailar en el día de su boda, en el cual el nombre modificado nos llevará por fortuna a olvidar que se trata de la *María Beaumarchais* de quien hemos hablado.

Pues bien, volvamos a *María Beaumarchais*. Lo característico de su pena es, como ha sido indicado en lo anterior, la inquietud que le impide encontrar el objeto de la pena. Su dolor no encuentra calma, carece de la paz que toda vida necesita cuando tiene que apropiarse de sus alimentos y recrearse con ellos; no hay ilusión que, con su tranquila frescura, le ofrezca una sombra mientras ella absorbe el dolor. Perdió la ilusión de la infancia al ganar la del amor y ha perdido la del amor al ser engañada por Clavijo; si fuese capaz de obtener la ilusión de la pena, le sería de gran ayuda.

Entonces su pena alcanzaría la madurez masculina y tendría una recompensa por lo perdido. Pero su pena no prospera, pues no ha perdido a Clavijo sino que él la ha engañado; la pena seguirá siendo un bebé con su grito, una criatura huérfana de padre y de madre; pues si Clavijo le hubiera sido arrebatado, la criatura hubiera tenido en el recuerdo de su fidelidad y de su amabilidad a su padre y en la exaltación de María a su madre; y María no tiene nada con lo que criarla; pues lo que ha vivido fue en verdad bello, pero no tenía significación alguna de por sí sino como 186 aperitivo de lo venidero; y no puede esperar | que esta criatura del dolor se convierta en un hijo de la dicha (véase Gen 35,18); no puede esperar que Clavijo vuelva, pues no tendría fuerzas para cargar con el futuro, ha perdido la dichosa confianza con la cual le habría seguido impávida al abismo y en lugar de ellas ha obtenido cientos de vacilaciones; como mucho, sólo estaría en condiciones de vivir una vez más el pasado con él. Ante ella se extendía un futuro cuando Clavijo la abandonó, un futuro tan hermoso, tan encantador, que casi la confundió; el futuro ejerció oscuramente su poder sobre ella, su metamorfosis se había ya iniciado cuando el desarrollo fue interrumpido, su transformación se detuvo; había presentido una nueva vida, había sentido las fuerzas de ésta agitarse en su interior, pero se hizo añicos y ella quedó atrás, y no hay recompensa para ella, ni en este ni en el mundo venidero. Lo que estaba por venir le sonreía generosamente y se reflejaba en la ilusión de su idilio amoroso, aunque todo era muy natural y llano; claro que una débil reflexión acaso ha pintado para ella algunas veces una débil ilusión, cuyo efecto sobre ella misma no es tentador, pero sí, por un instante, lenitivo. De este modo pasará el tiempo para ella, hasta que haya devorado el objeto mismo de su pena, que no era idéntico a su pena, sino el motivo de que ella buscara sin cesar el objeto de la pena. Si alguien poseyese una carta y supiese o creyese que ésta contiene información acerca de lo que, a sus ojos, sería en su vida la bienaventuranza, pero las letras fuesen pálidas y tenues, y la caligrafía prácticamente ilegible, la leería una y otra vez, sin duda con gran angustia e inquietud, para extraer ora un sen-

tido, ora otro, en relación al cual, a medida que creyera con firmeza haber leído una nueva palabra, interpretaría todo lo anterior; pero nunca iría más allá de la misma incertidumbre con la que empezó. Miraría fijamente, con creciente angustia, pero cuanto más mirase, menos vería; sus ojos se llenarían de vez en cuando de lágrimas, pero cuanto más a menudo le sucediese esto, menos vería; con el paso del tiempo, el escrito se iría destiñendo, haciéndose más indescifrable; al fin, incluso el papel se desharía y a él no le quedarían más que unos ojos turbados de lágrimas.

Conocemos a esta joven en la ópera *Don Juan* y no carece de significación para nuestra investigación posterior estar enterado de las noticias contenidas en la pieza respecto de su vida anterior. Era una monja, es decir, es de la paz de un monasterio de donde *Don Juan* la ha arrancado. Con ello se alude a la ingente intensidad de su pasión. No se trata de una frívola chiquilla procedente de una institución que ha aprendido a amar en la escuela, a coquetear en los bailes; que una de éstas sea seducida no significa gran cosa. *Elvira*, por el contrario, ha sido educada en la disciplina del monasterio, aunque ésta no ha logrado destruir la pasión, sino que le ha enseñado a reprimirla y, con ello, a hacerla todavía más impetuosa tan pronto se le permita prorrumpir.

Ella es una presa segura para Don Juan; él sabrá cómo traer hacia fuera la pasión salvaje, incontrolable, insaciable, que sólo ha de ser satisfecha en su amor. En él, ella lo tiene todo y lo pasado no es nada; si lo abandona lo pierde todo, también lo pasado. Ella ha renunciado al mundo que entonces se plasmó en una figura a la que no puede renunciar, y ésta es Don Juan. A partir de ese momento ella renuncia a todo para vivir con él. Cuanto más significativo es aquello a lo que renuncia, más rápidamente va apegándose a él; cuanto más aprisa lo abraza, más terrible habrá de ser su desesperación; nada tiene importancia para ella, ni en el cielo ni sobre la tierra, salvo Don Juan.

En la pieza, *Elvira* nos interesa en tanto en cuanto su relación con Don Juan tiene importancia para él. Si hubiese de sugerir en pocas palabras lo que ella significa para él, diría que ella es el destino épico de Don Juan; el Comendador es su destino dramático. En ella reside un odio que irá tras Don Juan hasta el último rincón, una llamarada, que iluminará el escondite más oscuro, y si aun así ella no lograra descubrirlo, en ella reside un amor que le permitirá dar con él. Ella es partícipe, con los demás, de la persecución de Don Juan, pero, me

decía yo, imagina que todos los poderes fuesen neutralizados, que las aspiraciones de sus perseguidores se hubiesen suprimido las unas a las otras, de modo que *Elvira* fuese la única próxima a Don Juan y que él se entregase a su merced, entonces el odio sería un arma en sus manos 188 para matarlo, pero el amor de ella lo impediría, no | por compasión, pues para eso ella es demasiado grande; de este modo, ella lo mantendría siempre en vida, pues si le diera muerte, se la daría a sí misma. Es decir que si en la pieza no hubiese más fuerzas en movimiento en contra de Don Juan

que Elvira, no acabaría nunca, pues Elvira impediría incluso que el rayo, de ser esto posible, no le tocase para, así, vengarse, aunque ella no lograría nunca vengarse por sí misma. Este es el sentido en que interesa a la pieza; pero aquí nos preocuparemos sólo de su relación con Don Juan en la medida en que ésta significa algo para ella. Elvira es objeto del interés de muchos pero de modos muy diversos. Don Juan se interesa por ella antes de que la pieza comience; el espectador la honra con su interés dramático; pero nosotros, amigos de la pena, nosotros la seguimos no sólo hasta la travesía más cercana, no sólo en el instante en que entra en escena, no, nosotros la seguimos a lo largo de su solitario camino.

En suma, Don Juan ha seducido a Elvira y la ha abandonado; eso pronto está hecho, tan pronto «como un tigre puede tronchar un lirio»²²⁹; si sólo en España se cuentan 1.003, de ello se deduce fácilmente que Don Juan está apremiado y, además, se puede hacer un cálculo aproximado de la rapidez del movimiento. Don Juan la ha abandonado, pero no hay entorno en cuyos brazos ella pueda caer desfallecida; no ha de temer que el entorno la rodee estrechándola en exceso, pues es seguro que le abrirá las rejas para facilitar su partida; no ha de temer que alguien quiera disputarle su pérdida, más bien que haya alguien que quizás se dedique a ponérsela en evidencia. Ella se queda sola y abandonada y ninguna duda la tienta; está claro que él era un impostor que se lo ha arrebatado todo, poniéndola a merced de la deshonra y la ignominia. Sin embargo, en términos estéticos, esto no es lo peor, pues la salva por un breve lapso de tiempo de la pena reflexiva, la cual sin duda es más dolorosa que la inmediata. El hecho es aquí indudable y a la reflexión no le es dado transformarlo ora en uno ora en otro. Una María Beaumarchais bien pudo amar a Clavijo con igual ímpetu, con iguales desenfreno y pasión; con relación a su pasión, puede ser totalmente accidental que no haya sucedido lo peor y ella podría casi desear que sí hubiese sucedido, pues entonces habría habido un final para la historia, entonces ella habría podido armarse mucho más poderosamente contra él; pero no sucedió. El hecho al cual ella se enfrenta es mucho más

dudoso, su verdadera índole será siempre un secreto entre ella y Clavijo. Cuando ella piensa en la fría | malicia, en la mezquina circuns- 189 pección requeridas para engañarla, de modo que todo obtuviera un aspecto dulcificado a los ojos del mundo, de modo que ella fuera presa de la concurrencia que dice: «Vamos, por el amor de Dios, no es para tanto»; cuando piensa en ello, puede sentirse indignada y casi enloquecer pensando en la orgullosa altivez frente a la cual ella no significaba nada y que le ha puesto un límite diciéndole: «Hasta aquí llegarás y no pasarás». Sin

embargo, todo puede explicarse de otro modo, de un modo más bonito. Pero desde el momento en que la explicación es otra, el hecho mismo es otro. Por eso la reflexión se pone a trabajar enseguida y la pena reflexiva es inevitable.

Don Juan ha abandonado a Elvira; en el mismo momento, todo está muy claro para ella y no hay duda de que mantendrá la pena confinada en el locutorio de la reflexión; ella enmudece en su desesperación. Con un único bombeo de sangre, la pena atraviesa todo su cuerpo, y la corriente se precipita hacia afuera; como una llama, la pasión la inunda de luz y se hace visible en el exterior. Odio, desesperación, venganza, amor, todo prorrumpe para revelarse visiblemente. En ese instante es pictórica. Por eso la fantasía nos muestra de inmediato una imagen de ella y lo exterior no se hace indiferente, la reflexión al respecto no se vacía de contenido y su actividad no carece de importancia ya que selecciona y desecha.

Si ella misma en este momento es un tema para la representación artística, es una cuestión muy distinta; pero cuando menos una cosa es cierta, y es que en este instante ella es visible y puede ser vista, naturalmente no en el sentido de que esta o aquella Elvira real pueda ser realmente vista, lo cual la mayoría de las veces equivale a decir que no se la ve, sino en el sentido de que la Elvira que nos imaginamos es visible en su esencialidad. Si el arte está capacitado para detallar la expresión de su semblante a tal punto que la clave de su desesperación pueda ser intuida, no he de decidirlo yo, pero ella es susceptible de ser descrita y la imagen que así se muestra no es una mera carga para la memoria, la cual nada quita ni pone, aunque tiene su validez.

¡Y quién no ha visto a Elvira! Era una mañana temprano, cuando me decidí a dar un paseo a pie por uno de los románticos parajes de España. La Naturaleza despertaba, los árboles del bosque sacudían sus testas y las hojas parecían restregarse el sueño de los ojos, un árbol se inclinaba hacia otro para ver si ya se había levantado y el bosque entero ondeaba en aquel aire fresco, despejado; una ligera niebla se levantaba desde el suelo, el sol la había quitado de en medio, como si se tratara de una alfombra bajo la cual hubiera | descansado durante

la noche y que ahora mira como una madre cariñosa las flores allá abajo y todo aquello en lo que hay vida, diciendo: levantaos, queridos hijos, el sol ya brilla. Al doblar por una cañada, mis ojos se posaron en un monasterio situado en lo alto de la cima de una montaña hacia donde conducía un sendero a lo largo de innumerables

recodos. Mi mente se detuvo allí, así, pensé yo, así está asentado, como una casa de Dios enclavada en la roca. Mi guía explicó que era un convento de monjas, conocido por su estricta disciplina. Mi marcha se aminoró, así como mi pensamiento, pues, ¿tras qué debería uno correr, teniendo un convento tan cerca? Probablemente me habría quedado parado del todo de no ser porque me despertó un rápido movimiento que tuvo lugar allí mismo. Sin pensarlo dos veces di media vuelta; era un jinete que pasaba presuroso a mi lado. ¡Qué bello era, su marcha era tan liviana y sin embargo tan firme, tan majestuosa y sin embargo tan efímera! Giraba la cabeza para mirar tras de sí, su faz tan encantadora y sin embargo su mirada tan inquieta; era Don Juan. ¡Se dirige presuroso a una cita o bien acaba de concluirla! Mas pronto había desaparecido de mi vista y había sido olvidado por mi pensamiento y mi mirada volvió a fijarse en el convento. Volví a hundirme en la consideración de los placeres de la vida y de la tranquila paz del convento, y fue entonces cuando vi en lo alto de la montaña una figura femenina. Corría sendero abajo, pero el camino era empinado y constantemente daba la impresión de que se iba a despeñar. Se aproximaba. Su faz estaba pálida, sólo sus ojos ardían en atroces llamas, su cuerpo era lánguido, su pecho se movía fervientemente y, con todo, ella corría cada vez más aprisa, sus tirabuzones ondeaban sueltos, separados, al viento, pero ni el mismísimo aire fresco de la mañana ni la apresurada marcha eran capaces de sonrojar sus pálidas mejillas; su velo de monja estaba desgarrado y echado hacia atrás; su ligero vestido blanco habría delatado muchas cosas a una mirada profana de no ser porque la pasión en su rostro habría atraído hacia sí incluso la atención del ser más pernicioso. Pasó de prisa junto a mí, yo no osé dirigirme a ella, pues para eso era su frente demasiado majestuosa, su mirada demasiado solemne, su pasión demasiado señorial. ¿De dónde es esta jovencita? ¿Del convento? ¿Tienen estas pasiones cabida allí — en el mundo? Y esa vestimenta. — ¿Por qué va tan aprisa? ¿Será acaso para ocultar su vergüenza y su ignominia o para dar alcance a Don Juan? Corre hacia el bosque y éste se cierra a su alrededor y la esconde y yo ya no la veo, sino que tan sólo oigo el suspiro del bosque. ¡Pobre Elvira! ¿Se habrán enterado de algo los árboles? — Aunque, bien mirado, | los árboles son mejores que los hombres, pues los árboles suspiran y callan — los hombres susurran.

Ya en este primer momento Elvira permite ser representada y, por más que el arte en el fondo no puede hacerse cargo de ello porque sería complicado encontrar una unidad expresiva que además contuviese la multiplicidad de todas sus pasiones, el alma reclama verla. Esto es lo que he intentado sugerir con la pequeña imagen que he esbozado más arriba; justamente no era mi intención representarla, sino que

pretendía sugerir que era pertinente que se la describiese, que no se trataba de una lunática ocurrencia por mi parte sino de una válida exigencia de la idea. Con todo, éste no es más que un primer momento, y por ello debemos seguir a Elvira aún más lejos.

El movimiento que se impone es un movimiento en el tiempo.

Ella se aferra al casi pictórico apogeo sugerido anteriormente a través de una serie de elementos temporales. En virtud de eso obtiene un interés dramático. Con la rapidez con la que pasa por mi lado, alcanza a Don Juan. Esto resulta del todo justificado, pues es cierto que él la ha abandonado, pero también la ha arrastrado consigo a la carrera de su propia vida y por eso ella debe alcanzarlo por fuerza.

Si lo alcanza, toda su atención se dirigirá de nuevo hacia afuera, con lo cual no obtenemos todavía la pena reflexiva. Ella lo ha perdido todo, el cielo, al escoger el mundo, el mundo, al perder a Juan. Por eso no tiene a dónde acudir salvo a él y sólo estando cerca de él puede mantener la desesperación a raya, ya sea acallando las voces interiores con el ruido del odio y de la amargura, aunque éstos sólo suenan con énfasis cuando Don Juan está presente en persona, ya sea manteniendo la esperanza. Esto último da ya a entender que los determinantes de la pena reflexiva están presentes, pero aún no podrían obtener tiempo suficiente para recogerse en su interior. «Antes, ella debe llegar al cruel convencimiento», se dice en la adaptación de *Kruse*²³⁰, pero esta exigencia traiciona por completo la disposición interna. Si con lo que ha sucedido no está ya convencida de que Don Juan era un impostor, no lo estará nunca. Pero mientras exija una prueba adicional, logrará con éxito a lo largo de una inquieta y errante vida, ocupada en perseguir a Don Juan, evitar la inquietud interior de la tranquila desesperación. La paradoja se da ya en su alma, pero mientras ella — mediante pruebas externas que no deberían explicar lo pasado, sino ofrecer información sobre el estado actual de Don Juan— pueda mantener el alma agitada, no está en posesión de la | pena reflexiva. Odio, amargura, maldicio- 192 nes, plegarias, súplicas se suceden, pero su alma no ha vuelto aún a su interior para descansar en la observación de que ha sido engañada. Ella espera la explicación desde afuera. Por ello, cuando *Kruse* hace decir a Don Juan²³¹:

si ahora estás dispuesta a escuchar, a creer en mi palabra — tú, que desconfías de mí; podría casi decirte que es inverosímil el motivo que me indujo...

uno debe cuidarse muy bien de creer que lo que a oídos del espectador suena a broma, para Elvira tiene ese mismo efecto. Para ella, este parlamento es reconfortante; pues ella reclama lo inverosímil y lo creará justamente porque es

inverosímil.

Al permitir que Don Juan y Elvira colisionen, estamos ante la elección de dejar que Don Juan sea el más fuerte o bien de que lo sea Elvira. Si él es el más fuerte, toda la actuación de ella no ha de tener significación alguna. Ella exige «una prueba para llegar al cruel convencimiento»; él es lo bastante galante como para no permitir que tal prueba falte. Pero, naturalmente, ella no se convence y exige una nueva prueba, pues lo de exigir la prueba es un alivio y la falta de certeza es reconfortante. Ella acaba siendo un testigo más de las proezas de Don Juan. Mas también podríamos imaginarnos a Elvira como la más fuerte. Eso sucede raramente, pero por galantería hacia el sexo femenino lo concederemos. Ella se encuentra aún donde estaba en su plena belleza, pues es cierto que ha llorado, pero las lágrimas no han apagado el brillo de sus ojos, y cierto que ha estado apenada, pero no con la pena de la juventud, y es cierto que se ha avergonzado, pero su vergüenza no ha socavado el poder vital de la belleza, y cierto que sus mejillas han empalidecido, pero por eso es su expresión todavía más animosa, y cierto que no con la ligereza de la inocencia infantil, pero avanza con la enérgica firmeza de la pasión femenina. Así es como ella se presenta ante Don Juan. Lo ha amado más que a nada en el mundo, más que a la bienaventuranza de su alma; ha dilapidado todo por él, incluso su honor, y él le ha sido infiel. Ahora ella conoce sólo una pasión: odio; sólo un pensamiento: venganza. De este modo es tan grande como Don Juan, pues el hecho de seducir a todas las jóvenes es la expresión masculina de lo femenino que corresponde a dejarse seducir una vez con toda el alma y ahora a odiar o, si así lo preferimos, 193 a amar al propio seductor con una energía que ninguna | esposa tiene. De esa manera se presenta ella ante Don Juan; no le falta valor para desafiarlo, no lucha por principios morales, lucha por su amor, un amor que ella no basa en el respeto; ella no batalla para convertirse en su consorte, batalla por su amor y éste no se contenta con una fidelidad penitente, sino que reclama venganza; por amor a él ha desechado su felicidad suprema, y en el caso de que volvieran a ofrecérsela, ella volvería a desecharla para vengarse. Una figura como ésta nunca

dejaría de ejercer su efecto sobre Don Juan. Él conoce el placer de libar la más delicada y más fragante flor de la primera juventud; sabe que se trata sólo de un instante y sabe qué sigue después, pues muy a menudo ha visto a esas pálidas figuras marchitarse y con tanta rapidez que el proceso casi era visible; pero aquí ha sucedido algo maravilloso, las leyes que rigen la marcha corriente de la existencia han sido quebrantadas, una joven a la que ha seducido, pero cuya vida no ha perecido y cuya

belleza no se ha deslucido, se ha transformado y está más hermosa que nunca antes. El no puede negarlo, ella lo cautiva más que nunca antes lo había hecho otra joven, más que la propia Elvira, pues la inocente monja era, a pesar de toda su belleza, una joven como muchas otras, su enamoramiento una aventura como tantas otras, pero esta joven es única en su especie. Esta joven está armada, no esconde una daga en su pecho sino que viste una armadura, no visible, pues su odio no se satisface mediante parlamentos ni declamaciones, sino invisible, y es su odio. La pasión de Don Juan despierta, ella debe pertenecerle una vez más, pero esto no sucede. Porque si se tratara de una joven que, sabedora de la ruindad de Don Juan, lo odiara incluso no habiendo sido engañada por él, Don Juan vencería, pero a esta joven no puede ganarla, toda su seducción carece de fuerza. Incluso si su voz fuese más aduladora que su propia voz, su ataque más ladino que su propio ataque, no la conmovría, incluso si los ángeles rogasen por él, incluso si la Madre de Dios hubiera de ser la doncella de honor en las nupcias, todo sería en vano. Al igual que la mismísima *Dido*, que no dio la espalda en el Tártaro a *Eneas*, el cual le había sido infiel, así ella no le dará la espalda, sino que le «dará la cara» con mayor frialdad aún que Dido.

Con todo, este encuentro de *Elvira* con Don Juan es sólo un momento de paso, ella atraviesa la escena, cae el telón, pero nosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, nosotros la seguimos a hurtadillas, pues sólo ahora ella deviene | propiamente Elvira. Mientras se 194 encuentra cerca de Don Juan, ella está fuera de sí; cuando vuelve en sí, se trata de pensar la paradoja. Pensar una contradicción, muy a pesar de todas las aseveraciones de la filosofía de nuevo cuño, así como del temerario coraje de sus jóvenes refuerzos, va ligado por fuerza a grandes dificultades. Ni que decir tiene que a una jovencita le perdonaríamos que encuentre dificultades, por más que ésta sea la tarea que le ha sido asignada, a la hora de pensar que aquel a quien ama es un impostor. Esto lo tiene en común con *María Beaumarchais* y, sin embargo, hay una diferencia en el modo en el que cada una de ellas alcanza la paradoja. El hecho al que María debía ceñirse era en sí mismo tan dialéctico que la reflexión, con toda su concupiscencia,

tenía que captarlo de inmediato. En lo que hace a Elvira, la prueba fáctica de que Don Juan es un impostor parece tan evidente que no es fácil ver cómo ha de hacerse con ella la reflexión. Por ello, ésta afronta el asunto desde otro ángulo. Elvira lo ha perdido todo y, sin embargo, tiene toda una vida por delante y, para vivir, su alma reclama manutención. En este momento se hacen visibles dos posibilidades, o bien recobrar determinaciones éticas y religiosas o bien mantener su amor por Don Juan. Si

ella hace lo primero, cae fuera de nuestro interés y consentimos encantados que ingrese en una institución para Magdalenas²³² o donde sea que ella quiera. Sin embargo, es probable que le resulte difícil, pues para que ello le fuera posible, antes debería desesperar; ella conoció lo religioso y ahora lo religioso exige y exige. Lo religioso es por encima de todo un poder de trato peligroso, es celoso de sí mismo y nadie se ríe de él. Quizás al escoger el convento su orgullosa alma encontró una rica satisfacción, pero, digan lo que digan, ninguna joven hace un partido tan fantástico como aquella que se empareja con el cielo; y ahora, por el contrario, ahora ella, penitente, debe regresar allí presa del arrepentimiento y del remordimiento. A ello hay que añadir que sigue abierta una cuestión, a saber, si ella podrá encontrar un sacerdote que sea capaz de predicar el evangelio del arrepentimiento y del remordimiento con el mismo énfasis con el que Don Juan predicó el alegre mensaje del placer. Es decir que, para salvarse de esta desesperación, ella debe aferrarse al amor de Don Juan, algo que le resulta mucho más fácil por cuanto que todavía lo ama. Una tercera posibilidad es impensable; pues que ella hubiese de consolarse mediante el amor de otra persona sería aún más tremendo que lo más tremendo de todo. Por su propia causa, ella debe amar a Don Juan; el derecho de legítima defensa la conduce a ello, y aquí vemos ya el rastro de la reflexión que la obliga a fijar la vista en esta paradoja, si puede amarlo a pesar de haberla engañado. Cada vez que la desesperación se apodera de ella, se refugia en la memoria del amor de Don Juan y, a fin de encontrarse a gusto en este paradero, se siente tentada a pensar que no es un impostor, aunque lo lleve a término de modos bien distintos, pues la dialéctica de una mujer es notable y sólo aquel que ha tenido ocasión de observar, sólo él puede imitarla, mientras que incluso el más grande maestro de la dialéctica que nunca haya vivido se volvería loco especulando y no lograría reproducirla. En cambio, yo he tenido la gran suerte de conocer a un par de ejemplares absolutamente insignes, con los cuales he seguido un curso completo de dialéctica. ¡Qué curioso, cabría pensar, encontrarlos en la capital! Pues el ruido y el gentío esconden mucho; pero no es así, al menos cuando uno busca especíme-

nes nobles. En la provincia, en pequeñas ciudades, en las granjas, da uno con las más hermosas. La que más nítidamente se me presenta en este caso es una dama sueca, una señorita de alta alcurnia. Su primer amante no podía haberse sentido atraído por ella con mayor vehemencia que yo; su segundo amante se esforzó por perseguir el curso de pensamiento de su corazón. Sin embargo, he de admitir en honor a la verdad que no fueron ni mi perspicacia ni mi sagacidad las que me pusieron sobre la pista, sino una circunstancia casual, que sería excesivamente largo explicar aquí.

Ella había vivido en *Estocolmo* y allí había conocido a un conde francés que la hizo víctima de su desleal amabilidad. Es como si la tuviera aquí delante. La primera vez que la vi, no me causó en realidad impresión alguna. Era todavía hermosa, de índole orgullosa y distinguida, no habló mucho y con toda probabilidad yo me habría marchado de allí igual que había llegado de no ser porque una casualidad me hizo partícipe de su secreto. Desde ese instante, ella fue significativa para mí; me ofreció una imagen tan viva de Elvira, que no me cansaba de mirarla. Una noche estaba con ella en una reunión de sociedad; yo había llegado antes que ella, había estado esperando un poco y me acerqué a la ventana para ver si venía y un instante después se detuvo su carruaje delante de la puerta. Ella descendió y de inmediato su atuendo me causó una particular impresión. Vestía un delgado y ligero manto de seda, casi como el dominó con el cual Elvira, en la ópera, se muestra en el ballet. Entró | con distinguido decoro, como si estuviera realmente impresionada, llevaba un vestido de seda negro; iba ataviada con el más excelso gusto aunque con total sencillez, ninguna joya la adornaba, su cuello estaba descubierto y dado que su piel era más blanca que la nieve, puedo decir que nunca antes había visto un contraste tan hermoso como el que había entre su vestido de seda negro y su blanco seno. A menudo vemos un cuello desnudo, pero es más raro ver a una joven que de verdad tenga seno. Hizo una reverencia ante todos los invitados y, a continuación, cuando el anfitrión vino a saludarla, hizo ante él una reverencia muy profunda y, aunque sus labios se abrieron en una sonrisa, no oí que pronunciara ni una sola palabra. Su actuación me resultó sumamente genuina y, siendo yo su partícipe, para mis callados adentros me dije de ella lo que se dice del oráculo: οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει [«No habla ni esconde, sino que insinúa»]²³³. De ella he aprendido mucho y, entre otras cosas, he visto corroborada también la observación que tan a menudo he hecho, de que quienes esconden una pena con el tiempo se hacen con una única palabra o un único pensamiento con los cuales son capaces de designar todas las cosas para ellos mismos y para

los pocos individuos a los que han iniciado en tal palabra o pensamiento. Tal palabra o pensamiento es como un diminutivo en relación a la dilatación de la pena; es como un mote cariñoso, del que uno se sirve en el uso cotidiano. A menudo guarda una relación casual con aquello que designa y su origen se debe casi siempre a una casualidad. Tras haber ganado su confianza, tras haber logrado vencer su recelo hacia mí, gracias a una casualidad que la puso en mi poder, tras habérmelo contado todo, solía atravesar junto a ella la escala completa de estados de ánimo. Si, en cambio, ella no estaba de humor para ello y quería darme a entender que su alma estaba invadida

por la pena, me tomaba la mano, me miraba y decía: Yo era más delgada que un junco, él más espléndido que un cedro del Líbano. De dónde había sacado estas palabras, no lo sé; pero estoy convencido de que cuando al fin Caronte venga con su barca para llevarla al Tártaro, en su boca él no encontrará el obligado óbolo, sino estas palabras en sus labios: Yo era más delgada que un junco, él más espléndido que un cedro del Líbano²³⁴.

Pues bien, Elvira no puede descubrir a Don Juan y ahora no le queda otro remedio que resolver sola el desarrollo de su propia vida, no le queda más que volver en sí. Ella ha mudado de entorno y así ha sido también eliminada la ayuda que quizás habría contribuido de 197 algún modo a sonsacarle la pena. | Su nuevo entorno no sabe nada de su vida anterior, no tiene ni la menor idea; pues su fuero externo no tiene nada de llamativo ni de notable, ni marca alguna de la pena, ningún cartel que avise a la gente de que está apenada. Ella puede dominar cada expresión porque la pérdida de su honor se lo enseña; y aunque no aprecia la opinión de la gente, sí puede llegar a rogar que ahorren sus condolencias. Así que todo está perfectamente justificado y ella puede contar con toda seguridad con andar por la vida sin despertar sospechas en el vulgo que se muere de curiosidad y que por lo general es tan estúpido como curioso. Ella está en legítima posesión de su pena, que nadie más reclama, y sólo en el caso de que fuera tan desafortunada como para toparse con un contrabandista profesional, sólo entonces habría de temer un chequeo intensivo. ¿Qué sucede en su interior? ¿Está apenada? ¡Que si lo está! ¿Pero cómo cabe designar a esta pena? Yo la llamaría una pena nutricional; pues la vida humana no consiste sólo en comer y beber; también el alma requiere que se la mantenga. Ella es joven y, sin embargo, sus reservas vitales se han consumido, pero de ello no se sigue que muera. A este respecto, ella está cada día preocupada por el día de mañana. No puede dejar de amarlo aunque él la engañó, pero si la engañó, entonces su amor ha perdido toda su fuerza nutritiva. Sí, si no la hubiera engañado, si un

poder supremo se lo hubiera arrebatado, ella estaría tan bien provista como cualquier joven podría desear; pues el recuerdo de Don Juan pesa bastante más que muchos maridos vivientes. Pero desde el momento en que ella da por perdido su amor, se queda a dos velas y debe regresar al convento y ser objeto de burla e ignominia. ¡Y si con esto ella pudiera al menos comprar nuevamente su amor! Y así va viviendo. En el día presente, ella todavía cree que podrá soportarlo, queda todavía un resto del cual vivir; pero el día siguiente es el que le causa temor. Sopesa y sopesa, asume cualquier salida si bien no encuentra ninguna y, así, no alcanza nunca a

apenarse de modo coherente y sano, porque no cesa de buscar cómo debe apenarse.

«Olvidarlo quiero, arrancar su imagen de mi alma, escrutarme quiero como un fuego devorador y todo pensamiento que le pertenece ha de arder, sólo entonces podré salvarme, es en legítima defensa, si no los arranco todos, incluso el más remoto, estoy perdida, sólo entonces puedo ponerme a mí misma a salvo. A mí misma — ¿qué es este I mí misma mío, miseria y calamidad, fui infiel a mi primer amor 198 y ahora he de reparar esta falta siendo infiel al segundo?»

«No, le odiaré, sólo en el odio puede encontrar satisfacción mi alma, sólo ahí puedo yo encontrar descanso y ocupación. Trenzaré una corona de maldición con todo lo que me lo recuerda, y por cada beso, diré: maldito seas, y por cada vez que me abrazó, diré: maldito seas diez veces, y por cada vez que juró que me amaba, juraré yo que he de odiarlo. Esta será mi obra, mi labor, en ello me inicio; estoy acostumbrada desde mi época en el convento a rezar mi rosario y así acabo siendo una monja que reza mañana y tarde. ¿O acaso debería conformarme con haber sido amada una vez? Tal vez debería ser una chica lista, que no lo rechazase con orgulloso desdén, ahora que sé que es un impostor; tal vez debería ser una buena ama de casa, que en términos económicos supiera cómo sacar mucho partido de lo que es poco. No, lo odiaré, sólo odiándolo puedo librarme de él y mostrarme a mí misma que no me hace falta. Pero ¿no le deberé algo si lo odio? ¿Acaso no vivo de él? ¿Pues qué es lo que alimenta mi odio sino mi amor por él?»

«No es un impostor, no tiene ni idea de lo que una mujer puede sufrir. De haberla tenido, no me habría abandonado. Era un hombre, de pies a cabeza. ¿Hay algún consuelo para mí? Ciertamente, pues mi sufrimiento y mi tormento corroboran cuán dichosa he sido, tan dichosa que él no tiene idea de ello. ¿Por qué me quejo entonces, porque un hombre no es como una mujer, no tan dichoso como ella cuando ella es dichosa, no tan desdichado como ella cuando ella es desdichada sin límites, porque la dicha de ella no tenía límites?»

«¿Me engañó? ¡No! ¿Me había prometido algo? No. Mi Juan no era un pretendiente; un pobre ladrón de gallinas, por algo semejante no se rebaja una monja. El no tomó mi mano, me ofreció la suya, yo la cogí, me miró, yo fui suya, abrió sus brazos, yo le pertenecí. Me ceñí a él, como una planta trepaba en torno a él; apoyé mi cabeza en su pecho y contemplé esa mirada todopoderosa con la que él dominaba al mundo y que, sin embargo, estaba puesta en mí como si yo fuese el mundo entero para él; como un niño de pecho sorbía yo plenitud y riqueza y felicidad suprema. ¿Qué

más puedo pedir? ¿No he sido 199 suya? ¿No ha sido mío? Y si él no lo era, | ¿acaso era yo menos suya? Cuando los dioses andaban por la tierra y se enamoraban de mujeres ¿acaso eran fieles a sus amadas? ¡Y sin embargo a nadie se le ocurre decir que las engañaron! Y ¿por qué no? Pues porque se supone que una joven ha de sentirse orgullosa de haber sido amada por un dios. ¿Y qué son todos los dioses del Olimpo al lado de mi Juan? ¿Y yo no debería sentirme orgullosa? ¿Debería envilecerlo, debería ofenderlo en mi pensamiento, permitir que éste le obligue a doblegarse ante las míseras leyes que valen para los hombres corrientes? No, yo quiero sentirme orgullosa de que me haya amado; él era más grande que los dioses, y yo quiero honrarlo reduciéndome a mí misma a nada. Amarlo quiero, porque me perteneció, amarlo porque me abandonó y aún sigo siendo suya, y quiero guardar lo que él dilapide.»

«No, no puedo pensar en él; cada vez que quiero recordarlo, cada vez que mi pensamiento se aproxima al escondrijo en mi alma donde habita su memoria, es como si cometiese un pecado; siento una angustia, una angustia inefable, una angustia como la que presentía en el convento cuando, sentada en mi solitaria celda, le esperaba y los pensamientos me aterraban: el severo desdén de la madre priora, el terrible castigo del convento, mi falta ante Dios. ¿Acaso no era pertinente esta angustia? ¿Qué sería mi amor por él sin ella? El no estaba consagrado a mí, no habíamos obtenido la bendición de la iglesia, las campanas no habían doblado por nosotros, el himno no había sonado y, sin embargo, ¿qué eran la ceremonia y la música eclesiásticas? ¿Cómo habían de templarme éstas en comparación con aquella angustia? — En ésas llegó él y la disarmonía de la angustia se disipó en la más deliciosa armonía que habita al abrigo seguro y sólo acallados temblores conmovían gustosamente mi alma. ¿Acaso habría de temer esta angustia? ¿Acaso no me lo recuerda, no es el anuncio de su llegada? Si yo pudiera recordarlo sin esta angustia, no lo recordaría. El viene, ofrece intimidad, domina los espíritus que quieren separarme de él, soy suya, bienaventurada en él.» —

Si yo quisiera imaginarme a alguien que, en situación de zozobra,

no se preocupara por su vida y permaneciera a bordo porque había algo que quería salvar, y que no podía salvar porque estaba indeciso respecto de qué debía salvar, echaría mano de mi imagen de *Elvira*; ella zozobra, su naufragio se acerca, pero esto no le preocupa, no lo advierte, está indecisa respecto de qué debe salvar.

| 3. MARGARITA

Esta joven nos resulta conocida del *Fausto* de Goethe. Era una joven- cita burguesa, no, como *Elvira*, destinada a un convento, aunque sí educada en el temor de Dios, incluso si su alma era demasiado infantil para sentir la seriedad que Goethe dice de manera inigualable:

*Halb Kinderspiel,
Halb Gott im Herzen.*

[a medias juego infantil, a medias Dios en el corazón]

Lo que amamos en particular en esta joven es la simplicidad y la humildad de su límpida alma. Ya la primera vez que ve a Fausto se siente demasiado poca cosa para merecer su amor, y no es por curiosidad, para enterarse de si Fausto la ama, por lo que arranca los pétalos de la estelaria, sino por humildad, porque se siente demasiado poca cosa para escoger y es por eso por lo que se rinde a la leyenda oracular de un enigmático poder. ¡Ah, encantadora Margarita! Goethe ha desvelado cómo arrancabas los pétalos pronunciando las palabras: me ama, no me ama; pobre Margarita, ahora puedes persistir en este menester cambiando tan sólo las palabras: me engañó, no me engañó; ahora puedes cultivar una pequeña parcela de tierra con esa clase de flores y tienes trabajos manuales para el resto de tu vida.

Se ha observado cuán llamativo es el hecho de que, mientras que la leyenda de *Don Juan* habla de 1.003 seducidas sólo en España, la leyenda de Fausto habla sólo de una joven seducida. Merece sin duda la pena no olvidar esta observación, dado que tendrá significación en lo que sigue, nos guiará a la hora de determinar qué es lo característico de la pena reflexiva de Margarita. A primera vista podría justamente parecer que entre *Elvira* y *Margarita* sólo hay la diferencia que hay entre dos individualidades que han experimentado lo mismo. Sin embargo, la diferencia es harto más esencial aunque no tanto por estar fundada en la disparidad del ser femenino como en la disparidad esencial que ha lugar entre *Don Juan* y *Fausto*. Ya desde un prin-

cipio debe haber por fuerza una diferencia entre una Elvira y una Margarita, en tanto en cuanto una joven que ha de afectar a un Fausto debe ser por fuerza esencialmente diferente de una joven que afec- 201 ta a un Don Juan; sí, incluso imaginando | que fuese la misma joven la que acaparase la atención de ambos, se trataría de algo distinto, uno se sentiría más atraído que el otro. La diferencia que así sólo estaba presente como una posibilidad evolucionará, al ser puesta en relación con Don Juan o con Fausto, hasta ser una realidad plena. Ciertamente es que precisamente Fausto es una reproducción de Don Juan, pero el hecho mismo de ser una

reproducción hace que aquél, en el estadio de la vida en el cual podríamos llamarlo un Don Juan, sea esencialmente distinto de éste; pues reproducir un estadio distinto no significa simplemente alcanzarlo, sino alcanzarlo conservando dentro de sí todos los componentes de los estadios precedentes. Por ello, aun deseando lo mismo que Don Juan, lo desea de otro modo. Pero para lograr desear de otro modo, aquello que desea debe también estar presente de otro modo. Hay componentes en él que hacen de su método otro método, así como también hay componentes en Margarita que hacen necesario otro método. Su método depende, a su vez, de su placer y su placer es otro que el de Don Juan, a pesar de que hay una semejanza esencial entre ambos. Por lo general, uno cree estar diciendo algo muy sagaz al subrayar que Fausto acaba convirtiéndose en Don Juan y, sin embargo, con ello se ha dicho bien poco; pues de lo que se trata es del sentido en que aquél se convierte en éste. Igual que un Don Juan, Fausto es un *daimon*, pero uno superior. Lo sensual no adquiere significado para él hasta después de haber perdido todo un mundo precedente, pero la conciencia de esa pérdida no se ha borrado, está siempre presente, y por ello en lo sensual no busca tanto goce cuanto esparcimiento. Su dubitativa alma no encuentra nada sobre lo que reposar y ahora él se aferra al amor, no porque crea en él, sino porque tiene un componente preséptico en el cual hay un instante de reposo y una tendencia que entretiene y que aparta la atención de la nada de la duda. Por ello, su sentido del placer no tiene la *Heiterkeit* [jovialidad] característica de un Don Juan. Su faz no está sonriente, su frente no está despejada y la alegría no es su compañera; las jovencitas no danzan en sus acogedores brazos, sino que hace que vayan ansiosas hacia él. Lo que busca, no es simplemente el placer de la sensualidad, no, lo que desea es la inmediatez del espíritu. Al igual que las sombras en el Tártaro, que cuando se hacían con un ser viviente sorbían su sangre y así seguían viviendo mientras esta sangre las calentaba y nutría, así busca Fausto una vida inmediata en la que pueda rejuvenecerse y revitalizarse. ¿Y

dónde mejor que en una jovencita para encontrarla? ¿Y de qué modo más pleno habría de sorberlo sino en el acogedor abrazo del amor? Al igual que en la Edad Media se hablaba de hechiceros que sabían cómo preparar una pócima rejuvenecedora para la cual utilizaban el corazón de una criatura inocente, es también la revitalización que su extenuada alma necesita lo único que puede saciarlo un instante. Su alma enferma necesita lo que podríamos llamar la yerba más tierna de un corazón joven; ¿y con qué otra cosa habría yo de comparar la más tierna juventud de una inocente alma femenina? Si dijera que es como una flor, diría demasiado poco; pues es más, es el florecer mismo; la salud de la esperanza y de la fe y de la confianza germina y florece

en rica diversidad, y acallados anhelos mueven los finos brotes, y los sueños dan sombra a su fertilidad. Así mueve también a un Fausto; hace señas a su alma inquieta como una isla de paz en el mar tranquilo. Nadie mejor que Fausto sabe que esto es fugaz; no cree en ello, tan poco como cree en cualquier otra cosa; pero de que existe, de eso se cerciora él en el acogedor abrazo del amor. Sólo la plenitud de la inocencia y de la puerilidad pueden reconfortarlo un instante.

En el Fausto de Goethe, *Me fisto fe les* le permite ver a Margarita en un espejo. Sus ojos se divierten contemplándola, pero su belleza no es sin embargo lo que él desea, aunque la acepte. Lo que desea es la límpida, imperturbada, rica, inmediata alegría de un alma femenina, aunque esto no lo desea espiritualmente sino sensualmente. Es decir que, en cierto modo, desea como Don Juan y, sin embargo, desea de modo completamente distinto. Quizás señalaría aquí algún que otro profesor no numerario²³⁵, reafirmandose en su convicción de haber sido un Fausto, dado que de otro modo no habría podido llevar las cosas hasta convertirse en un profesor no numerario, señalaría, digo, que Fausto requiere un cierto desarrollo espiritual y una cierta formación en la joven que ha de despertar su deseo. Quizás encontraría un mayor número de profesores no numerarios que éste era un magnífico comentario, y sus respectivas esposas y amantes asentirían inclinando sus testas. En cambio, eso no sucede ni por asomo, pues no hay nada que Fausto desee en menor medida. Una así llamada joven instruida estaría instalada en la misma relatividad que él y a pesar de esto no significaría nada para él, sería lisa y llanamente nada. Quizás ella, gracias a su pizca de formación, tentase a este viejo maestro de la duda a llevarla mar adentro, donde ella pronto desesperaría. Por el contrario, una jovencita inocente está instalada en otra relatividad y por eso en cierto | sentido no está nada por encima de Fausto aunque, en otro sentido, enormemente muy por encima,

dado que ella es inmediatez. Sólo en esta inmediatez es ella un blanco para su deseo y es por eso, decía yo, por lo que él desea la inmediatez, no de modo espiritual sino sensual.

De todo ello se ha dado perfecta cuenta Goethe y por eso es Margarita una jovencita burguesa, una joven a la cual uno casi podría sentirse tentado a llamar insignificante. Nos dispondremos ahora, dado que es importante en relación con la pena de Margarita, a examinar cómo diantres ha tenido Fausto un efecto sobre ella. Los contados rasgos que Goethe ha subrayado tienen naturalmente un gran valor; sin embargo, yo creo que para completarlos convendría considerar una pequeña modificación. En su inocente simplicidad, Margarita percibe enseguida que en Fausto

hay una cierta incoherencia en lo concerniente a la fe. En Goethe, esto se pone de manifiesto en una breve escena de catequización, que innegablemente es una excelente invención del poeta. La pregunta es ahora qué consecuencias puede tener este examen por lo que hace a su relación mutua. Fausto se muestra como el escéptico y parece que Goethe, dado que no insinúa nada más a este respecto, ha querido que Fausto siga siendo escéptico también ante Margarita. Se ha esforzado por apartar la atención de ella de tales disquisiciones y fijarla única y exclusivamente en la realidad del amor. Pero yo creo que esto, por un lado, le resultaría complicado a Goethe una vez que el problema se hubiese plasmado, y que, por otro lado, no es correcto en términos psicológicos. Por lo que hace a Fausto no voy a detenerme ni un segundo más en este punto, pero sí por lo que hace a Margarita; pues como él no se muestra escéptico ante ella, su pena contiene aún otro componente. Pues bien, Fausto es escéptico, pero no es un bufón engreído que pretende darse importancia dudando de aquello en lo que otros creen; su duda estriba objetivamente en él. Dicho sea esto en honor de Fausto. En cambio, tan pronto quiere hacer valer su duda frente a otros, puede fácilmente mezclarse con una turbia pasión. Tan pronto la duda se hace valer frente a otros, en ello radica una envidia que se complace arrebatándoles lo que consideraban seguro. Pero para que esta pasión de envidia se despierte en el escéptico, es necesario hablar de una resistencia en el individuo en cuestión. Allí donde o bien no cabe hablar de ello o bien incluso sería de mal gusto pensarlo, allí cesa la tentación. Esto último es lo que sucede con la jovencita. Ante ella, un escéptico se encuentra siempre en | apuros. Arrebatarle a ella su fe no es una tarea para él, pues, por el contrario, él cree que es sólo en virtud de la fe como ella adquiere grandeza. El se siente humillado, pues en ella reside una natural exigencia hacia él, a saber, que sea su sustentador por cuanto que ella misma ha acabado titubeando. Sí, un

205

escéptico pelagatos, un ladrón de medio pelo, seguro que sí encontraría satisfacción en arrebatarse a una jovencita su fe, placer en espantar a mujeres y niños, ya que no es capaz de atemorizar a los hombres. Pero esto no vale para Fausto; él es demasiado grande para eso. Podemos convenir con Goethe en el hecho de que Fausto, la primera vez, traiciona su duda, pero, en cambio, a mí me cuesta creer que hubiera de sucederle eso mismo una segunda vez. Esto es de gran importancia con respecto a la concepción de Margarita. Fausto ve sin más que toda la significación de Margarita depende de su inocente simplicidad; de quitársela, ella no es nada en sí, nada para él.

Es decir, debe conservarse. El es escéptico, pero como tal atesora todos los elementos positivos, pues de otro modo sería un mal escéptico. Carece del punto final; en virtud de ello, todos los elementos positivos se convierten en elementos negativos. Ella, por el contrario, tiene el punto final, tiene la puerilidad y la inocencia. Nada hay más fácil para él que equiparla. Su práctica de vida le ha enseñado a menudo que lo que proclamaba ser dudoso tenía en los otros el efecto de la verdad positiva. Y ahora se complace enriqueciéndola con el abundante contenido de una visión, toma la entera ornamentación de la fe inmediata, se complace adornándola con ella, porque le queda bien, y así es aún más bonita a sus ojos. De ello saca además una ventaja, que el alma de la joven se ciñe más y más estrechamente a la suya. Ella no lo entiende propiamente; como una criatura, ella se ciñe a él, lo que para él es duda es para ella verdad infalible. Pero mientras él edifica de este modo la fe de ella, a la vez la reduce a escombros, pues al fin él acaba siendo un objeto de fe para ella, un Dios, no un ser humano. Ahora, debo aquí esforzarme para prevenir una confusión. Podría parecer que hago de Fausto un hipócrita infame. Este no es en absoluto el caso. La misma Grete es quien ha traído a colación todo este asunto; él vislumbra de reojo la magnificencia que ella cree poseer y ve que no puede subsistir ante su duda, pero no tiene el coraje de aniquilarla, y entonces se comporta de este modo debido incluso a una cierta bondad. El amor que ella le profesa la colma de sentido para él y, aun así, sigue siendo casi una niña; él se rebaja al nivel de su puerilidad y se complace viendo cómo ella se apropia de todo. Sin embargo, para el futuro de Margarita esto tiene las más penosas consecuencias. Si Fausto se hubiese mostrado ante ella como un escéptico, quizás ella habría podido salvar su fe más tarde, habría reconocido con toda humildad que los ambiciosos y audaces pensamientos de él no eran para ella, se habría aferrado a lo que tenía. Ahora, en cambio, le debe el contenido de la fe, aunque se da cuenta, dado que la ha abandonado, de que él no creía en aquél. Mientras estaba junto

a ella, no descubrió la duda; ahora que se ha ido, todo cambia para ella, y ahora ve la duda por todas partes, una duda que no puede controlar, porque además no deja de pensar en el hecho de que ni siquiera Fausto ha podido dominarla.

Aquello en virtud de lo cual, también en la concepción de Goethe, Fausto cautiva a Margarita no es el don seductor de Don Juan, sino su ingente altivez. Por eso ella, dicho con el encanto con que ella se expresa, en el fondo no puede entender en absoluto qué encuentra Fausto de exquisito en ella. La primera impresión que él le causa es totalmente abrumadora; frente a él, ella queda convertida en nada. Por eso ella no le pertenece en el sentido en el que Elvira pertenece a Don Juan, pues esto

expresa, con todo, un subsistir en forma independiente con respecto a él, sino que se pierde totalmente en él; tampoco rompe con el cielo para pertenecerle, pues en ello radicaría una justificación frente a él; imperceptiblemente, sin la más mínima reflexión, él se convierte en todo para ella. Y si ella era desde el principio nada, acaba siendo, me atrevo a decirlo, cada vez menos, a medida que va cerciorándose de la casi divina supremacía de Fausto; ella es nada y es más bien tan sólo en virtud de él. Lo que Goethe en algún lugar ha dicho sobre Hamlet, que en relación a su cuerpo su alma era una semilla de roble plantada en una maceta y que por eso acaba reventando el tiesto, eso vale para el amor de Margarita. Fausto es demasiado grande para ella y, por eso, su amor ha de acabar por fuerza partiendo su alma en dos. Y el instante en que eso suceda no ha de hacerse esperar, pues Fausto siente que ella no puede permanecer en esta inmediatez; él no la conduce en este momento hacia las altas regiones del espíritu, pues es de ellas de las que huye; la desea sensualmente — y la abandona.

En una palabra, Fausto ha abandonado a Margarita. Su pérdida es tan terrible, que el mismo entorno olvida por un momento al respecto lo que de otro modo tanto le | duele olvidar, que ella está deshonrada; ella reposa en un desfallecimiento total en el cual no es capaz ni de pensar su pérdida, incluso de la fuerza para hacerse una idea de su desdicha se ha visto privada. De perdurar esta situación, a la pena reflexiva le resultaría imposible aparecer. Sin embargo, el principio consolador del entorno vuelve a Margarita poco a poco en sí, da un impulso a su pensamiento gracias al cual éste vuelve a ponerse en movimiento; pero tan pronto ha vuelto a ponerse de nuevo en movimiento, se pone fácilmente de manifiesto que ella no está en condiciones de persistir ni en una sola de sus observaciones. Ella le escucha como si no fuese a ella a quien habla, y ni una sola de sus palabras frena ni acelera el inquieto curso de sus pensamientos. El

problema es para ella el mismo que para Elvira, pensar que Fausto era un impostor, aunque con una dificultad añadida, porque ella ha sido más hondamente influenciada por Fausto; él no ha sido sólo un impostor, sino un hipócrita; ella no le ha entregado nada, pero se lo debe todo, y este todo, ella lo posee aún hasta cierto punto, sólo que ahora tiene la apariencia de un engaño. Pero ¿es lo que él ha dicho menos cierto porque no creía en ello? De ningún modo y, sin embargo, para ella es así, pues por mor de él, ella lo creía.

Podría parecer que la reflexión tenía que ponerse en movimiento en Margarita con mayores dificultades; aquello que justamente la detiene es el sentimiento de no ser

nada. Sin embargo, aquí radica de nuevo una enorme elasticidad dialéctica. En el caso de que Margarita pudiera persistir en el pensamiento de que ella en el sentido más estricto no era nada de nada, la reflexión estaría descartada y ella tampoco habría sido engañada; pues cuando no se es nada, no hay proporción alguna, y allí donde no hay proporción alguna tampoco puede hablarse de un engaño. En este sentido, ella está en calma. Pero este pensamiento no se deja atrapar, sino que de un vuelco y en un instante pasa a ser su contrario. El hecho de que ella no fuese nada es sólo la expresión de que todas las diferencias finitas del amor han sido negadas, por lo cual es precisamente la expresión de la absoluta validez de su amor, donde a su vez radica su absoluta justificación. La conducta de Fausto no es simplemente un engaño sino un engaño absoluto, porque el amor de ella ha sido absoluto. Y sobre esto ella no podrá volver a reposar jamás, pues dado que él lo ha sido todo para ella, ella no ha de ser capaz de persistir en este pensamiento si no es por mor de él; pero por mor de él no puede pensarlo, porque él ha sido un impostor.

Puesto que el entorno no cesa de resultar más y más ajeno a Margarita, | comienza el movimiento interior. Ella no ha amado sólo 207 a Fausto con toda su alma, sino que él ha sido su fuerza vital, por mor de él ella vino a la vida. Esto no implica que su alma, en lo que respecta a su estado de ánimo, se conmueva menos que la de Elvira, sino que el estado de ánimo concreto se conmueva menos. Ella está en camino de obtener un estado de ánimo fundamental, y el estado de ánimo concreto es como una burbuja que sube desde el abismo, que no tiene fuerza para mantenerse y que tampoco es suplantada por una nueva burbuja, sino que se disuelve en el estado de ánimo general, que ella no es nada. Ese estado de ánimo fundamental es, a su vez, una situación que se siente, que no se manifiesta en ninguna exclamación concreta, es inefable, y el intento que hace el estado de ánimo concreto de ponerlo en alto, de elevarlo, es vano. Por eso el

estado de ánimo total se oye siempre junto con el estado de ánimo concreto, el cual, como el desfallecimiento y la languidez, crea la resonancia del otro. El estado de ánimo concreto se expresa, pero no se alivia, no se aligera, sino que, usando una expresión de mi Elvira sueca que seguramente es de lo más acertada por poco que un hombre la comprenda, es un falso suspiro que decepciona, diferente de un auténtico suspiro, que es un ejercicio revitalizante y beneficioso. El estado de ánimo concreto no es ni tonificante ni enérgico, pues su respiración es para ello demasiado entrecortada.

«¿Puedo olvidarlo? ¿Puede el riachuelo, por más lejos que fluya, olvidar su fuente, olvidar su manantial, emanciparse? ¡Para ello debería dejar de fluir! ¿Puede la flecha,

por más rápido que vuela, olvidar la cuerda del arco? ¡Para ello su carrera debería detenerse! ¿Puede la gota de agua, por más abajo que caiga, olvidar el cielo, del cual cayó? ¡Para ello debería diluirse! ¿Puedo convertirme en otra? ¿Puedo ser alumbrada de nuevo por una madre que no es mi madre? ¿Puedo olvidarlo? ¡Para ello debería dejar de existir!»

«¿Puedo traerlo a la memoria? ¿Puede mi recuerdo traerlo a colación, ahora que ha desaparecido, yo, que sólo soy mi recuerdo de él? ¿Esta pálida y borrosa imagen es el Fausto que yo idolatraba? ¡Recuerdo sus palabras, pero no poseo el arpa de su voz! ¡Recuerdo sus discursos, pero mi pecho está demasiado débil para henchirlos! ¡Suenan sin sentido para unos sordos oídos!»

«¡Fausto! ¡Oh, Fausto! ¡Vuelve, da de comer al hambriento, viste al desnudo, reconforta al que languidece, visita al solitario! De sobra sé que mi amor no significa nada para ti, pero yo tampoco pedí que así fuera. Mi amor se postró humildemente a tus pies; mi suspiro era una súplica; mi beso, un sacrificio en acción de gracias; mi abrazo, una adoración. ¿Por eso has de abandonarme? ¿Acaso no lo sabías de antemano? ¿O acaso no es una razón para amarme que me hagas falta, que mi alma agonice, cuando no estás junto a mí?»

«¡Dios del cielo, perdóname por haber amado a un ser humano más que a ti, aunque sigo haciéndolo; lo sé, sé que es un nuevo pecado, que te hable a ti como lo hago! ¡Oh Amor eterno, deja que tu clemencia me abrace, no me rechaces, devuélvemelo, doblega su corazón de nuevo hacia mí, apiádate de mí, piedad, por volver a suplicar como lo hago!»

«¿Puedo maldecirlo? ¿Quién soy yo para atreverme a ello? ¿Puede el tiesto desafiar al alfarero? ¿Qué era yo? ¡Nada! ¡Barro en sus manos, una costilla de la cual él me creó! ¿Qué era yo? Una hierba y él se inclinó hacia mí, me amó con creces, lo era todo para mí, mi Dios, la fuente de mi pensar, el sustento de mi alma.»

«¿Puedo estar apenada? ¡No, no! La pena cavila como la niebla nocturna sobre mi alma. ¡Oh, vuelve, renunciaré a ti, jamás exigiré pertenecerte, pero siéntate junto a mí, mírame, y así ganaré fuerzas para suspirar, háblame, habla de ti como si fueras un extraño, olvidaré que eres tú; habla, para que las lágrimas afloren! ¿Acaso no soy nada? ¡No soy capaz ni de llorar si no es a su lado!»

«¿Dónde encontraré paz y reposo? Los pensamientos se levantan en mi alma, el uno se alza contra el otro, el uno confunde al otro. Cuando tú estabas a mi lado,

obedecían a tus señas, yo jugaba con ellos como una chiquilla, trenzaba coronas con ellos y las ponía sobre mi cabeza, los dejaba volar por separado al viento como mis cabellos. Ahora se enroscan estremecedores a mi alrededor, como serpientes estrechan y oprimen mi angustiada alma.»

«¡Y yo soy madre! Un ser vivo me reclama alimento. ¿Puede el hambriento dar de comer al hambriento, el que muere de sed apagar la sed del sediento?²³⁶ ¿Acaso he de convertirme en una asesina? ¡Oh, Fausto, vuelve! ¡Salva al niño en el vientre materno, aunque no quieras salvar a la madre!»

209

De esta manera, ella no se mueve por el estado de ánimo sino en el estado de ánimo; pero el estado de ánimo concreto no la alivia, porque se disuelve en el estado de ánimo total, que ella no puede suspender. Y es que, si Fausto le hubiese sido arrebatado, Margarita no buscaría ninguna tranquilidad; para ella, su suerte era con todo envidiable — pero había sido abandonada. Carece de lo que | podríamos llamar un estado de pena, pues ella sola no es capaz de apenarse. Y es que si pudiera, como la pobre Florine de la narración²³⁷, encontrar la entrada de la gruta del eco, desde donde supiera que cada suspiro, cada quejido llegaría a oídos del amado, no sólo, como Florine, pasaría allí tres noches, sino que allí permanecería día y noche; pero en el palacio de Fausto no hay ninguna gruta del eco, y él tampoco tiene oídos en el corazón de ella.

He reclamado quizás demasiado largamente vuestra atención para estas imágenes, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, sobre todo teniendo en cuenta que, por mucho que yo haya hablado, nada visible se ha mostrado ante vosotros. Sin embargo, esto no estriba en la falsedad de mi presentación, sino en el asunto mismo y en la malicia de la pena. Cuando se brinda la ocasión favorable, lo escondido se manifiesta. A ésta la tenemos en nuestro poder y ahora, como despedida, haremos que aquellas tres desposadas por la pena se unan, haremos que se abracen entre sí en consonancia con la pena, haremos que formen un corro ante nosotros, un tabernáculo, donde la voz de la

pena no enmudezca, donde el suspiro no cese, porque ellas mismas, más escrupulosas y más fieles que las vestales, vigilan la observación de la sagrada figura. Si las interrumpiéramos aquí, si les deseáramos recuperar lo perdido, ¿saldrían ganando? ¿Acaso no han recibido ya una bendición más excelsa? Y esta bendición las unirá e imprimirá belleza en su asociación y las proveerá de alivio en la asociación,

pues sólo aquel que ha sido mordido por serpientes sabe lo que ha de sufrir el que es mordido por serpientes.

²¹⁶ En un borrador del 25 de julio de 1842, Kierkegaard subtitula este fragmento como «Ensayo de necromancia».

²¹⁷ Cita no identificada.

²¹⁸ Cita de G. E. Lessing, «Lied aus dem Spanischen» [Canción, traducida del español], en *Gotthold Ephraim Lessing's sämtliche Schriften*, vols. 1-32, Berlin, 1825-1828, ctl. 1747-1762, vol. 17, p. 281.

²¹⁹ El autor se refiere aquí al medio de comunicación a distancia del momento, el telégrafo óptico, que durante 1800 y 1862 funcionó entre Copenhague y Slesvig.

²²⁰ De acuerdo con la narración de Homero en la *Odisea*, IV, 450-459, Proteo, dios del mar, fue obligado por el rey Menelao a predecir su futuro. Proteo intentó escabullirse metamorfoseándose pero, al fin, cedió ante Menelao.

²²¹ Cf. Horacio, *Epistolae* 1,2, 32: «Ut iugulent homines, surgunt de nocte latrines» [Para matar gente, los bergantes se alzan en medio de la noche], *Q. Horatii Flacci opera*, Leipzig, 1828, ctl. 1248, p. 228.

²²² La expresión remite aquí al hecho de examinar la propia vida interior y aparece en diversas ocasiones en el Antiguo Testamento, donde es siempre Dios quien escudriña el corazón y los riñones de la gente, por ejemplo, Jer 11,20, y en una ocasión en el Nuevo Testamento (Ap 2,23), donde se usa en relación con el hijo de Dios.

²²³ Cf. 1 Sam 28,4-19.

²²⁴ Marie Carón era hermana de Pierre Auguste Carón de Beaumarchais (1732- 1799), conocido por sus operetas, en especial *El barbero de Sevilla*, representada en 1775, y *Las bodas de Fígaro*, representada en 1784. En 1764, Carón viajó a Madrid a fin de vengarse de Clavijo y Fajardo (1730-1806), quien se había prometido con Marie Beaumarchais en matrimonio, para abandonarla más tarde. Carón arregló el asunto pero supo que Clavijo se proponía desprestigiarlo ante el gobierno, ante lo cual aquél consiguió que el mismo Rey retirara a Clavijo de su cargo y lo expulsara de Madrid. Años después, en 1773, Fajardo fue indultado y rehabilitado para la función pública.

²²⁵ Goethe se hace con el material para su obra en las memorias de A. C. de Beaumarchais (1774), en las que describía su estancia en Madrid en 1764. Sin embargo, la historia de Goethe no coincide con la real, pues hace que Marie muera y que su hermano acabe con la vida de Clavijo. La obra de Goethe fue traducida al danés en 1808. Cf. *Clavigo. Ein Trauerspiel*, en *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vols. 1-55, Stuttgart & Tübingen, 1828-1833, ctl. 1641-1668, vol. 10, 1827, pp. 49-124.

²²⁶ La expresión danesa utilizada para indicar que una mujer ingresa en un convento es, en efecto, *at tage sløret*: tomar el velo.

²²⁷ El autor se refiere aquí a la historia sobre el poeta griego Simónides de Ceos (aprox. 500 a.C.) tal como la narra Cicerón en *De natura deorum* [De la naturaleza de los dioses], 1, 60. Sin embargo, la pregunta que planteara a Simónides el tirano Hierón de Siracusa no concernía a la naturaleza de la religión sino a la de la divinidad.

²²⁸ Véase 1 Pe 3,4.

²²⁹ Cita de la opereta de Oehlenschläger, *Aladdin, eller Den forundelige Lampe Aladino o la lámpara maravillosa*, en *Poetiske Skrifter* [Escritos poéticos], vols. 1-2, Copenhague, 1805, ctl. 1597-1598, vol. 2, p. 275. Nuredino, el bribón hechicero en la historia de Aladino, pregunta al genio de la lámpara acerca de la posibilidad de llevar a Aladino, a su esposa y su palacio a Africa, y el genio responde que esto puede suceder con la misma facilidad con que «el tigre puede tronchar un lirio».

²³⁰ Referencia al acto I, escena 6 del *Don Giovanni* de Mozart, *Don Juan. Opera i tvende Akter bearbejdet til Mozarts Musik*, Copenhague, 1807, p. 20.

²³¹ *Ibid.*, pp. 20 ss.

²³² En danés, *Magdalene-Stiftelse*. Se trata de una institución para mujeres «perdidas», tales como María Magdalena en el Nuevo Testamento (cf. Le 8,37-50).

²³³ Cf. Heráclito, Fr. 93 Diels-Kranz.

²³⁴ Cf. Cant5,15.

²³⁵ Probable alusión a H. L. Martensen, autor de un ensayo sobre la figura de Fausto. Véase, *supra*, «Los estadios eróticos inmediatos», n. 48.

²³⁶ Cf. Mt 25,31-46.

²³⁷ El autor se refiere a la reina del cuento «LOiseau Bleu», en *Les contes de Fées* [Cuentos de hadas] de Catherine d'Aulnoy, vols. 1-4, Paris, 1810, vol. 1, pp. 88- 96. En el cuento se narra que la desgraciada reina Florine abandona su castillo en busca de su amado, el rey Aamund. Cuando consigue llegar a su castillo, descubre que él está a punto de contraer matrimonio. Florine se instala en una cueva desde la

cual Aamund puede oír todo lo que dice. Las dos primeras noches, Aamund no oye nada. La tercera, Florine soborna al ayudante de cámara del rey para que no le ofrezca su tisana para dormir. Así, ella pasa toda la noche hablando de lo que han vivido juntos y, por fin, el rey se da cuenta de que es Florine quien habla en la cueva. Por una escalera secreta, acude a ella y se reencuentran con gran júbilo.

I EL MÁS DESDICHADO

UNA ENTUSIASTA ALOCUCIÓN A LOS ΣΤΜΠΑΡΑΝΕΚΡΩΜΕΝΟΙ²³⁸

Peroración para una de las reuniones de los viernes

! Es sabido que en algún lugar de Inglaterra habría un sepulcro que no destaca ni por un esplendoroso monumento ni por un triste entorno, sino por una insignificante inscripción — «El más desdichado»²³⁹. Al parecer el sepulcro fue abierto, pero en él no se encontró ni rastro de un cadáver. ¿Qué despierta más asombro: que no se encontrase ningún cadáver o que se abriese el sepulcro? Resulta en verdad curioso que se haya dedicado tiempo a inspeccionar si había alguien dentro. Cuando uno lee un nombre en un epitafio, se siente fácilmente tentado a cavilar sobre cómo habrá transcurrido aquella vida en el mundo, llegando incluso a desear descender al sepulcro hasta dar y conversar con el huésped. ¡Mas esta inscripción tiene tantos significados! Un libro puede llevar un título que le dé a uno ganas de leerlo; pero un título puede ser en sí mismo tan fecundo en ideas, tan íntimamente atractivo, que uno nunca leería el libro. En verdad, esta inscripción tiene múltiples significados; dependiendo de la disposición del afectado, resulta estremecedora o agradable — los tiene para todo aquel que en su calmosa mente quizás se hubiera desposado con la idea de ser, él mismo, el más desdichado. Ahora bien, puedo imaginarme un hombre cuya alma no supiese nada de tales menesteres, y para cuya curiosidad hubiese supuesto una ardua tarea enterarse de si en efecto había habido alguien en ese sepulcro. ¡Y hete aquí el sepulcro vacío! Quizás ha resucitado, quizás ha intentado mofarse de las palabras del poeta:

... en el sepulcro reina la paz,

sus callados inquilinos desconocen la pena²⁴⁰;

quizás no ha encontrado reposo, ni siquiera en el sepulcro, ¡quizás ha vuelto a recorrer veleidoso el mundo tras abandonar su casa, su hogar, dejando tan sólo sus señas! O tal vez no ha sido aún encontrado, el famoso desdichado, a quien ni siquiera las Euménides han perseguido hasta dar con las puertas del templo y con el humilde banco de las orantes sino a quien las penas han mantenido en vida, ¡a quien las penas han seguido al sepulcro!

Si es cierto que no ha sido aún encontrado, emprendamos pues, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, cual cruzados, una expedición no ha- 214 cia aquel santo

sepulcro en el | venturoso Oriente, sino hacia aquel penoso sepulcro en el desdichado Occidente. En los aledaños de aquel sepulcro vacío lo buscaremos, al famoso desdichado, seguros de encontrarlo, pues así como la nostalgia de los creyentes tiende al santo sepulcro, así también son atraídos los desdichados hacia Occidente por aquel sepulcro vacío y cada uno de ellos se satisface con la idea de haberle sido destinado.

¿Acaso no merece una deliberación como ésta ser objeto digno de nuestra consideración? Nosotros, cuya actividad, y voy a reverenciar la sagrada usanza de nuestra asociación, es un ensayo en la casual plegaria aforística; nosotros, que no pensamos ni hablamos de modo aforístico sino que vivimos de modo aforístico; nosotros, que pasamos cual aforismos por la vida, ἀφορισμένοι [aforísticos] y *segregati* [segregados], sin asociarnos con nadie, sin ser partícipes de las alegrías ni de las penas de nadie; nosotros, que no consonamos con el júbilo de la vida, sino que somos aves solitarias en la quietud de la noche, reunidos en algunas ocasiones para edificarnos mediante representaciones de la infamia de la vida, de la largura del día y de la infinita duración del tiempo; nosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, que no creemos ni en el juego de la alegría ni en la felicidad de los necios; nosotros, que en nada creemos salvo en la desdicha.

«

He aquí cómo se abren paso en multitud sin fin todos los más desdichados. Ahora bien, muchos son los que se creen llamados y pocos los escogidos²⁴¹. Una disociación debe ser consolidada entre ellos

una palabra y la chusma se disipa; son excluidos ni más ni menos todos aquellos, intrusos todos ellos, que opinan que la muerte es la mayor desdicha, que son míseros porque temen la muerte; pues nosotros, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, nosotros, como los soldados romanos, no tememos la muerte, conocemos desdichas peores, en primer y último lugar y por encima de todo — vivir. ¡Ay! Si hubiese alguien que no pudiese morir, si fuese cierto lo que la leyenda cuenta sobre aquel judío eterno²⁴², ¿cómo podría pasársenos por la cabeza erigirlo en el más desdichado? Entonces se explicaría por qué el se-

pulcro estaba vacío, para indicar que el más desdichado es aquel que no puede morir, que no puede dejarse caer dentro de un sepulcro. Entonces el caso estaría resuelto, la respuesta sería simple; pues el más desdichado sería el que no pueda morir, dichoso el que pueda; dichoso quien muera en su vejez, más dichoso quien

muera en su juventud, el más dichoso sería quien muera al nacer y más dichoso que nadie, quien nunca llegue a nacer. Pero así no son las cosas, pues la muerte es la dicha común a todos y en tanto en cuanto el más desdichado no haya sido encontrado, es susceptible de búsqueda en esa circunscripción.

He aquí que la chusma se ha disipado y el número ha menguado.

No es que yo ahora diga: brindadme | vuestra atención, pues sé que 215 la tengo; ni dadme vuestro oído, pues sé que me pertenece. Vuestros ojos fulguran, os alzáis de vuestros asientos. Se trata de un torneo en el que sin duda merece la pena participar, una lucha más terrible aún que si fuese a vida o muerte, pues no tememos la muerte. Y la recompensa es más altiva que cualquier otra en el mundo entero, y más certera, pues quien sabe a ciencia cierta que es el más desdichado no necesita temer la dicha, no tiene que saborear la humillación de verse obligado a gritar en su última hora: ¡Solón, Solón, Solón!²⁴³.

Inauguremos, pues, una competición libre de la cual nadie, ya sea por motivos de rango o de edad, sea excluido. Excluido no está nadie salvo el dichoso y aquel que teme la muerte. Bien venido sea todo miembro digno de la congregación de los desdichados, el sitio se destina a todo aquel realmente desdichado, el sepulcro, al más desdichado. Mi voz resuena en el mundo, oídla, todos vosotros, que os llamáis desdichados en el mundo y que no teméis la muerte. Mi voz resuena en el tiempo, pues no queremos ser tan sofisticados como para excluir a los difuntos por estar muertos, pues también han vivido. Yo os conjuro; disculpad que por un momento perturbe vuestro sosiego; acudid a este sepulcro vacío. Tres veces lo clamo al mundo, escuchadme, desdichados; pues nuestra intención no es resolver este caso entre nosotros en este apartado rincón del mundo. ¡Este es el lugar en donde el caso debe resolverse para con el mundo entero!

Mas antes de pasar a tomar declaración a cada cual, habilitémonos para asistir aquí en calidad de dignos jueces y combatientes. Fortalezcamos nuestro pensamiento, armémoslo contra el embelesamiento del oído; ¿pues qué otra voz es tan lisonjera como la del desdichado, tan embaucadora como la del desdichado cuando habla de su propia desdicha? Hagámonos dignos de asistir aquí en calidad de jueces, combatientes, sin perder de vista el conjunto, sin ser confundidos

por cada cual, pues la elocuencia de la pena es infinita e infinitamente dotada de inventiva. Distribuiremos a los desdichados en determinados grupos y sólo uno de cada grupo estará autorizado a hablar; pues no negaremos que el más desdichado no

es un individuo, sino toda una clase; aunque no por ello se nos haya pasado por la cabeza nombrar al representante de dicha clase el más desdichado, ni se nos haya pasado por la cabeza asignarle el sepulcro.

En todos los escritos sistemáticos de Hegel hay un párrafo que 216 trata sobre | la conciencia desdichada²⁴⁴. Con ferviente desasosiego y palpitaciones se da uno siempre a la lectura de semejantes disquisiciones, con el temor de enterarse de demasiadas cosas o de demasiado pocas. «La conciencia desdichada»: son éstas unas palabras que sólo con ser insertadas de modo casual a lo largo de un discurso son capaces de hacer helar la sangre, de poner los nervios de punta y, en este caso, pronunciadas con tanta contundencia, como sucede con aquellas misteriosas palabras en una narración de Clemens Brentano: *tertia nux mors est* [la tercera nuez es la muerte]²⁴⁵ — son capaces de hacerle temblar a uno como un azogado, ¡ Ah! Dichoso aquel que no lleva más tarea entre manos que escribir un párrafo al respecto; y aún es más dichoso el que es capaz de escribir el párrafo siguiente. El desdichado es, aquí, el que tiene su ideal, la envidia de su vida, la plenitud de su conciencia, su ser propio de algún modo fuera de sí. El desdichado está siempre ausente de sí mismo, nunca está presente en sí mismo. Parece que uno puede encontrarse ausente, o bien por estar en el tiempo pasado o bien por estar en el tiempo venidero. Con ello se ha dado por circunscrito todo el territorio de la conciencia desdichada. Por esta firme delimitación le damos gracias a Hegel y, ahora, puesto que no somos tan sólo filósofos que observan este reino a distancia, nos dedicaremos cual nativos a examinar las diversas etapas ahí sitas. Resulta, pues, que el desdichado está ausente. Pero ausente está uno cuando uno está o bien en el tiempo pasado o bien en el venidero. Debemos insistir aquí en esta expresión, pues salta a la vista lo que la lingüística nos ha enseñado, a saber, que hay un *tempus* que está presente en un tiempo pasado y un *tempus* que está presente en un tiempo venidero; pero es que, además, la misma ciencia nos enseña que hay un *tempus* que es *plus quam perfectum*, en donde nada es presente, y un *futurum exactum* de igual índole. Estos coinciden con la individualidad expectante y la rememorante. Claro que éstas, justamente en la medida en que son sólo expectantes o sólo rememorantes, son en cierto sentido también individualidades desdichadas, puesto que, de ordinario, sólo aquella individualidad que está presente en sí misma es dichosa. Por otro lado, sin embargo,

no es posible en sentido estricto llamar desdichada a una individualidad que se hace presente en la esperanza o en el recuerdo. Lo que habría que poner de relieve en este caso es, justamente, que se hace presente en éste o en aquélla. A raíz de esto

mismo observamos también que un revés, por más gravoso que sea, de ningún modo puede hacer de un hombre el más desdichado. Y es que un revés sólo puede arrebatarse a uno, o bien la esperanza, y hacer entonces que uno se haga presente en el recuerdo, o bien el recuerdo, y hacer entonces que uno se haga presente en la esperanza. Pero sigamos adelante a fin de observar aún cómo debe ser definida en detalle la individualidad desdichada. | Consideremos en primer lugar la individualidad expectante. Cuando ésta, en calidad de individualidad expectante (y, así, por ello, desdichada), no se hace presente a sí misma, acaba siendo desdichada en sentido estricto. Qué duda cabe de que un individuo que espera una vida eterna es, en cierto sentido, una individualidad desdichada en tanto en cuanto renuncia a lo presente, aunque no es desdichada en un sentido más estricto, porque se hace presente a sí misma en esa esperanza, sin entrar en pugna con los momentos particulares de la finitud. Si, por el contrario, este individuo no logra hacerse presente a sí mismo en la esperanza, sino que pierde su esperanza y luego la recupera y así sucesivamente, entonces está ausente de sí mismo, no sólo en el tiempo presente sino también en el venidero; tal es la formación de los desdichados.

217

El recuerdo es, de preferencia, el elemento propio de los desdichados, que lo es, naturalmente, porque el tiempo pasado tiene la notoria propiedad de ser pretérito y el venidero, de tener que venir; por eso puede decirse en cierto sentido que el tiempo venidero está más cerca del presente que el pasado. Para que la individualidad expectante llegue a hacerse presente en el tiempo venidero, éste debe tener realidad o, mejor dicho, debe cobrar realidad para ella; para que la individualidad rememorante llegue a hacerse presente en el tiempo pasado, éste debe haber tenido realidad para ella. Pero cuando la individualidad expectante se pone a esperar un tiempo venidero que, muy a su pesar, no puede cobrar realidad alguna para ella, o la rememorante se pone a rememorar un tiempo que no ha cobrado realidad alguna, entonces tenemos las individualidades propiamente desdichadas. Uno podría creer que lo primero no es posible, o tenerlo por puro delirio, y, sin embargo, eso no es así; pues aunque es muy cierto que la individualidad expectante no espera nada que no tenga realidad para ella, también lo es que espera algo que ella misma sabe que no se puede realizar. Cuando justamente una individualidad, habiendo perdido la esperanza, en lugar de convertirse en una indivi-

dualidad rememorante se propone seguir siendo expectante, tenemos la susodicha formación. Cuando una individualidad, habiendo perdido el recuerdo o no

teniendo nada que recordar, no quiere convertirse en expectante sino seguir siendo recordante, tenemos 218 una formación | propia de desdichados. Así, si un individuo hubiese ido a parar a la Edad Antigua, o a la Edad Media, o a cualquier otra edad, pero de modo tal que esta edad hubiese adquirido una marcada realidad para él, o si hubiese ido a parar a su infancia o a su juventud de modo tal que una de éstas hubiese adquirido una decidida realidad para él, entonces, no sería propiamente una individualidad desdichada en sentido estricto. Si yo imaginara, por el contrario, un hombre que no hubiese tenido infancia, dado que esta época habría quedado atrás de él sin adquirir un significado propio, pero que ahora, tras convertirse, por ejemplo, en maestro de niños, hubiese descubierto todo lo bello que estriba en la infancia y quisiese, pues, recordar su propia infancia, volver su mirada hacia ella sin cesar, entonces, qué duda cabe de que éste sí sería un ejemplo muy adecuado. Retrocediendo, vendría a descubrir el significado de aquello que había quedado atrás de él y que, a pesar de todo, quería recordar en virtud de su significado. Si imaginase a un hombre que hubiese vivido carente de las alegrías o de los placeres de la vida y que, ahora, llegado el mismo instante de su muerte, pusiese la vista en ellos, supongo que no moriría, lo cual habría sido lo más afortunado, sino que resucitaría, aunque no por eso conseguiría revivirlo todo de nuevo; en ese caso, qué duda cabe de que este hombre debería ser tomado en consideración una vez planteada la pregunta acerca de quién será el más desdichado.

Las desdichadas individualidades de la esperanza no tienen ese algo doloroso que tienen las del recuerdo. Las individualidades expectantes tienen un algo parecido más bien a una fausta decepción. Por ello, el más desdichado ha de ser siempre buscado entre las desdichadas individualidades del recuerdo.

Mas, prosigamos e imaginemos una combinación de sendas formaciones, desdichadas en el más estricto sentido, descritas en lo anterior. Veíamos que la desdichada individualidad expectante no podía hacerse presente a sí misma por su esperanza, igual que la desdichada recordante. La combinación sólo puede formularse como sigue: aquello que le impide hacerse presente por su esperanza es el recuerdo y aquello que le impide hacerse presente por el recuerdo es la esperanza. Ello radica en el hecho de que, por un lado, continuamente espera lo que debería recordar; su esperanza se decepciona continuamente y, cuando esto sucede, el desdichado descubre

que ello no se debe al hecho de que la meta quede aún más lejos, sino al hecho de haberla quedado atrás, al hecho de haber sido ya vivida o de que debería haber

sido ya vivida y, así, al hecho de que debería formar parte del recuerdo. Por otro lado, rememora continuamente lo que debería esperar; pues lo venidero ha sido ya asumido en su pensamiento y, en su pensamiento, ha sido ya vivido, y esto que ha vivido, lo rememora, | en lugar de esperarlo. Así, aquello que espera 219 se encuentra a sus espaldas, y lo que rememora, ante sí. Su vida no transcurre marcha atrás sino a contrapelo en dos direcciones. Pronto acusará su desdicha incluso a pesar de no saber dónde radica propiamente. Aunque para hacerse con una buena oportunidad de sentirla, debe acceder al malentendido que en todo momento y de tan curioso modo porfía. Disfruta haciendo uso diario del honor de ser tenido por alguien que está en sus cabales, aun sabiendo que si quisiese explicarle a un solo hombre cómo se explica que él sea quien es, lo declararían demente. Y es que es para trastornarse, pero él no lo hace, y ésa es precisamente su desdicha. Su desdicha es haber venido demasiado temprano al mundo y, en consecuencia, llegar siempre tarde. Se encuentra siempre a un palmo de la meta y, al mismo tiempo, lejos de ella; descubre que lo que le hace desdichado, ya sea porque lo tiene o porque es así, es justamente aquello que años atrás le habría hecho dichoso porque no lo tenía. Su vida no tiene sentido alguno, como la de Anceo, de quien es costumbre decir que sobre él nada se sabe, salvo el hecho de haber dado pie al proverbio:

πολλά μεταξύ πέλει κύλικος και χεῖλος ἄκρου

[mucha distancia hay entre el borde del cáliz y el del labio]²⁴⁶,

como si esto no fuese más que suficiente. Su vida no conoce sosiego alguno y carece de todo contenido, no es presente a sí mismo por el instante, ni presente por el tiempo venidero, pues lo venidero ha sido vivido, ni por el tiempo pasado, pues lo pasado todavía no ha venido.

De este modo es acosado, como Latona, hacia la oscuridad de los hiperbóreos, hacia la luminosa isla del ecuador, incapaz de venir a dar a luz, por siempre parturienta²⁴⁷. Abandonado sólo a sí mismo se halla en el vasto mundo sin ningún tiempo presente al que vincularse, sin ningún precedente por el que sentir nostalgia, pues su precedente aún no ha venido, sin ninguna posteridad en la que confiar, pues su posteridad es ya pretérita. Sólo tiene por delante al mundo, frente a sí, como el tú con el que mantiene un conflicto, pues el resto del mundo es para él sólo un personaje, y este personaje, este importuno amigo inseparable es el malentendido. No puede envejecer pues

nunca ha sido joven; no puede rejuvenecer pues ya ha envejecido; en cierto modo

no puede morir pues no ha vivido; en cierto modo no

puede vivir pues ya está | muerto; no puede amar pues el amor es siempre presente y él no dispone de tiempo presente alguno, ni venidero, ni pasado; con todo, es de naturaleza simpática y odia el mundo sólo porque lo ama; no dispone de pasión alguna, no porque carezca de ella sino porque en el mismo instante dispone de una y de su opuesta; no tiene tiempo para nada, no porque su tiempo esté colmado de otra cosa, sino porque no dispone en absoluto de tiempo; está desfallecido, no porque carezca de fuerza, sino porque su propia fuerza le hace desfallecer.

bien, sin duda que, en breve, nuestro corazón estará ya de sobras curtido y nuestro oído obturado, aunque no cerrado. Hemos oído la sensata voz de la ponderación, dispongámonos ahora a apreciar la elocuencia de la pasión, concisa, como lo es toda pasión.

He ahí una joven. Se lamenta de que su amante le haya sido infiel. Sobre esto no se puede reflexionar; ella lo amaba, sólo a él en el mundo entero, lo amaba con toda su alma, con todo su corazón y con toda su mente — así, puede al menos recordar y afligirse.

¿Es un ser real o es una imagen; es un ser viviente que muere o una muerte que vive? — es Níobe²⁴⁸. »Lo perdió todo de una vez! Perdió lo que le dio a la vida, perdió lo que la vida le dio. »Admiradla, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, ahí, erguida ligeramente por encima del nivel del mundo, sobre un túmulo, como una lápida! No hay esperanza que la salude, ni futuro que la conmueva, ni previsión que la tiente, ni esperanza que la inquiete — desesperanzada se yergue petrificada en el recuerdo; era desdichada y, en ese mismo instante, dichosa; ahora nada puede arrebatarse su dicha; y el mundo cambia, pero ella no conoce vicisitud alguna; y el tiempo llega, pero para ella no hay tiempo venidero alguno.

¡He ahí una preciosa asociación! »Una estirpe le tiende la mano a la otra! ¿Es esto para bien, para mantener la unión fielmente, para bailar alegremente? Se trata de la repudiada estirpe de Edipo y de la repulsa que se reproduce aplastando a la última — se trata de Antígona. Eso sí, ella ha sido llorada; la pena de una estirpe basta para una vida humana. Le ha dado la espalda a la esperanza, trocando su inestabilidad con la fidelidad del recuerdo. ¡Sé feliz, querida Antígona! Te deseamos una larga vida, significativa como un suspiro profundo. ¡Ojalá ningún olvido te arrebate nada! ¡Ojalá la diaria amargura de la pena te sea concedida en abundancia!

I Una vigorosa figura; pero no está sola, no, parece que tiene amigos, ¿cómo es que acude aquí? Es el patriarca de la pena, se trata

de Job — y sus amigos²⁴⁹. Lo perdió todo, aunque no de un revés, pues el Señor quitó, quitó y quitó. Los amigos le enseñaron a apreciar la amargura de la pérdida; pues el Señor dio, dio y dio hasta una necia esposa como dote²⁵⁰. Lo perdió todo, pues aquello que retuvo excede nuestro interés. Le corresponde veneración, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, por sus canas y por su desdicha. Lo perdió todo, pero todo había poseído.

Su cabello ha encanecido, su cabeza se ha inclinado, su rostro ha palidecido, su alma se ha preocupado. Es el padre del hijo pródigo²⁵¹. Como Job, perdió lo que más quería en este mundo, aunque no se lo quitase Dios, sino el enemigo; no lo perdió, sino que lo pierde; no le ha sido arrebatado, sino que desaparece. No permanece en casa, sentado junto al hogar vestido de saco y cubierto de ceniza; se ha puesto en pie y abandona el hogar, lo abandona todo para ir en busca del perdido; alarga el brazo para agarrarlo, pero éste no logra alcanzar

lo, grita tras él, pero su voz no logra atraparlo. Con todo, espera, aun a través de las lágrimas, lo divisa, aun a través de la niebla, lo recupera, aun en la muerte. Su esperanza le carga de años y nada le mantiene unido al mundo, si no es la esperanza por la que vive. Sus pies están cansados, sus ojos vidriosos, su cuerpo busca reposo, su esperanza vive. Su cabello es blanco, su cuerpo decrepito, sus pies se detienen, su corazón se quiebra, su esperanza vive. Ensalzadlo, queridos Συμπαρανεκρωμένοι; él era desdichado.

¿Quién es esta pálida figura, lánguida como la sombra de un muerto?! Su nombre ha sido olvidado, muchos siglos han transcurrido desde aquellos días. Él era un jovencito, estaba entusiasmado. Iba en busca del martirio. En su mente, se veía a sí mismo clavado a la cruz y el cielo abierto; pero la realidad le resultaba demasiado pesada y la exaltación se desvaneció, negó a su Señor y a sí mismo. Quería levantar un mundo sobre sus hombros, pero acabó alzándose por encima del mismo; su alma no fue aplastada ni aniquilada, sino rota, su espíritu anquilosado, su alma sufrió una parálisis. Deseada suerte, queridos Συμπαρανεκρωμένοι; él era desdichado. Y, con todo, recuperó la dicha, llegó a ser lo que deseaba llegar a ser, mártir, aun a pesar de que su martirio no fuese lo que había querido, ser clavado en la cruz o presa de las bestias, pues fue quemado vivo, consumido poco a poco a fuego lento.

I Hay allá una joven muy pensativa. Su amante le ha sido infiel 222

sobre esto no se puede reflexionar. Mira, joven, observa el serio semblante de la asamblea que ha aprestado el oído a desdichas aún más terribles y cuya alma las requiere aun mayores. Sí, pero yo lo amaba, sólo a él, en el mundo entero, lo amaba con toda mi alma,

con todo mi corazón y con toda mi mente — algo parecido lo hemos oído ya en una ocasión anterior, no agotes nuestra impaciente nostalgia; al menos puedes recordar y afligirte. — No, no puedo afligirme, pues quizás no me había sido infiel, quizás no era un impostor.

¿Cómo que no puedes afligirte? Acércate, joven, escogida entre las jóvenes, disculpa al estricto examinador por repelerte un instante. — Así que no puedes afligirte — entonces quizás puedas esperar

no, no puedo esperar, pues él era un misterio. Conforme, hija mía, te entiendo, ocupas los últimos peldaños de la escalera de la desdicha; observadla, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, revoloteando casi sobre la punta de la desdicha. Pero debes dividirte, debes esperar durante el día y afligirte durante la noche, o bien afligirte durante el día y esperar durante la noche. Y siente orgullo, pues uno nunca debe sentirse orgulloso de la dicha, pero sí de la desdicha. Cierto que no eres la más desdichada, pero, ¿no sois de la opinión, queridos Συμπαρανεκρωμένοι, de que merece que le concedamos un *accésit*? No podemos concederle la sepultura, pero sí el lugar más próximo a ella.

es que ahí está él, el enviado del reino de los suspiros, el privilegiado protegido de los sufrimientos, el apóstol de la pena, el callado amigo del dolor, el desdichado amante del recuerdo, confundido en su recuerdo por la luz de la esperanza, desengañado en su esperanza por las sombras del recuerdo. Su cabeza está aturdida, su rodilla está agotada y, aun así, sólo reposa apoyándose en sí mismo. Está apagado y, aun así, qué poderoso es; sus ojos no parecen haber vertido sino bebido muchas lágrimas y, aun así, arde en su interior un fuego que podría consumir el mundo entero y en su pecho no hay esquirra alguna de pena; está encorvado y, a pesar de ello, su juventud le augura una larga vida, sus labios sonríen al mundo que no lo comprende. ¡Alzáos, queridos Συμπαρανεκρωμένοι! ¡Arrodilláos, testigos de la pena, en esta solemne hora! ¡Te saludo, gran desconocido, cuyo nombre ignoro! Te saludo con tu distinguido título: el más desdichado. Salve en esta tu casa de la congregación de los desdichados, salve ya en la entrada de esta humilde vivienda que, con todo, alberga mayor orgullo que todos los palacios del mundo. He aquí que la losa caída, la sombra

del sepulcro te espera con su delicioso frescor. Mas tal vez no haya llegado aún el momento, tal vez sea el camino 223 aún largo; pero te prometemos reunimos aquí más a menudo | para envidiar tu dicha. Vamos, acepta nuestro deseo, un buen deseo: ¡ojalá nadie te entienda y todos te envidien; ojalá ningún amigo se te una, ojalá ninguna joven te ame, ojalá ninguna simpatía secreta intuya tu solitario dolor; ojalá ningún ojo escudriñe tu lejana pena; ojalá

ningún oído descubra tu clandestino suspiro! Pero si es que tu orgullosa alma repudia un deseo compasivo como éste, si es que rechaza el alivio, entonces ojalá te amen las jóvenes, ojalá las embarazadas, en su angustia, recurran a ti; ojalá las madres pongan en ti sus esperanzas, ojalá el moribundo busque en ti su consuelo; ojalá los jóvenes se te unan; ojalá los hombres se fíen de ti; ojalá el anciano se aferre a ti como a un bastón — ojalá el mundo entero crea que estás en condiciones de hacerlo feliz. ¡Y que tengas una buena vida, tú, desdichado! Pero, ¡qué digo, el más desdichado! ¡Debería decir el más dichoso! Puesto que todo esto es justamente un regalo de la dicha que nadie puede darse a sí mismo. He aquí que el lenguaje se quiebra y el pensamiento se confunde; pues ¿qué es el más dichoso sin el más desdichado? y ¿qué es la vida sino demencia, la fe sino locura, la esperanza sino un aplazamiento y el amor sino vinagre en la herida?

El desapareció y nosotros volvemos a encontrarnos en pie ante el sepulcro vacío. Queremos desearle paz, reposo y curación y toda la felicidad posible y una muerte pronta y un eterno olvido y nada en memoria suya y hasta que ni su conmemoración logre hacer desdichado a otro.

¡Alzáos, queridos Συμπαρανεκρωμένοι! La noche remite, el día emprende de nuevo su incansable actividad, jamás, así lo parece, pesaroso por repetirse eterna y eternamente a sí mismo. —

²³⁸ Véase *supra*, «El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno», η. 1.

²³⁹ El autor se refiere a un sepulcro en la catedral de Worcester donde se encuentra inscrita la palabra *Miserrimus*. En un cuaderno de notas de 1840, escribe Kierkegaard: «Hay en un lugar de Inglaterra un mausoleo en el que sólo constan estas palabras: el más desdichado. Puedo imaginarme que alguien lo leyera y pensara que dentro no había nadie enterrado, sino que estaba destinado para él mismo» (*Pap. IIIA 40*).

²⁴⁰ Cita del poema épico del escritor noruego-danés Christen H. Pram (1756- 1821), *Stærkodder*, Copenhague, 1785, oda VII, p. 142.

²⁴¹ Cf. Mt 22,14.

²⁴² Se trata de Ahasverus, presente en crónicas de carácter legendario en Europa del sur e Inglaterra a principios del siglo xiii. Según una de las crónicas más antiguas, probablemente originaria de Armenia,

el judío eterno sería guardián de Pondo Pilato y habría golpeado a Jesús con el puño al ser éste conducido más allá de los límites de la ciudad, además de gritarle: «¡Camina más deprisa!», a lo cual Jesús habría respondido: «Yo me voy, pero tú habrás de esperar mi vuelta».

²⁴³ Alusión al relato de Heródoto según el cual Cresos, rey de Lidia condenado a muerte tras ser vencido por los persas, grita tres veces desde la hoguera el nombre de Solón, al recordar que éste le había dicho una vez que ningún hombre es dichoso en vida. El rey persa hace que un intérprete le explique el significado de esa exclamación y, tras comprenderla, dispone que Cresos no sea ejecutado. Cf. *Historiae (Die Geschichten des Herodots)*, trad. de F. Lange, vols. 1-2, Breslau, 1824, ctl. 1117, vol. 1, pp. 18 s., 49 s.).

²⁴⁴ De manera primordial, el tema se trata en *Phänomenologie des Geistes*, obra que Kierkegaard poseía en edición de J. Schulze, Berlin, 1832 [1807], ctl. 550.

²⁴⁵ El autor se refiere a *Die drei Nüsse* [Las tres nueces], en donde se narra la historia de la bella esposa de un boticario cuyo hermano se ha visto obligado a huir tras resultar vencedor en un duelo. En un bosque en las afueras de Lyon, hermano y hermana se despiden y, mientras comen unas nueces, el hermano cita la sentencia latina: «Unica nux prodest; nocet altera; tertia mors est» [Una sola nuez aprovecha; la segunda hace daño; la tercera es la muerte]. Aún no ha acabado de pronunciar estas palabras cuando recibe un disparo del boticario quien, celoso de su esposa, cree que su hermano es su amante. El boticario huye a Alemania, donde tiempo después, oye de nuevo la sentencia y, conmovido por ellas, regresa a Lyon, donde se declara culpable del crimen y es ejecutado por ello.

²⁴⁶ Palabras que Apolonio de Rodas atribuye a Anteo, rey de Samos, y con las que éste, disponiéndose a beber una copa de vino proveniente de una vid cosechada por él mismo, desafía al adivino que le había anunciado que no llegaría a vivir lo suficiente para gozar del fruto de esa viña. Anteo posterga la bebida al oír que un jabalí merodea por sus campos, y muere víctima del mismo. Cf. P. F. A. Nitsch, *Neues mythologisches Wörterbuch* [Nuevo diccionario de mitología], 2.^a ed., vols. 1-2, Leipzig & Sorau, 1821, ctl. 1944-1945, vol. 1, p. 194.

²⁴⁷ Alusión a la leyenda de Leto, madre de Apolo y de Artemis, respecto de la cual Hera había prohibido que se le permitiese dar a luz. Cf. P. F. A. Nitsch, *Wörterbuch*, cit., vol. 2, pp. 142-148.

²⁴⁸ La historia de Níobe es relatada por Homero en la *litada*, canto XXIV, w. 602-617. La desdichada Níobe, que ha perdido a sus doce hijos a manos de Apolo y de Artemis, es finalmente transformada por Zeus en una efigie de piedra.

²⁴⁹ Véase el relato bíblico de Job. Cf. especialmente los discursos de los amigos de Job en 2,11-13; 4,1-5,27; 8,1-22; 11,1-20; 15,1-35; 18,1-21; 20,1-29; 22,1-30; 25,1-6.

²⁵⁰ Cf. Job 1,21; 42,10; 2,9-10.

²⁵¹ Cf. Lc 15,11-33.