

la naturaleza hace al hombre del niño y la gallina del huevo; dios hace al hombre antes que al niño, y la gallina antes que el huevo.

MEISTER ECKHART: *der sermón vom edlen menschen*

1

el drama es una representación; una representación del hombre y del destino; cuyo espectador es dios. es sólo espectador, y nunca se mezcla su palabra ni su gesto entre las palabras o los gestos de los que representan. sólo sus ojos descansan en ellos. «el que mira a dios muere», escribió una vez ibsen; pero ¿puede vivir aquel sobre el cual cae su mirada?

los cautos amantes de la vida sienten esa dificultad y dirigen enérgicas condenas contra el drama. y su clara hostilidad acierta más fina y acertadamente con la esencia del drama que las palabras de sus cobardes defensores. el drama, dicen, es una falsificación, una versión grosera de la realidad. no sólo porque le quita su plenitud y su riqueza —incluso en el caso de shakespeare—, no sólo porque la despoja de sus finuras anímicas más sutiles con sus brutales acaecimientos que sólo eligen entre la muerte y la vida; el reproche principal es que el drama crea un espacio sin aire entre los hombres. en el drama habla siempre uno (y este elemento de su técnica refleja sin restos su esencia más profunda) y el otro sólo contesta pero el uno empieza y el otro termina y el silencioso e imperceptible fluir de sus relaciones, que es lo que hace realmente viva a la vida real, cristaliza rígidamente en esa dura línea de desarrollo del drama. esos reproches están llenos de profunda verdad. pero en seguida salen defensores precipitados del drama y apelan a la plenitud de shakespeare, al inquieto tornasol de los diálogos naturalistas, al desdibujamiento de todos los contornos del destino en las piezas de maeterlinck. son defensores precipitados: pues su ayuda destruye los valores supremos del drama; y defensores cobardes: pues lo que pueden proponer en defensa del drama no es más que un compromiso. un compromiso entre la vida y la forma dramática. " la vida es una anarquía del claroscuro: nada se cumple del todo en ella y nada llega a su fin; siempre se mezclan nuevas voces, que todo lo confunden, en el coro de las que sonaban antes. todo fluye y se mezcla, sin inhibiciones, en mezcla impura; todo se destruye y derriba, jamás florece nada hasta la vida real. vida es poder vivir algo hasta el final. la vida: nunca se vive nada completamente y hasta el final. la vida es el ser más irreal y menos vivo de todos los imaginables; sólo se la puede describir mediante negaciones: siempre aparece algo perturbador por en medio... schelling ha escrito: «decimos que una cosa dura porque su existencia es inadecuada a su esencia». la vida verdadera es siempre irreal, siempre imposible para la empina de la vida." algo brilla, tiembla como el relámpago por encima de sus triviales senderos; algo perturbador y atractivo, peligroso y sorprendente, el azar, el gran instante, el milagro. un enriquecimiento y una turbación: no puede durar no se podría soportar, no se podría vivir a sus alturas, a las alturas de la propia vida, de las últimas posibilidades propias.

hay que recaer en lo sordo, hay que negar la vida para poder vivir. pues los hombres aman de la vida lo atmosférico, su indeterminación, cuya oscilación no termina nunca y tampoco se extiende nunca hasta el extremo; aman la gran incertidumbre como

canción de cuna monótona y adormecedora. pero el milagro es lo determinante y lo determinado: irrumpe imprevisiblemente en la vida, casualmente y sin contexto, y resuelve despiadadamente el todo en un balance claro e inequívoco, pero los hombres odian lo inequívoco y lo temen. su debilidad y su cobardía se detendrán a acariciar toda inhibición que venga de fuera, todo obstáculo que dificulte su camino. pues detrás de cualquier pared rocosa cuya pendiente no puedan superar florecen para ellos paraísos insospechados y eternamente inalcanzables. para ellos la vida es ansiar y esperar, y lo impedido por el destino se convierte de un modo fácil y barato en riqueza interior del alma. la vida no le dice nunca al hombre dónde terminan sus corrientes; donde nada se consume todo es posible. pero el milagro es la consumación. arranca al alma todas sus coberturas engañosas, tejidas de momentos brillantes y de estados de ánimo equívocos; el alma está ante él dibujada por duros y despiadados perfiles, en desnuda esencialidad.

pero ante un dios sólo el milagro tiene realidad. para él no puede haber relatividad, ni transición ni matiz. su mirada arrebatada a todo acaecer su temporalidad y su ubicación. ante él no hay ya diferencia entre apariencia y esencia, entre fenómeno e idea, entre acaecimiento y destino. la cuestión del valor y la realidad pierde aquí su sentido: el valor creará aquí la realidad, no será proyectado en ella por sueños e interpretaciones. por eso toda verdadera tragedia es un misterio. su sentido interno real es una revelación de dios ante dios. el dios eternamente silencioso y sin salvar de la naturaleza y del destino arranca aquí los sonidos, silenciados en la vida, del dios que duerme en el hombre; el dios inmanente despierta al dios trascendental a la vida. «porque dios sin la criatura no es capaz de querer ser activo y movido quiere hacerlo en y con la criatura», así atestigua el librito de la vida perfecta, y hebbel habla así de la «incapacidad de dios para recitar un monólogo» pero los dioses de la realidad, de la historia, son precipitados y caprichosos. no les basta a su ambición con la fuerza y la hermosura de la pura revelación. no quieren ser sólo espectadores de su consumación, directores y consumidores de ella traviesamente penetran sus manos en la enigmática intrincación de los hilos del destino y los revuelven hasta que ya es imposible dominarlos con la vista, hasta la absurda falta de plan. pisan la escena y su aparición humilla al hombre rebajándolo a títere, rebajando el destino a providencia, y así la pesada acción de la tragedia se convierte en un ocioso regalo de salvación. dios tiene que abandonar la escena, pero tiene que seguir siendo espectador: ésta es la posibilidad histórica de la era trágica. y como la naturaleza y el destino no carecieron nunca tan espantosamente de alma como hoy día, como jamás las almas de los hombres pisaron tan solas sus abandonados caminos, por eso podemos volver a esperar una tragedia ; cuando hayan desaparecido de la naturaleza todas las sombras vacilantes de un orden, amistoso para nosotros, que nuestros cobardes sueños han proyectado sobre ella para propia y mentida seguridad. «cuando hayamos llegado a ser completamente sin dios —dice paul ernst-, volveremos a tener tragedia.» pues el macbeth de shakespeare, cuya alma no pudo soportar el peso del camino necesario hacia la meta necesaria, , está todavía rodeado por brujas que cantan y danzan en la encrucijada del camino, y milagros esperados le anuncian que ha llegado el día del último cumplimiento. el salvaje caos que le rodea, transformado por sus acciones, que enlaza su voluntad, no es verdaderamente caótico más que para los ojos ciegos de su nostalgia, y sólo es tan caótico como ha de serlo la propia furia para su propia alma. en

verdad son ambas cosas un juicio de dios: las mismas manos, la misma providencia dirigen ambas cosas. engañosamente le levantan, fingiendo cumplimientos de su nostalgia; engañosamente le ponen todas las victorias en la mano; todo lo consigue, hasta que todo se ha consumado, y entonces se le arrebató de una vez todo. fuera y dentro sigue siendo aquí una misma cosa: las mismas manos conducen las almas y los destinos. el drama es aquí todavía juicio de dios: cada golpe de espada es aquí obra de una providencia previsor. incluso aquel jarl de ibsen, que en sus sueños era siempre rey y sólo en sus sueños podía serlo, espera de las luchas de las fuerzas un juicio de dios, una sentencia sobre la verdad última. pero el mundo que le rodea sigue por sus propios caminos, indiferente a preguntas y respuestas. todas las cosas se han vuelto mudas, las luchas regalan indiferentemente laureles y maldiciones. nunca más volverán a soñar en el curso del destino claras palabras de abiertos juicios de dios: fue su voz la que despertó el todo para la vida, ahora tiene que vivir para sí, solo, porque la voz juzgadora se ha callado para siempre. por eso pudo triunfar aquel jarl en aquello mismo en que el rey de shakespeare habría sucumbido; es el vencido, el condenado a la ruina, mucho más como vencedor que como fugitivo. aquí suenan puros y sin perturbar los tonos de la sabiduría trágica: el milagro de la vida, el destino de la tragedia es sólo lo que descubre las almas. demasiado ajenas para poder ser enemigas se yerguen unas frente a otras: lo descubridor y lo descubierta, la ocasión y la revelación. pues para la ocasión es ajeno lo que se revela por su contacto, superior y de otros mundos. y el alma llegada a sí misma mide con miradas extrañas toda su anterior existencia. es incomprendible, inesencial y no viva, sólo podría soñar que alguna otra vez ha sido de otro modo —pues ese ser suyo es el ser— y el ocioso azar expulsó a los sueños y los sonidos casuales de una lejana campana trajeron despertar por la mañana.

almas desnudas sostienen aquí solitarios diálogos con destinos desnudos. unas y otros han perdido todo lo que no sea su esencia más íntima; se han extirpado todas las relaciones de la vida para poder producir la relación del destino; ha desaparecido todo lo atmosférico entre los hombres y las cosas para que entre ellos circule la clara y dura luz de las alturas, que nada oculta, la luz de las últimas preguntas y las últimas respuestas. la tragedia empieza allí donde el milagro del azar ha subido al hombre y la vida: por eso queda para siempre excluido del mundo de la tragedia. pues el azar no puede llevar ya a esa vida lo peligroso y enriquecedor que lleva a la vida corriente. la tragedia no tiene más que una expansión: la expansión en el sentido de la altura. empieza en el momento en que fuerzas enigmáticas arrancan la esencia del hombre, le obligan a ser esencial, y su marcha no es más que una revelación" progresiva de ese único ser verdadero. una vida que excluye el azar es una vida sin impulso y estéril, una llanura infinita sin elevaciones; su necesidad es la de la seguridad barata, la cerrazón inerte ante todo lo nuevo, el sobrio descanso en el seno de una racionalidad seca. pero la tragedia no necesita ningún azar más: lo tiene incorporado para siempre a su mundo, y el azar se encuentra en todas partes y en ningún lugar.

la cuestión de la posibilidad de la tragedia es la cuestión del ser y la esencia. la cuestión de si todo lo presente, ya por el mero hecho de estar presente, es un ente. ¿no hay grado y jerarquías del ser? ¿es el ser una propiedad de todas las cosas, o un juicio de valor sobre ellas, algo que separa y distingue?

Ésta es, pues, la paradoja del drama y de la tragedia: ¿cómo puede hacerse viva la esencia? ¿cómo puede llegar a ser en inmediatez sensible lo único real, lo verdaderamente ente? pues sólo el drama «da forma» a

hombres reales, pero, precisamente por esa dación de forma, tiene que quitarles toda existencia' sólo vital. palabras y gestos son su vida, pero cada palabra que dicen y cada gesto que hacen es más que una palabra o que un gesto; todas las manifestaciones de su vida son sólo cifras de las conexiones últimas, su vida es una pálida alegoría de sus propias ideas platónicas. su existencia no puede tener una verdad efectiva, sino sólo una realidad anímica. la realidad de una vivencia y de una fe. la «vivencia» está oculta en cada vivencia de la vida como un abismo amenazador, como puerta de la sala del juez: su conexión con la idea, cuya mera manifestación es, la simple imaginabilidad de semejante conexión en medio de los confusos azares de la vida real. y la fe afirma esa conexión y transforma su posibilidad eternamente indemostrable en fundamento apriorístico de toda la existencia.

esta existencia no conoce espacio ni tiempo; todos sus acontecimientos carecen de fundamentación, y las almas de sus hombres están fuera de toda psicología. más precisamente: el espacio y el tiempo de la tragedia no tienen nada de perspectivístico que cambie y debilite las cosas, y los fundamentos internos y externos de las acciones y los sufrimientos no afectan a su esencia. todo cuenta en la tragedia, y todo cuenta con la misma fuerza y el mismo peso. hay aquí un umbral de la posibilidad de vida, del estar-despierto-a-la-vida, pero lo que puede vivir está siempre presente y todo tiene siempre la misma presencia. el ser-perfecto es el existir de los hombres de la tragedia. la filosofía de la edad media disponía de un modo claro y unívoco de hablar al respecto. decía que el ens perfectissimum es también el ens realissimum; cuanto más perfecto es algo, tanto más es; cuanto más correspondiente a su idea, tanto más ente. pero ¿cómo se vive en la vida viva —y la materia de la tragedia es lo más vivo— su idea y su coincidencia, su devenir uno con ella? para la vida esto no es ninguna cuestión de teoría del conocimiento (como para la filosofía), sino la verdad sangrante e inmediatamente vivida de los grandes instantes.

la esencia de estos grandes instantes de la vida es la pura vivencia de la mismidad. en la vida corriente sólo nos vivimos periféricamente: nuestros motivos y nuestras relaciones. nuestra vida no tiene aquí ninguna necesidad real, sino sólo la de la presencia empírica, sólo la de la intrincación con mil hilos en mil vinculaciones casuales y relaciones casuales. el fundamento de toda la red de necesidades es, empero, casual y sin sentido; todo lo que es podría ser también de otro modo, y lo único necesario parece ser lo pasado, lo que ya no puede ser tocado. pero ¿es realmente necesario lo pasado? ¿puede el casual fluir del tiempo, el arbitrario desplazamiento del punto de vista arbitrario respecto de las vivencias cambiar la esencia de éstas? ¿crear de lo casual algo necesario, esencial. ¿trasfor-mar la periferia en centro? a menudo parece que eso sea posible, pero es sólo una apariencia. pues sólo nuestro saber casual y momentáneo hace del pasado algo cerrada e inmutablemente necesario. pero el menor cambio de ese saber, que » puede ser producido por cualquier azar, arroja nueva luz sobre esa «inmutabilidad», y en la nueva iluminación todo ha cambiado de sentido, todo se ha transformado. sólo aparentemente es ibsen un discípulo de los griegos, un continuador de la composición del edipo. el sentido real de sus dramas analíticos es que el pasado no tiene en sí nada inmutable, que es fluyente, tornasolado y mutable, que los nuevos conocimientos lo transforman en cosa nueva.

también el gran instante aporta un nuevo conocimiento, pero sólo aparentemente se inserta en la serie de las trasvaloraciones eternas, permanentes. en realidad es un final y un comienzo. regala a los hombres una nueva memoria, una nueva ética y una nueva justicia. desaparece

mucha cosa que hasta entonces parecía ser una pilastra fundamental de la vida, y otras cosas pequeñas, apenas perceptibles, se convierten en su sostén y pueden aguantarla! los caminos que el hombre recorrió antes no podrían ya ser pisados por sus pies, y sus ojos ño encontrarían ya allí ninguna dirección. pero ahora sube con pasos alados y sin cansancio cimas sin caminos; caminando dura y seguramente supera pantanos sin fondo. sorprenden al alma un profundo olvido y una gran lucidez de la memoria: la luz del rayo del nuevo conocimiento ha iluminado su centro, y desaparece todo lo que no está en él, mientras todo lo que está en él florece para la vida. este sentimiento de la necesidad no nace del indisoluble anudamiento de los fundamentos; carece de fundamento, y rebasa todos los fundamentos de la vida empírica. ser-necesario es aquí un íntimo estar-unido con la esencia; aparte de eso no hace falta ninguna otra fundamentación, y la memoria conserva sólo esa necesidad y ha olvidado sencillamente todo lo demás. el juzgar y el autojuicio del alma no tienen pues más acusador que éste. está olvidado todo lo demás que allí había; olvidado todo «por qué» y todo «cómo»;

esto es lo único que importa. el juicio es cruelmente duro. no conoce gracia ni prescripción. sin piedad rompe el bastón sobre el menor error con sólo que oculte una sombra de infidelidad a la esencia. y con ciega inmisericordia elimina de la serie de los seres humanos al que con un gesto apenas perceptible de un instante fugaz y ya lejano traicionó su inesencialidad. ninguna riqueza ni magnificencia de los dones del alma pueden suavizar su sentencia; nada cuenta ante él toda una vida llena de gloriosas hazañas. pero lleno de luminosa piedad perdona todo pecado de la vida corriente que no penetre hasta el centro; perdonar es una exageración para ese sentimiento; la mirada del juez, no afectada por aquel pecado, se desliza por encima de él.

este instante es un comienzo y un principio. nada puede seguir a eso y de eso, nada puede unirlo con la vida. es un instante; no significa la vida, es la vida, otra vida, contrapuesta excluyentemente a la corriente. Éste es el fundamento metafísico de la concentración temporal del drama, de la exigencia de la unidad de tiempo. surge del deseo de acercarse lo más posible a la lejanía de toda temporalidad en que está ese momento que es al mismo tiempo toda la vida. (la unidad de lugar es el obvio símbolo inmediato de ese estar-detenido en medio del cambio constante de la vida entorno; por eso es el camino técnicamente necesario de su realización.) lo trágico es sólo un instante: éste es el sentido expresado por la unidad de tiempo; y la paradoja técnica contenida en el hecho de que el instante, que según su concepto no tiene duración vivenciable, ha de tener, sin embargo, alguna duración temporal, surgepre-cisamente de la inadecuación de todo medio de expresión oral frente a una vivencia mística. «¿cómo se pueden figurar lo que no tiene figura y probar lo que no tiene sabor?», se pregunta susón. el drama trágico tiene que expresar aquí una destemporalización del tiempo. la realización de todas las exigencias de la unidad es una constante unificación de pasado, presente y futuro. no sólo se desgarran su sucesión empírico-real y se confunde —pues el presente se convierte en irrealidad secundaria, el pasado en lo peligroso y amenazador, el futuro en una vivencia conocida de antiguo, aunque vivida inconscientemente—, sino que, además, la sucesión de esos momentos deja de ser una sucesión temporal. temporalmente un drama así es eterna y rígidamente reposo; la separación de sus momentos es más copresencia que sucesión; no hay nada más en el plano de las vivencias temporales. la unidad del tiempo es ya en sí algo paradójico; toda delimitación, toda transformación del tiempo en un

círculo —único medio de unidad— contradice la esencia del tiempo. (piénsese simplemente en la interna cristalización de los movimientos circulares en el retorno de lo igual de nietzsche.) pero el drama interrumpe su fluir eterno no sólo a su comienzo y a su final, doblando los dos polos y fundiéndolos uno con otro, sino que realiza esa estilización en cada punto del drama; cada momento es un símbolo, una reducida refiguración del todo, que sólo por el tamaño se distingue de él. su estructuración tiene que ser pues una inserción, no una sucesión. los clásicos franceses quisieron tener aquí fundamentos racionales de su acertada comprensión, y al formular racionalísticamente la unidad mística rebajaron su profunda paradoja a arbitrariedad y trivialidad. hicieron de esa unidad supratemporal y extratemporal una unidad dentro del tiempo ; de la unidad mística una unidad mecánica. lessing tuvo el acertado sentimiento —aunque con los argumentos superficialmente racionales, igual que los franceses, y, por lo tanto, incorrectos— de que shakespeare se ha acercado en esto por caminos contrapuestos a lo esencial de los griegos" más que sus aparentes sucesores; por mucho que haya que objetar contra el propio lessing precisamente desde este punto de vista.

esta vivencia es a la vez un comienzo y un final en este instante está recién nacido y muerto hace tiempo todo el mundo; su vida es vida ante el juicio final. todo «desarrollo» de un hombre en el drama es aparente; es la vivencia de un tal instante, la elevación de un hombre al reino de la tragedia, por cuya periferia se movía hasta entonces su sombra. es su devenir hombre, su despertar de un confuso sueño. siempre ocurre de una vez y repentinamente; los preparativos existen sólo para el espectador, es una preparación de su alma para el salto de la gran transformación. pues el alma del hombre trágico] es sorda para todos los preparativos, y cuando finalmente suena la palabra del destino todo se transforma repentinamente, todo deviene esencia. también la resolución del hombre trágico ante la muerte, su alegre serenidad ante la muerte o su ardiente entusiasmo por la muerte son sólo aparentemente heroicos, sólo para la consideración humano-psicológica; los héroes que mueren en la tragedia —así mas o menos escribió un joven trágico— están muertos mucho antes de morir.

la realidad de un mundo así no puede tener nada en común con la de la existencia temporal. todo realismo tiene que destruir los valores formales y, por lo tanto, vitales del drama trágico. ya hemos enumerado todas las razones. el drama tiene que hacerse trivial cuando la proximidad a la vida recubre lo dramáticamente real, pero todo ese elemento de proximidad a la vida se hará superfluo y nuestros sentidos lo darán de lado sin percibirlo en cuanto que esté inserto en una construcción verdaderamente dramática. el estilo interno del drama es realista en sentido medieval escolástico, y eso excluye todo realismo moderno.

la tragedia dramática es la forma de los puntos culminantes de la existencia, de sus últimos objetivos y sus últimos límites. aquí se separan la vivencia místico-trágica de la esencialidad y la vivencia esencial de la mística. la culminación del ser que viven los éxtasis místicos desaparece en el cielo nuboso de la unidad total; la intensificación que aportan de

la vida funde al que experimenta la vivencia con todas las cosas, y todas las cosas entre sí. la verdadera existencia del místico empieza cuando ha desaparecido toda distinción; el milagro que ha creado su mundo tiene que destruir todas las formas, pues su realidad, la esencia vive sólo detrás de ellas, escondida y encubierta por ellas. el milagro de la tragedia es creador de forma. su esencia es tan exclusivamente mismidad como allí era pérdida de sí mismo. aquello era un sufrir el todo, y esto es crearlo. más allá de toda explicación estaba allí cómo un yo podía asumir todo eso en sí mismo; cómo, aunque fuera en el estado de fluida fusión, podía destruir todo lo que diferenciaba de sí mismo y del mundo entero, y a pesar de eso preservar su yo-idad para la vivencia de esa abolición propia. aquí lo no menos inexplicable es todo lo contrario. el yo subraya su mismidad con una fuerza que todo lo excluye y lo aniquila, pero esta extrema autoafirmación da dureza de acero y vida autónoma a todas las cosas con que se encuentra y —llegado al punto culminante definitivo de la pura mismidad— acaba por abolirse a sí misma: la última tensión de la yo-idad ha saltado por encima de todo lo meramente individual. su fuerza dio a las cosas la consagración de ser elevadas a destino, pero su gran lucha con el destino autoproducido le da forma en lo suprapersonal, la trasforma en un símbolo de una última relación del destino. así se tocan, se complementan y se excluyen recíprocamente la vivencia mística y la trágica del mundo/enigmáticamente unen ambas en sí muerte y vida, mismidad cerrada y difusión sin resto del yo en una esencia superior. la entrega es el camino del místico, la lucha es el del hombre trágico, en aquél el final es una disolución, en éste es un choque aniquilador. aquél pasa del ser-uno con todo a lo más profundamente personal de sus éxtasis, y éste pierde su mismidad en el instante de su más verdadera elevación. ¿quién es capaz de decir dónde tiene su trono la vida y dónde la muerte? ambos son polos de las posibilidades de vida, que la vida corriente mezcla y debilita, pues no puede soportarlos sino así, sin fuerza y casi irreconocibles. y cada uno sólo es la muerte para ella, el límite. pero están en fraternal hostilidad el uno con el otro: cada uno de los polos es la única verdadera superación del otro.

la sabiduría del milagro trágico es la sabiduría de los límites. el milagro es siempre lo inequívoco, pero toda univocidad se divide y apunta en dos direcciones cardinales. cada final es siempre al mismo tiempo una llegada y un cesar, un afirmar y un negar; cada punto culminante es una cima y un límite, el cruce de la muerte y de la vida. la vida trágica es la más excluyentemente cismundana de todas las vidas. por eso su límite vital se funde siempre con la muerte. la vida real no alcanza nunca el límite y no conoce la muerte más que como algo espantosamente amenazador, sin sentido, que corta repentinamente su curso. lo místico ha saltado ya el límite y por eso ha abolido toda realidad de la muerte. para la tragedia la muerte —el límite en sí— es una realidad siempre inmanente, indisolublemente unida con cada uno de sus acontecimientos. no se trata sólo de que su ética tiene que afirmar como un imperativo categórico el llevar hasta la muerte todo lo empezado; ni tampoco sólo de que su psicología es una simple noticia de instantes de muerte, de los conscientemente últimos, donde el alma ha abandonado ya la ancha riqueza de la existencia y se aferra sólo a lo que le pertenece más profundamente y más propiamente; no sólo en estos — y muchos otros— sentidos negativos, sino también en sentido puramente positivo y afirmador de la vida. la vivencia del límite es la vivencia del despertar del alma a la consciencia, a la autoconsciencia; es por su limitación; es sólo porque y en la medida en que es limitada. esta

cuestión resuena al final de un drama de paul ernst:

¿puedo aún querer cuando ya lo puedo todo y
poner otras muñecas en mis hilos? ...¿es posible
que un dios se gane gloria?

y la contestación es:

hemos de tener límites de nuestro poder, porque si no
vivimos en un desierto muerto; vivimos sólo por lo no
alcanzable.

«¿es posible que un dios se gane gloria?» mas en general la cuestión debería ser: ¿puede un dios vivir? ¿no suprime la perfección todo ser? ¿no es cualquier panteísmo, como dijo schopenhauer, sólo una forma cortés de ateísmo? ¿no serán símbolos de ese sentimiento las distintas formas de hominización de dios, sus vinculaciones a medios y caminos de las formas humanas? ¿el sentimiento de que también Él tiene que abandonar una perfección sin forma para llegar a ser viviente de verdad?

el doble sentido del límite consiste en ser a la vez cumplimiento y fracaso. en mezcla sin disimular e impura éste es también el trasfondo metafísico de la vida corriente que tiene su expresión más profunda tal vez en el trivial conocimiento de que toda realización de una posibilidad sólo es imaginable sobre la base de la destrucción de todas las demás posibilidades. pero aquí se convierte en única realidad la posibilidad originaria de un alma; su contraposición con lo demás no es sólo la de lo realmente devenido y lo meramente posible, sino la de lo real con lo irreal, incluso la contraposición entre lo necesariamente pensado y lo a priori impensable y absurdo. por eso es la tragedia el despertar del alma. el conocimiento del límite descubre su esencia, deja caer de ella con desprecio y sin atención todo lo demás, pero da a la esencia la existencia de la necesidad interior y única. pues el límite no limita sino por fuera, sólo desde fuera es un principio que corta posibilidades. para el alma despierta es el conocimiento de lo que verdaderamente le pertenece. sólo para una idea absoluta abstracta del hombre es posible todo lo humano. lo trágico es la realización de su concreta esencialidad. la tragedia contesta aquí firme y seguramente a la cuestión más delicada del platonismo: la cuestión de si también las cosas singulares tienen ideas, esencialidades. su respuesta invierte la pregunta: sólo lo singular, sólo lo singular llevado hasta el límite extremo es adecuado a su idea, es verdaderamente ente. lo general, que lo incluye todo sin color y sin forma, es en su omnivocidad demasiado débil, y demasiado vacío en su unidad para poder devenir real. es demasiado ente para poder tener un ser real; su identidad es una tautología; la idea es adecuada a sí misma. así responde la tragedia, con una superación del platonismo, el juicio que platón emitió sobre ella.

la más profunda nostalgia de la existencia humana es el fundamento metafísico de la tragedia: la nostalgia que el hombre tiene de su mismidad, la nostalgia de transformar la culminación de su existencia en una llanura del camino de su vida, transformar su sentido en una realidad cotidiana. la vivencia trágica, la tragedia dramática, es su cumplimiento más perfecto, el único que es perfecto sin resto. pero todo cumplimiento de una nostalgia la extirpa. la tragedia ha nacido de la nostalgia; por lo tanto, su forma tiene que cerrarse a toda expresión de cualquier nostalgia. antes de que lo trágico apareciera en la vida, la nostalgia se había convertido por su fuerza en cumplimiento, había abandonado el estado de nostalgia. eso ha hecho fracasar a la moderna tragedia lírica. quiso introducir en la tragedia el a

priori de lo trágico, quiso hacer del fundamento un elemento activo; pero no pudo llevar su lírica sino a una brutalidad íntimamente mate; se quedó parada ante el umbral de lo dramático. lo atmosférico, el temblor nostálgico e indeterminado de sus diálogos tiene sus valores líricos completamente fuera del mundo de lo dramático-trágico. su poesía es un devenir poético de la vida corriente, o sea, sólo su intensificación, no su transformación en dramática. no sólo la naturaleza, sino incluso el sentido de esa estilización es contrapuesto a lo dramático. su psicología subraya lo momentáneo y perecedero de las almas; su ética es la de la comprensión y el perdón de todo. es un hermoso reblandecimiento y un oscurecimiento poético del hombre. por eso nuestra época se queja siempre de la dureza y el frío del diálogo de todo verdadero trágico dramático, pese a que esa dureza y esa frialdad son sólo desprecio de los cobardes susurros que siempre rodean todo lo trágico, porque los negadores de la ética trágica son demasiado cobardes para negar la tragedia misma y sus afirmadores son demasiado débiles para poder soportarla en su desnuda majestad. la intelectualización del diálogo, su limitación a un reflejo claro y consciente de la percepción del destino, no es nada que enfríe, sino que en esta esfera de la vida es humanamente auténtico e íntimamente verdadero. la simplificación de los hombres y de los acontecimientos en el drama trágico no es ninguna pobreza, sino una riqueza dada por la esencia de las cosas e intensamente concentrada: sólo aparecen aquí seres humanos cuyo encuentro se ha convertido en destino; sólo se toma de la totalidad de sus vidas el momento que ha llegado a ser destino. con eso la verdad interna de ese momento se convierte en exterioridad sensorial y su expresión condensada en fórmula en el diálogo no será ya ninguna fría intelectualización, sino la madurez lírica de la consciencia del destino de sus hombres. lo dramático y lo lírico son aquí —y sólo aquí— principios ya no contrapuestos; esta lírica es la intensificación más alta de lo verdaderamente dramático.

2

brunhild fue el primer cumplimiento concedido al trágico paul ernst. el teórico la previo tiempo antes, sentía una profunda necesidad de principio de rechazar incluso lo más hermoso poéticamente de lo creado hoy y en el pasado inmediato, e intentaba fundamentar esa recusación basándola cada vez más profundamente en la esencia del drama. así ha penetrado en unos pocos estudios hasta la «esencia» del drama, hasta el drama absoluto, por utilizar sus palabras. pero sus teorías fueron para él sólo caminos que quedarían justificados a posteriori, al alcanzarse la meta; por las acciones que de ellos se siguieran. *brunhild* es su primera verdadera hazaña, su primer fundición sin grietas, una obra que tiene defectos, pero no debilidades.

es su primer drama «griego». el resuelto abandono del camino seguido por el gran drama alemán desde los días de schiller y kleist, la unión de sófocles y shakespeare. sus imponentes luchas por el estilo de un drama moderno-clásico nacían de su resistencia a la necesidad de abandonar tantas cosas cuya renuncia impone toda forma griega. querían —y los primeros dramas de paul ernst se proponían lo mismo— una simple monumentalidad del mismo valor que la griega, sin abandonar la abigarrada multiplicidad de los acaeceres. pero esos intentos tenían que fracasar porque con eso se imponían dos modos de dar forma al contexto, la forma dramático-

necesaria y la viva-verosímil; dos tipos que se excluyen recíprocamente, porque el uno tiene que obstaculizar siempre y hasta destruir el efecto del otro. en esto ernst ha llegado hasta la suprema renuncia. hasta la renuncia a toda riqueza exterior de la vida para conseguir su riqueza interior; la renuncia a la belleza sensorial para penetrar hasta la profunda, no sensorial, de su último sentido; la renuncia a todo material para poder contemplar lo puramente anímico de las formas puras. esto es el renacimiento de la «tragédie classique», una profundización, una interiorización de las más altas intenciones de corneille, racine y alfieri, un auténtico apelar al eterno y gran modelo de una dramaturgia que busca el alma de la forma, al edipo de sófocles.

como en el *edipo*, todo está aquí limitado a la mayor parsimonia extensional con la mayor fuerza intensional. el único escenario es un lugar entre castillo y catedral: sólo lo pisan las dos parejas de enamorados y hagen, y el plazo concedido al despliegue del destino es un breve día; es el alba que sigue a la noche de bodas cuando empieza la representación, y aún no se ha puesto el sol cuando traen a siegfried muerto de la caza para, tras el suicidio de brunhilde, quemarle con ella "en una hoguera sin más separación que su espada. esta condensación no es sólo externa; lo inferior, el contacto de estos hombres su amor y su odio, sus ascensos y descensos, y sus palabras, en las que se refleja todo ello: en ningún lugar hay un exceso, en ningún lugar la riqueza de una ornamentística fin de sí misma sino sólo destino, sólo necesidad. también la actitud y las palabras de sus personajes son griegas en su esencia más profunda, quizás más griegas — por la estilización consciente— que las de alguna tragedia antigua.- la consciencia de la dialéctica del destino es quizás más clara y aguda que en las tragedias de hebbel, y su expresión, como en las de hebbel y en las de los griegos, es una aguda concentración 'epigramática de lo esencial. pero como en esas otras tragedias, como en toda auténtica tragedia, esa racionalización —racionalismo místico, por así decirlo— no puede nunca trivializar lo inexpresable del destín no. no es la voluntad, ni menos aún el entendimiento, lo que ha producido el trágico entrelazamiento de hombres y acciones. y el hecho de que estos hombres sean hombres de grandeza, de fuerza de espíritu profunda y penetrante, que reconocen su destino y lo saludan con respetuoso silencio, como no tiene la menor influencia en el curso del destino mismo, no puede sino profundizar lo enigmático e insondable de su génesis y de su efecto.

este drama es un misterio del amor superior y el amor inferior. el primer amor es lo claro, lo que señala el camino, lo debido, lo que eleva, y el otro es la confusión, la eterna oscuridad, lo sin meta, sin plan y sin camino. es un misterio del amor de los hombres superiores e inferiores, del amor de los iguales y los desiguales, del amor que eleva y del que rebaja. gunther está perdido para toda tragedia como héroe y como rey, y ernst no intenta salvarlo, sino que sacrifica incluso a kriemhil-de. ellos son los bajos, los hombres de los pequeños instintos, los hombres que no buscan su igual en el amor, los que tienen que temer y no pueden esperar que lo que nazca de ellos sea igual que ellos, para los cuales la mera existencia de otros que caminan más libremente y hacia metas para ellos invisibles es un reproche y un temor; hombres que quieren la felicidad y ejercen la venganza y la temen. siegfried y brunhilde son los otros.

es un misterio de la grandeza, de la felicidad y de los límites. de aquella grandeza que se busca a sí misma y encuentra la felicidad, y en la cálida oscuridad de la felicidad siente de nuevo la nostalgia de sí misma,

para chocar con los límites, para hallar la tragedia, la muerte. un misterio de la felicidad que ansia, la grandeza, pero sólo la puede rebajar hasta sí misma; que puede hacer su camino sólo más largo, más difícil, y ha de permanecer en la vida vacía y sola. la grandeza quiere la perfección, tiene que quererla, y la perfección es la tragedia, el final, el último eco de todos los sonidos. la tragedia como privilegio de los grandes: brunhilde y siegfried son quemados en la misma pira, y gunther y kriemhilde se quedan en la vida. la tragedia como ley del mundo, como meta final, que al mismo tiempo es sólo un comienzo en el eterno círculo de las cosas.

pues somos como la tierra verde,
que espera la nieve,
y como la nieve, que espera el deshielo.

pero el hombre sabe de su destino, el destino es para él más que la cresta de la ola que luego bajará hasta el fondo para convertirse de nuevo en cresta y repetir este juego por toda la eternidad. el hombre sabe de su destino y llama a ese su saber culpa. y puesto que siente como acción suya lo que tuvo que sucederle, abraza con tajante contorno en sí todo lo que cae casualmente en el fluido ámbito de su casual complejo vital. lo hace necesariamente; crea límites en torno suyo; se crea así mismo. pues visto desde fuera no hay culpa alguna, ni puede haberla; cada cual ve la culpa del otro como complicación y azar, como algo que con el más pequeño cambio de un hálito de viento habría podido ser de otra manera. pero mediante la culpa el hombre dice sí a todo lo que le ha ocurrido, y como lo siente como su acción y como su culpa, lo conquista y forma su vida poniendo su tragedia, nacida de su culpa, como límite entre su vida y el todo. y los grandes hombres delimitan más que los bajos y no pierden nada que en alguna ocasión haya pertenecido a su vida: por eso la tragedia es su privilegio. para los inferiores hay felicidad, y desgracia, y venganza porque sienten a los demás siempre como culpables; porque para ellos todo viene siempre de fuera y su vida no puede fundir nada en sí misma, porque en torno de ella no se han trazado límites, y porque no son trágicos y su vida carece de forma. en cambio, para uno de los hombres superiores la culpa del otro —aunque le aniquile— es sólo destino. es un profundo misterio de culpa, complicación y destino.

todo eso está incluido en la vertical arquitectura de una dicotomía rígida y sin transiciones. mil hilos del destino de la vida complican las alturas con lo bajo y, sin embargo, ninguno de ellos puede crear una vinculación. tan despiadadamente tajante es la separación interna de las dos parejas que la pieza se descompondría probablemente si ernst no hubiera trazado un amplio círculo por encima de ese abismo para unir sus extremos, aun acentuando su anchura y su profundidad. ese arco de unión es hagen. el hombre superior como siervo, cuya grandeza y cuyo límite son su condición servil; que lleva en sí todo lo alto, la consciencia de la culpa y el destino, pero en torno del cual ha trazado los límites algo externo, algo que va mucho más allá de su yo. que no llega a ser trágico —por profundamente que le golpee el destino— porque su valor, pese a toda su profundidad, viene de fuera, pero que es capaz de sentir el acaecer como propio, como destino. sus límites están trazados hacia fuera y hacia adentro: se levanta por encima de los bajos gracias a la firme delimitación, a lo configurado de su vida, pero se encuentra puesto bajo los más altos como su más alto

vasallo, como el más cercano a su trono. sólo como el más cercano, porque sus límites le rodean también a él, porque las posibilidades de las conquistas de su vida están trazadas para él, y no previamente por él.

la cristalina transparencia de las palabras hace sentir todavía más profundamente lo enigmático e insondable. del mismo modo que la claridad de las palabras no puede descubrir la marcha del destino, tampoco la clara consciencia con la que enuncian todo lo esencial del hombre puede acercarlos unos a otros ni hacerlos más comprensibles. cada palabra tiene cabeza de jano, y el que la pronuncia ve siempre una de las caras, mientras que el que la oye ve la otra; y aquí no hay ninguna posibilidad de aproximación. pues cada palabra que tuviera que servir de puente necesitaría a su vez un puente para ella. y tampoco las acciones son signos: pues el bueno comete la acción mala y a menudo el malo realiza la buena, y las nostalgias encubren el camino real y los deberes destruyen el más profundo vínculo de amor. y así al final cada cual está solo y no hay nada común ante el destino.

3

esta simplificación de las relaciones en el drama fue una dura renuncia. pues lo histórico de su mundo —por resumir en una sola palabra todo lo abigarrado y singular— es mucho más que un obstáculo de la estilización rigurosa; lo que despertó la nostalgia de su representación no fue sólo la alegría artístico-sensorial por el hermoso mundo externo. la relación entre historia y tragedia es una de las paradojas más profundas de la forma dramática. ya aristóteles pronunció la acertada palabra: el drama es más filosófico que la historia. pero ¿no perderá la historia, con ese hacerse filósofa, su entera, propia y auténtica esencialidad? su sentido más profundo queda sin duda en peligro, la pura inmanencia de sus leyes, el completo cobijo de las ideas en los hechos, su completa desaparición tras ellos. no se trata aquí de una unidad de idea y realidad sino de una confusa e intrincada copresencia, de una indistinguibilidad de ambas. azar y necesidad, acaecer único y leyes atemporales, agente y efecto pierden aquí —en el sentimiento de que algo es histórico— su absoluto y se convierten en meros puntos de vista posibles frente a las cosas, las cuales pueden ser a lo sumo violentadas por ellos, pero no disueltas sin resto. el ser histórico es un ser puro, el ser en sí, se podría decir-algo es porque es, y es como es. su poder, su grandeza y su hermosura consisten precisamente en su incomparabilidad, en su incongruencia con cualquier a priori de un entendimiento ordenador.

pero hay un orden oculto en ese mundo, una composición en la confusa interpenetración de sus líneas. lo que ocurre es que es el orden indefinible de un tapiz o de una danza: parece imposible interpretar su sentido, y aún más imposible renunciar a una interpretación; parece como si todo el tejido de encrespadas líneas esperara sólo una palabra para hacerse claro, inequívoco y comprensible, como si esa palabra estuviera siempre en la punta de la lengua; y, sin embargo, no la ha pronunciado nadie todavía. la historia parece ser un símbolo profundo del destino, de su casualidad según leyes, de su arbitrariedad y tiranía, siempre justas en último término. la lucha de la tragedia por la historia es su gran guerra de conquista contra la vida; el

intento de hallar en ella su sentido —irremediablemente lejano para la vida corriente—, leerlo en ella como su sentido real oculto. un sentido de la historia es siempre la necesidad más parecida a la vida; la fuerza de gravedad del mero acaecer es la forma en que aparece, lo irresistiblemente fuerte en el flujo de las cosas. Ésta es la necesidad de la vinculación de todo con todo; la necesidad que niega el valor: todo es necesario e igualmente necesario; no hay diferencia entre lo pequeño y lo grande, entre lo significativo y lo sin sentido o secundario. lo que es tenía que llegar a ser; sin que lo influyan intenciones ni fines, el momento sigue al que le precedió.

la paradoja del drama histórico está en la unificación de esas dos necesidades: de la necesidad que brota sin causa desde dentro y la necesidad que fluye sin sentido en el exterior; su meta es el devenir forma, el recíproco intensificarse de dos principios que parecen excluirse recíprocamente. cuanto más lejos están uno de otro, tanto más profunda parece poder ser la tragedia. pues sólo si se los lleva hasta el extremo se rozan realmente; por su contraposición se limitan recíprocamente y se acercan intensamente. por eso el elemento de la historia que atraerá el dramaturgo será precisamente lo histórico, no una generalidad que se puede proyectar por interpretación en ella. allí cree encontrar un símbolo último de la limitación humana, la constricción pura aplicada a la voluntad pura, la inequívoca resistencia de toda materia a la nostalgia configuradora de toda voluntad. la fuerza indiscriminada del que sólo es ente por su existencia separa cruelmente la acción de lo querido, y empuja a todo sujeto voluntario hacia la pura realización de su acción; a una pureza que ensucia todo lo anímicamente puro de sus fines y motivos, que separa para siempre de su acción todo lo alto en busca de lo cual partió. la idea que estaba oculta en esa acción o situación vital se pone de manifiesto, y por eso ha de quedar destruida su idea real, la que yacía atemporal e inengendrada en ella, la única que podía elevarla hasta el ser esencial: la fuerza del mero ente aniquila el propio deber-ser. el joven hebbel escribió en su diario: «desde siempre un buen papa ha tenido que ser a la fuerza un mal cristiano.»

Éste es el sentido de las tragedias históricas de paul ernst, la vivencia de sus personajes, de demetrio y de nabis, hildebrand y el emperador enrique. antes de sus acciones toda su grandeza estaba unida en ellos, y todas las posibilidades de lo alto y lo bajo estaban también unidas en cada una de las acciones destinadas a su expresión. pero su encuentro desata en un momento todo lo inseparable. estos hombres viven la única decepción real: la de la consumación completa. no pienso al decir esto en el hecho de que la realidad destruye ilusiones, el hecho que hace a los románticos huir de la vida y de todas sus acciones; tampoco en la inevitable imperfección de toda realidad ; pues los hombres de estos dramas viven en el mundo de la tragedia, no en el de la vida corriente. es la decepción del cumplimiento mismo; una decepción que sigue a acciones, que estaba contenida en acciones y a la que van a seguir otras acciones, porque no es una cansada renuncia. pues ninguna nulidad les arrebató la inocencia interior que lo quería tener todo: la grandeza y la bondad, el poder y la libertad, el camino y la meta; la inadecuación de nostalgia y cumplimiento, que aquí se manifiesta, no es inadecuación de idea y realidad, sino inadecuación de las ideas entre ellas. el alma noble es siempre elegida para ser rey, y todo en ella aspira a ese fin; pero el ser rey y su idea no toleran nobleza alguna. sus finalidades más altas, su esencia más profunda, exigen otra cosa: dureza y maldad, ingratitud y compromiso. el alma real quiere consumir el valor último de la personalidad en la vida real; en cualquier otra situación se encuentra en estrecheces y oprimida; pero el trono presenta las mismas exigencias a toda alma, y a

través de su más noble sentimiento del deber les impone algo que tiene que serles extraño y repugnante. así se enfrentan demetrio y nabis, el hijo del rey como rebelde victorioso y el usurpador herido de muerte. precipitadamente penetran los pasos del joven rey en la sala en que le espera el vencido asesino de su padre, pero basta con que suenen unas pocas palabras llenas de dura sabiduría de la boca del moribundo para que otro demetrio suba al trono por encima de su cadáver. el moribundo hablaba al heredero de su reino, no a su vencedor: palabras de un decepcionado en lo más hondo de su alma, el cual quería el bien, «el bien, que a pesar de todo es tan fácil de ver», mientras que tuvieron que fluir mares de sangre y su alma tuvo que pudrirse en él para que fuera rey, como se lo imponía su deber y lo exigía de él su época. y apenas su cadáver se he enfriado, ya hay un nuevo nabis en su trono, roto, abandonado por la felicidad, obligado a la crueldad, solo y sin amigos: demetrio, cuya alma pura llena de esperanza —un rey joven rodeado por una cohorte de entregados amigos— oyó sus últimas palabras.

aún más intrincadamente se enlazan victoria y vencimiento en el patio nevado de canossa, donde gregorio y enrique se encuentran por primera y última vez. el papa y el emperador que ya en los cuatro primeros actos de toda su vida se habían sido destino el uno para el otro. dios había dado al papa un alma blanda, y al emperador un alma ansiosa de felicidad y capaz de darla; pero su gran lucha ha pisoteado en ambos todo lo humano y propio. hildebrand ha tenido que hacerse duro y cruel; no sólo ha tenido que alejar de sí toda felicidad corriente, sino que ha tenido que sacrificar y traicionar también a sus pobres —cuya salvación había considerado como misión suya— para conseguir poder para crear el reino de dios en sus manos ; tuvo que hacerse pecador y parecer santo, y le está cerrado el camino de la penitencia, consolador y salvador, abierto a todos los demás: su alma irá a la perdición eterna en el infierno. todo su sacrificio es inútil. el adúltero al que ha proscrito, el emperador, que se opone a sus planes, está ahora arrodillado ante él, en penitencia de sensata hipocresía política, y él, el que no puede salvarse, tiene que levantar su excomunión, romper su única arma con sus propias manos. ha vencido el emperador, pero ha muerto el hombre radiante que con manos luminosas aspiraba a la felicidad, que era feliz como en juego y regalaba felicidad, el hombre enrique. gregorio deja canossa inclinado y derrotado. enrique irá a roma como vencedor.

cuando me levanté no era el que se arrodilló, tiene que maldecir a dios, porque quería el bien. yo hice la injusticia y bendigo a dios. Él va a morir y yo ya estoy muerto: su muerte es muerte, la mía es vida.

enrique venció allí, y sucumbió gregorio. pero ¿venció el emperador y fue derrotado el papa? la marcha a roma se ha hecho posible y gregorio será depuesto, pero ¿no se arrodilló el rey del mundo, el señor de todos los señores, como penitente ante un sacerdote? ¿no se ha inclinado el emperador ante el papa? y los sacerdotes, a los que gregorio ha arrebatado para siempre todo parecido con los hombres y toda proximidad a la felicidad, ¿no van a estar desde entonces como jueces y salvadores por encima de todos los mortales? ¿no olvidó enrique al emperador cuando tuvo que vencer, y gregorio al papa cuando rompió su espada entre lamentos?

esta necesidad —que es quizás la más verdadera y desde luego la más real de todas— tiene algo de humillante. no ya sólo rotos, sino también sucios y alienados de sí mismos esperan aquí los protagonistas la muerte, la salvación de la vida. los héroes de los dramas mueren felices y ya viviendo en la muerte; pero aquí la muerte no es la elevación absoluta de la vida, la prolongación rectilínea de su buena dirección, sino la salvación de lo oprimente, de la impureza de la realidad, una vuelta del alma de la vida ajena a sí misma. cierto que tampoco aquí siente el héroe ningún arrepentimiento por sus acciones y su vanidad, y que tampoco vuelve a los sueños ingenuamente hermosos que eran los suyos antes de su contacto con las cosas. sabe que fueron necesarias todas las luchas y toda humillación, necesarias para su vida, para su revelación, para la única salvación posible. y, sin embargo, esa única salvación posible no es la verdadera: ésta es la más profunda decepción de su alma. los límites que el acaecer histórico traza en torno de su alma, los límites hasta los cuales la empuja, no son sus límites reales y más propios; son los límites de todos los hombres tocados por esos sentimientos, que pudieran vivir en su atmósfera. el despliegue aquí permitido y ordenado a los héroes tiene siempre algo que les es extraño en su esencia; llegan a ser esenciales —y con profunda felicidad respiran sus almas oprimidas por lo corriente—, pero una esencia ajena llega a realidad en ellos por su último despliegue de fuerza, y sólo la muerte es el regreso, la primera y única consecución *¿e* la propia esencia. la gran lucha fue en última instancia sólo un rodeo. la historia impone al hombre la pura generalidad por medio de su realidad irracional; no le permite expresar su propia idea, que en otros planos es igualmente irracional; de su contacto nace algo ajeno a ambos: lo general. la necesidad histórica es, de todas las necesidades, la más próxima a la vida, pero también la que está más lejos de ella. el devenir real de la idea, que aquí es posible, es sólo un rodeo hacia su realización propia (aquí se desarrolla en la esfera más alta la triste pequeñez de la vida real), pero también toda la vida del hombre entero no es más que un rodeo hacia otras metas superiores; su nostalgia más profundamente personal y su lucha por su realización son sólo instrumentos ciegos de un artesano extraño y mudo. son muy pocos los que toman consciencia de esto; al papa gregorio lo sabe por unos pocos instantes extáticos de su existencia:

mi cuerpo es el guijarro
que la mano de un muchacho lanzó al mar, mi yo la fuerza que
traza círculos en torno a círculos, cuando ya hace tiempo que el
guijarro duerme en el oscuro

[fondo.

las dos partes de la necesidad histórica se sustraen a toda configuración dramática: la una es demasiado alta para ella, la otra demasiado baja y, sin embargo, sólo su unidad indisoluble e inseparable es lo realmente histórico. aquí surgen de la paradoja metafísica de la relación del hombre trágico con la existencia histórica las paradojas técnicas del drama histórico: la paradoja de la distancia interna respecto de sus personajes, la de las distintas vitalidades e intensidades vitales, la de la pugna entre lo simbólico y lo real vivo en sus hombres y en sus acontecimientos. pues la consideración histórica de la vida no consiente ninguna abstracción de lugar y de tiempo y de los demás principios de individuación; lo esencial del hombre y de las acciones está indisolublemente ligado con lo aparentemente casual y secundario: los hombres del drama histórico tienen que «vivir», y los acontecimientos que se desarrollan en él tienen que tener también la cromática multiplicidad de lo vivo. por eso shakespeare — antihistórico en lo más hondo— ha podido y ha tenido que obrar como máximo modelo de drama histórico por su gran riqueza y tornasolada proximidad a la vida: shakespeare representa lo empírico de lo histórico inconscientemente con una fuerza inalcanzable y con una riqueza insuperable. pero el sentido último de la historia aquel en el cual rebasa todo lo personal, es tan abstracto que para su representación habría que helenizar aún más lo trágico antiguo, por encima de todo lo griego que conocemos. del deseo de crear una tragedia histórica nació la paradójica nostalgia de una síntesis de sófocles y shakespeare.

pero todo intento de esa síntesis tiene que introducir una duplicidad de materia en las figuras del drama. en el caso de los protagonistas se puede pensar en una solución: que ese dualismo irresoluble fuera su vivencia; el defecto del material se podría situar así en el centro de la composición y tal vez superarse de este modo. nadie lo ha conseguido hasta ahora, pero eso no prueba nada contra la resolubilidad del problema. la imposibilidad de dar forma a un destino histórico-dramático (en el caso, esto es, en que lo histórico resulte realmente importante y no sea sólo una forma casual de presentarse un conflicto humano puro y atemporal) es también en principio decisiva. los hombres en los cuales el destino se hace personaje se escinden en dos partes básicamente diferentes: el hombre corriente de la vida real se transforma en un instante, repentinamente y sin mediación, en símbolo, en mero portador de una necesidad histórica suprapersonal. y como ese devenir símbolo no crece orgánicamente de lo más interno del alma, sino que es sostenido por lejanos poderes y llevado hacia otros y la personalidad del hombre no es en eso más que un casual miembro

de enlace, sólo un puente para la marcha, a él ajena, del destino, la unidad del personaje tiene que quedar insalvablemente destruida. obran en los hombres motivos que les son extraños y ajenos, y los elevan a una esfera en la que tienen que perder todo lo humano. pero cuando se da forma a ese elemento impersonal, el hombre flota en la duración aún no o ya no simbólica de su vida, sin cuerpo en la serie de los vivientes; habría que verle con otros ojos, como todo lo que le rodea y con lo que tendría que formar un mundo único e inseparable. gerhart hauptmann ha elegido siempre el camino de la composición de personajes humanos, y con eso ha renunciado a la superior necesidad de lo histórico, precisamente a lo que tenía que ser el sentido de la composición. la finalidad de paul ernst es, naturalmente, la contrapuesta. pero cuando su calirrhoé, la novia de demetrio, se va a convertir, de un ser meramente viviente y amante que era, por la comprensión de una necesidad histórico-política, en simple ejecutora de ésta, la fuerza concretamente activa de algo puramente abstracto aumenta casi hasta lo grotesco; así también perturba el sentimiento de la indiferencia del mundo los personajes puramente simbólicos, corales, de *canossa*, sobre todo probablemente el viejo campesino, y esas abreviaturas llegan a ser repujado barroco en el drama *gold*.

la forma es el juez supremo de la vida: la tragedia que se expresa en la historia no es completamente pura, y no hay técnica dramática que pueda encubrir esa disonancia metafísica; aun más: la disonancia destacará en cada punto del drama como un tipo cada vez nuevo de irresolubilidad técnica. la forma es la única revelación pura de las vivencias más puras, pero precisamente por eso ha de cerrarse siempre frente a la configuración de algo no claro o deprimente.

4

la forma es el juez supremo de la vida. el poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor. todo tipo de dación de forma, toda forma de literatura es un estadio en ja jerarquía de las posibilidades de vida: la palabra que todo lo decide sobre un hombre y su destino queda dicha en cuanto que se determina qué forma soportan sus manifestaciones de vida y qué puntos culminantes exigen.

la más profunda sentencia que pronuncia la tragedia es, pues, una inscripción en su puerta. una inscripción que, con el mismo rigor despiadado con que la del dantesco portal del infierno encierra para siempre a todos los que entran, niega por toda la eternidad la entrada a los demasiado débiles y bajos para su reino. en vano ha pretendido nuestra democrática edad imponer una equiparación respecto de lo trágico; vano ha sido todo intento de abrir este reino de los cielos a los pobres de alma. y los demócratas que han pensado claramente hasta el final su reivindicación de derecho igual para todos los hombres han negado siempre el derecho de la tragedia a la existencia.

en la *brunhild* ha escrito paul ernst su misterio del hombre trágico. *ninon de l'enclos* es su réplica: una representación de lo no trágico. allí dio forma a los hombres de sus más altos deseos, aquí dio vida a la figura que le era esencialmente más ajena. pero es, de todos modos, un trágico el que ha escrito este drama, y por eso tenía que llevarlo hasta el extremo, hasta la tragedia; mas en el momento de la última decisión su protagonista se desata de los brazos de lo trágico, elimina con consciente resolución todo lo superior y del destino que hasta entonces había rodeado su cabeza y se precipita de nuevo a la vida, que la esperaba y la deseaba. el último instante aporta la elección: con eso se enuncian su valor y al mismo tiempo su limitación. gracias al combate que ha librado consigo misma por su

libertad, se ha hecho lo suficientemente fuerte para soportar el aire de lo trágico, para poder vivir constantemente en su ambiente. pero le falta la consagración última de la vida, esa consagración falta a la estirpe humana a la que ella pertenece: ella es la más alta de un linaje inferior: ésta es la sentencia que la forma del drama pronuncia sobre el valor de su vida. ella quería conseguir para sí lo más alto, y lo consiguió; la libertad; pero su libertad era sólo el estar-liberada de todos los vínculos, no una libertad nacida en última instancia orgánicamente de lo más íntimo, o sea, no una libertad idéntica con la suprema necesidad, no una consumadora de la vida. su libertad es la libertad de las putas. se libera de todo lo que es fuerte y vincula por dentro, del hombre y del niño, de la fidelidad y del gran amor. a cambio realiza grandes sacrificios: se entrega a los pequeños vínculos humillantes que introduce en la vida de la mujer un amor comprado o regalado por fugaces estados de ánimo. sufrió pesadamente lo que había perdido y soportó con orgullo lo que le imponía el destino por ella elegido ; pero de todos modos era facilitarse la vida, huir de sus necesidades de más peso. esta autoliberación de la mujer no lleva hasta el final su necesidad esencial, como toda autoliberación auténtica de un hombre trágico; y el final del drama plantea la cuestión que el teórico ernst ya había visto mucho antes: ¿puede una mujer ser trágica por sí misma, no en relación con el hombre de su vida? ¿puede llegar a ser la libertad un valor real en la vida de una mujer?

el núcleo de la obra de paul ernst es la ética de lo poético, así como el de la de friedrich hebbel es la psicología de lo poético. y como para ambos la forma se convierte en el objetivo de la vida, en un imperativo categórico de la grandeza y del autocumplimiento, se suele considerar al uno como un frío formalista y al otro como un metafísico de la patología. mientras que el destino de los protagonistas de hebbel es la lucha trágica impotente de hombres reales en torno a la perfección humana de aquellos que viven en la forma, o sea, lo más profundamente problemático, los puntos culminantes psicológicamente vividos de la vida empírica, ernst coloca este mundo superior ya terminado y cerrado como algo que exhorta y despierta, como juez y meta del camino del hombre, sin preocuparse de su realización de hecho. la validez y la fuerza de la ética son independientes de que sea observada. por eso sólo la forma depurada hasta lo ético —sin hacerse por ello ciega y pobre— puede olvidar la existencia de todo lo problemático y desterrarlo para siempre de su reino.