

La crisis y una crisis en la vida de una actriz



S. Kierkegaard

(Traducción: Leandro Sánchez Marín)

Presentación

Kierkegaard había decidido culminar su proyecto autoral en 1846 con la publicación del *Postscriptum*. Lejos de constituir un cierre, el libro del pseudónimo Johannes Climacus implicó una acentuación de lo religioso. Durante 1846 y 1847 el danés publicó diversas series de discursos religiosos con nombre propio. Recién volvería a emplear un pseudónimo, *Inter et Inter*, para publicar “un pequeño artículo estético”, según las palabras de *El punto de vista*. El texto en cuestión aparecería en el suplemento de *Fædrelandtet* en cuatro entregas correspondientes al 24, 25, 26 y 27 de julio de 1848 y llevaría por título *La crisis y una crisis en la vida de una actriz*. La actriz aludida en el título permanece anónima en el cuerpo del escrito; sin embargo, no existen dudas en cuanto a su identidad: Johanne Luise Pätges, la esposa de Johan Ludvig Heiberg desde 1831. Alemana de nacimiento y nacida en una familia de bajos recursos económicos, Johanne fue una de las actrices más talentosas y versátiles de su época e incluso incursionó en la composición de obras teatrales. De hecho, tras la muerte de su marido, llegó a dirigir el Teatro Real. Con tan solo 16 años de edad, Johanne había interpretado uno de los roles protagónicos de *Romeo y Julieta*. Décadas después, en 1847, tuvo la oportunidad de interpretar el mismo papel a los 34 años. Esta segunda interpretación causó una profunda impresión en Kierkegaard quien tardó casi un año en expresarse públicamente al respecto. En sus memorias, Johanne, deja constancia de que ella sabía que tras el pseudónimo *Inter et Inter* se escondía S. Kierkegaard y que la lectura del ensayo le había resultado sumamente gratificante. La presente traducción ha sido realizada desde la versión inglesa de Howard y Edna Hong y contó con la revisión de la Lic. Anna Fioravanti y la Dra. Patricia Dip quienes consultaron la última edición danesa de las obras completas de Kierkegaard.

Datos del Traductor

- Egresado de la carrera de Filosofía de la Universidad de Antioquia, Colombia
- Docente del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.
- Miembro del Grupo de Filosofía Política de la Universidad de Antioquia.

I

La idea de ser actriz, es decir, de rango, parece despertar en la mayoría de las personas la idea de una vida tan encantadora y brillante, que a menudo se olvidan por completo las tonterías: el increíble número de trivialidades, todas las injusticias, o incluso la incompreensión contra la que una actriz puede tener que luchar, especialmente en los momentos más decisivos.

Imaginemos la situación lo más favorable posible; imaginemos a una actriz que posee todo lo necesario para distinguirse sin reservas; imaginemos que se gana la admiración del público y que (lo que sin duda es una gran fortuna) tiene la suerte de no ser el blanco de la persecución de algún hombre odioso, entonces ella vive año tras año envidiada, el objeto feliz de una admiración siempre duradera y agradecida. Parece tan glorioso, parece algo; pero cuando uno mira más de cerca y ve con qué moneda se paga esta admiración continua, ve qué pobre colección de trivialidades lamentables constituye en el mundo de la crítica teatral el fondo *ad usus publicos*¹ (y es de este fondo de donde se paga adecuadamente la admiración firme y continua), bien puede ser que incluso esta situación tan afortunada para una actriz sea bastante lamentable y pobre. Si es cierto, como se dice, que el vestuario del Teatro Real² debe ser muy costoso y valioso, es cierto que el vestuario de la crítica periodística es terriblemente lamentable.

Continuemos. La admirada artista sigue viviendo año tras año. Como en los hogares burgueses uno sabe exactamente de antemano lo que va a cenar cada día, así ella conoce exactamente de antemano los accidentes de la temporada. Dos o tres veces por semana es alabada y admirada, convocada con distinción; ya en el transcurso del primer trimestre de un año habrá repasado más de una vez el epítome de figuras retóricas y frases del crítico de prensa, como se las podría llamar con especial énfasis, pues vuelven seguidas. Una o dos veces, en los buenos años tres veces, será cantada por algún desafortunado sujeto o aspirante a poeta; su retrato será pintado en cada exposición de arte; será litografiada, y si la fortuna le es muy favorable, su retrato será incluso colocado en pañuelos y fundas para sombreros. Y ella, que, como mujer, es aficionada a su nombre... como mujer, sabe que su nombre está en boca de todos, incluso cuando se limpian la boca con el pañuelo; sabe que es objeto de la atención admirativa de todos, incluso de los que están más necesitados de algo de qué hablar. Así vive año tras año. Parece tan glorioso, parece como si fuera algo, pero a menos que ella viva en un sentido más noble del precioso alimento de esta admiración, obtenga aliento de ella, sea fortalecida e inflamada por ella a nuevos y nuevos esfuerzos, incluso el talento más excelente, y especialmente como mujer, en una hora más débil, puede buscar con desaliento una expresión de aprecio real; sentirá en ese momento, lo que ella misma ha sentido a menudo, lo vacío que es todo esto, y lo injusto que es envidiarle esta pesada gloria.

1. Un fondo o fundación para el apoyo de artistas meritorios, escritores, académicos, etc. (N. del T.)

2. *Det Kongelige Teater*, es el Teatro Real de Dinamarca. Fue fundado en 1748, primero sirviendo como el teatro del rey, y luego como el teatro del país (N. del T.)

Mientras tanto, los años pasan, pero no muchos en estos tiempos de curiosidad e impaciencia; así que ya se agitan rumores de que está envejeciendo y, bueno, sí, vivimos en países cristianos, pero así como a menudo vemos ejemplos de bestialidad estética, también está lejos de haber caído en desuso el gusto caníbal por los sacrificios humanos en la cristiandad. La misma insipidez interior que de continuo golpeó el gran tambor de la banalidad en sus elogios y la celebró graciosamente con címbalos, la misma insipidez se aburre ahora con su artista idolatrada; quiere deshacerse de ella, no quiere volver a verla; ella puede agradecer a Dios por no querer que la destruyan. La misma insipidez adquiere un nuevo ídolo de dieciséis años, y en su honor, el antiguo ídolo tiene que experimentar la total desgracia de la trivialidad, porque la gran dificultad de ser un ídolo es que es casi inconcebible que uno pueda recibir una baja honorable de este nombramiento. O si este no es el caso o no es tan burdo como se presenta aquí, a veces sucede algo distinto que parece mucho mejor, pero básicamente es igual de malo. Junto a la concurrencia del pasado, la banalidad tiene tan buen ímpetu con la admiración que a la idolatrada todavía se le permite continuar con velocidad terminal por un tiempo, después de que ella, como dicen, se ha vuelto vieja. En apariencia, no se han producido cambios en las expresiones de banalidad sobre la artista idolatrada; sin embargo, uno parece sentir una cierta incertidumbre que revela que el elogio de Rosiflengius³ comienza a imaginar que le está haciendo un favor a la artista al continuar, galante, diciendo lo mismo. Pero ser galante para con una artista es cabalmente el más alto grado del descaro, una impertinencia pegajosa y el tipo de intrusión más repugnante. Cualquiera que sea alguien y sea esencialmente alguien *eo ipso* tiene derecho a ser reconocido por esta misma calificación, ni más ni menos. Si es así, como se dice, que el teatro es un santuario, la profanación al menos no está muy lejos. ¡Qué pesado y doloroso, a la edad de dieciséis años, tener que soportar las genuflexiones hipócritas y las declaraciones de amor de los viejos reseñadores calvos o setentones en forma de crítica de arte; ¡qué amargo, más tarde, tener que padecer la insolencia de la galantería!

Pero ¿por qué, ahora, esta inhumanidad que causa tanta injusticia, sí, crueldad, hacia las mujeres dedicadas al servicio del arte, por qué, si no es que la cultura estética es tan rara entre las personas? Cuando se trata de lo femenino, la crítica de arte de la mayoría de la gente tiene categorías y patrones de pensamiento esencialmente en común con cada asistente de carnicero, oficial de guardia y empleado de tienda, que hablan con entusiasmo sobre una muchacha malditamente bella y satánicamente vivaz de dieciocho años. Estos dieciocho años, esta maldita belleza y esta vivacidad satánica-esto es crítica de arte- y también su bestialidad. Por otro lado, en el punto donde, desde la consideración estética, el interés realmente comienza, allí donde el ser interior, felizmente y con un significado intenso, se manifiesta en la metamorfosis, allí la multitud de personas desaparece. Si uno sigue admirando, entonces piensa en ser galante o en ser gentil, porque cuando ella tiene sólo treinta años, ¡básicamente

3. Un personaje halagador, elogioso, que no hace críticas. Cfr. Holberg, Ludvig. *Det Lykkelige Skibbrud. Den Danske Skue-Plads, I-VII*. Copenhagen, 1788 (N. del T.)

está *perdue*⁴!

Sería en realidad deseable, en especial por el bien de la gente misma, para que no sea excluida o se excluya ella misma de los placeres más significativos, que este prejuicio pudiera erradicarse a fondo. Y un prejuicio en realidad es, sí, un prejuicio bestial, porque no es cierto que una mujer se convierta en actriz a los dieciocho años; si se convierte en ello, lo hace más bien a los treinta años o más tarde, en la medida en que esta actuación en comedias en el decimoctavo año es estéticamente de naturaleza dudosa.

Comenzar la admiración de una actriz en la segunda etapa de desarrollo está tan lejos de ser galantería que lo opuesto, admirar a una pequeña señorita de dieciséis años, es fácilmente una adulación. En realidad, no creo que un esteta esencialmente culto pueda convencerse a sí mismo de que una actriz de dieciséis años sea el tema de una reseña, en especial si es muy hermosa, etc. Sin duda, esta ambigüedad lo haría *perhorrescere*⁵. Es cierto que a menudo sucede que una chica de dieciocho años que haya hecho furor no prevalezca. Sea como fuere, pero en ese caso ella tampoco ha sido esencialmente actriz; así que ha hecho furor en el escenario en el mismo sentido en que una chica hace furor en el club social⁶ por un invierno o dos. Por otro lado, también es cierto que, si la metamorfosis es exitosa, la galantería está fuera de discusión, porque entonces y sólo entonces la admiración es, en sentido estético, seriamente apropiada.

Mira, mucho se hace en el teatro para asegurar el futuro de las actrices. Creo que también sería muy beneficioso eliminar en serio por completo esta superstición poco estética sobre los dieciocho años y dejar bien claro que la decisión importante se producirá mucho más tarde; esto también serviría para salvaguardar el futuro de las actrices. El problema en sí no sólo tiene un interés estético, sino también un alto interés psicológico; por lo tanto, me sorprende que no sea un tema de consideración más frecuente. Lo que interesa, con la ayuda de lo psicológico, es poder descifrar pura y estéticamente la metamorfosis, o al menos poder explicarla cuando ha ocurrido.

Un pequeño artículo en un periódico, sin embargo, no es un lugar que se preste para una investigación más detallada que examine varios casos. Por lo tanto, aquí trataré de describir pura, psicológica y estéticamente sólo una metamorfosis, en verdad una difícil, pero por esa misma razón, hermosa y significativa. En efecto, cuanto más se haya dado y, por lo tanto, cuanto más se concentre en la primera actuación, más difícil será el logro de una nueva actuación; y cuanto más público, básicamente áspero y no estético, idólatra y ruidoso, haya sido consciente de la primera actuación, más fácilmente se transformará este público en una oposición alarmada, suspicaz o incluso hosca a la metamorfosis. Una actriz que nunca ha tenido la fortuna de estar en posesión decisiva de lo que cautiva y encanta a los espectadores no estéticos en un grado tan alto, puede tener, en compensación por ello, la buena fortuna de hacer su metamorfosis con toda tranquilidad. Esto también es hermoso, y precisamente

4. En francés, en el original: *perdida, extraviada*.

5. Estremecerse, horrorizarse (*N. del T.*)

6. *Det Venskabelige Selskab* (La sociedad amigable) era un club social de Copenhague (*N. del T.*)

porque se lleva a cabo de manera muy silenciosa, también es más fácil, sólo porque la transformación silenciosa preliminar a la metamorfosis no es buscada por la curiosidad y no se ve perturbada por el malentendido, sino que está aislada de los antojos y veleidades del público. El público es extraño; cuando en el transcurso de diez años, por ejemplo, se ha tomado la libertad de hacer que su declarada favorita sea — diez años mayor, el público se enoja con — la favorita.

II

Por lo tanto, tengo en mente a una actriz al comienzo de su carrera, en el primer éxito de su juventud temprana, en el momento en que hizo su aparición y la primera vez que obtuvo un éxito brillante. Es estéticamente apropiado para mí hablar de esto aquí y tener la dicha de comentarlo, porque esta investigación es ideal y no se ocupa de una actriz de dieciséis años que sea contemporánea. Es estéticamente correcto, también por otra razón, que yo describa a esa primera juventud; dado que el verdadero tema de la investigación es la metamorfosis, ni siquiera en la intención del ensayo soy contemporáneo de esa juventud. La descripción del primer período es para preparar el terreno, es un recuerdo poético y filosófico carente de tristeza. El primer período no se detiene en, sino que se reemplaza de prisa al igual que uno siempre se apresura a lo que es más alto, y el autor está estéticamente convencido de que la metamorfosis es lo más alto.

Ella hace su debut, entonces, a sus diecisiete años. Ella posee, bueno, lo que posee es muy difícil de definir, simplemente porque es algo indefinible que, sin embargo, se afirma omnipotente y se obedece incondicionalmente. La persona más gruñona, la más aburrida, es inútil que se endurezca, debe obedecer. Para un matemático es inútil plantarse agresivo y preguntar: “¿Qué se demuestra, entonces?”. Él debe obedecer; está convencido en el fondo. *Ergo* [luego], ella posee, bueno, lo que ella posee es muy difícil de definir simplemente porque es algo indefinible. ¡Qué extraño! Por lo común, uno puede decir con exactitud lo que una persona posee, y cuando uno puede hacer eso, a su vez, puede ver con exactitud cuán lejos puede llegar con lo que posee. Una joven actriz, por otro lado, que posee esta posesión indefinible, ¡empobrece en un momento, por así decirlo, a todos los dueños de propiedades!

Esta posesión indefinible es, para acercarse un poco más a su definición, la *buena fortuna*; ella está en posesión de la buena fortuna. Aquí, la buena fortuna no significa que tenga la suerte de tener buenos amigos y conexiones importantes, o que tenga la suerte de que el teatro la involucre en términos ventajosos, o que tenga tanta suerte que el director y los críticos estén interesados en ella; no, aquí buena fortuna significa lo que César le contó al capitán de la nave cuando le dijo: “llevas a César y la fortuna

de César”. Sí, si no desafiara su buena fortuna, ella podría atreverse a imprimirse en el póster todas las noches que esté actuando: la doncella N. N.⁸ y su buena fortuna — hasta ese punto tiene buena fortuna.

Ella no trae la buena fortuna consigo, y es una gran cosa que esta fuerza omnipotente se complazca en brindar escolta a una chica; no, la buena fortuna en sí está a su entera disposición. Y en la medida en que no se puede decir que esté en posesión de la buena fortuna, entonces debe ser porque está como poseída por la buena fortuna, hasta tal punto que la acompaña dondequiera que vaya y se encuentre, en todo lo que emprende, en el más leve movimiento de la mano, en cada parpadeo de ojos, en cada movimiento de cabeza, en cada giro del cuerpo, en el modo de andar, en la voz, en los gestos. En resumen, la buena fortuna la acompaña de tal manera que no le permite al crítico experto ver ni por un segundo lo que sería capaz de hacer sin la buena fortuna, aun si ella ya tiene estéticamente en cuenta que lo mejor de todo esto, en un sentido por completo diferente, no le pertenece.

Su posesión indefinible, para acercarse un poco más a su definición, significa algo más amplio: *juventud*. Esto no significa lo estadístico, que, hace una semana exacta el lunes, cumplió dieciséis años, ni que es una chica que, por su belleza y cosas semejantes, se presenta adecuadamente en el *espectáculo* [Skue] y, en ese sentido, se la denomina *actriz* [Skuespillerende] de forma inadecuada; no, su juventud es de nuevo una riqueza indefinible. Lo primero y más importante es el juego de poderes de la animación, lo que también podría llamarse la inquietud saludable y copiosa de la juventud, de la que se habla siempre y de manera involuntaria con predilección, como cuando se dice que el niño afortunado con talento es el inquieto de la familia. La inquietud, en el sentido del bullicio de la finitud, pronto puede agotarse; pero la inquietud en el sentido de gravidez, la inquietud del infinito, la alegría, la originalidad saludable que, rejuveneciendo, vigorizando, curando, agita el agua⁹ es una gran rareza, y es en este sentido que ella es la inquietud.

7. Kierkegaard se refiere al siguiente pasaje de las *Vidas paralelas*: “En Apolonia César no tenía consigo un ejército suficientemente grande para combatir, y como las tropas que estaban en Brindisi se demoraban, impaciente y apurado, tomó una tremenda decisión: embarcarse en completo secreto en una nave de doce remos y navegar hasta Brindisi, por más que el mar estuviese infestado de escuadras enemigas. Así pues, de noche, disfrazado con las ropas de un esclavo, subió a bordo, se acomodó como si fuera un pasajero sin importancia y se mantuvo en silencio. Pero cuando el río Aoo hacía descender la embarcación hacia el mar, un fuerte viento marino que se había levantado por la noche hizo desaparecer la brisa matinal, que en ese momento del día solía dejar en calma la desembocadura manteniendo alejado el oleaje; y el río, embravecido ante el flujo marino y la oposición de la marea, se encrespaba con gran estruendo y retrocedía entre potentes remolinos. El timonel, incapaz de controlar la situación, ordenó a los marineros que virasen para dar marcha atrás; pero César, percatándose de ello, se dio a conocer y cogiendo del brazo al timonel, estupearlo de verlo allí, le dijo: ‘Vamos, valiente, atrévete y no temas nada: llevas a César y la fortuna de César navegando contigo’. Así pues, los marineros, olvidándose al instante de la marejada, se pusieron a los remos e intentaron con todo su ardor forzar el paso; pero como era imposible, César, después de tragar mucha agua y de arriesgar su vida en la desembocadura, permitió mal de su grado al timonel que virase hacia atrás” Plutarco, *Vidas paralelas* VI, Madrid, Editorial Gredos, 2007, p. 173 (N. del T.)

8. Jfr. N. N., en el original danés. “Jfr.” es la abreviatura de “Jomfru”, virgen, doncella, que designaba a una joven soltera de rango inferior, a diferencia de “Frøken”, señorita.

9. ⁹ Cfr. Nacar, Eloíno & Colunga, Alberto (Eds.) *Sagrada Biblia*, Madrid, Editorial Católica, 1944, p. 1190 Juan, 5: 2-9 (N. del T.)

Sin embargo, a su vez, esta inquietud significa algo, y algo muy grande; significa la primera bravura de una genialidad esencial. Y esta inquietud no significa nada accidental; no significa que ella no pueda quedarse quieta; por el contrario, significa que incluso cuando ella está quieta, uno vislumbra esta inquietud interna, pero, nótese bien, en reposo. No significa que ella venga corriendo al escenario; por el contrario, significa que en cuanto se está moviendo, se vislumbra el impulso del infinito. No significa que ella hable tan rápido que uno no pueda seguirla; por el contrario, significa que cuando habla muy despacio, se percibe el aliento y la inspiración. Esta inquietud no le indica a uno que ella deba fatigarse pronto; justo lo contrario, revela una infatigabilidad elemental, como la del viento, como la de los sonidos de la naturaleza¹⁰; revela que su picardía es inagotable y abundante, por lo que sólo descubre sin cesar que ella posee mucho más; revela que su coquetería (y un personaje como éste es impensable sin coquetería) no es nada más que la alegre y triunfante conciencia de una mente feliz e inocente de su indescriptible buena fortuna. Por lo tanto, esto no es en realidad coquetería sino un estímulo adicional para el espectador; es decir, proteger la confiabilidad del conjunto y proteger la exuberancia con total seguridad.

Uno podría pensar que la confiabilidad, por un lado, y, por otro, la picardía, la animación, la buena fortuna y la juventud son cualidades del todo heterogéneas que no van de la mano. Sin embargo, esto no es así en absoluto, ellas van de la mano. Si la picardía y la animación no están protegidas incondicionalmente por una absoluta confiabilidad que aquí es suficiente, suficiente para ella, suficiente para una media docena de otras personas, entonces la actuación es *eo ipso* desventurada y el disfrute está, en esencia, ausente. Su inseparabilidad también puede reconocerse luego en la combinación por completo consistente de picardía y confiabilidad, como cuando un hombre anciano, pero aún vivaz, con total predilección por una chica pícara, dice: “Caramba, es una pequeña doncella digna de confianza”. Él no dice que es pícara, sino que es confiable, y, sin embargo, de este modo acaba por decir que es pícara, y no es un invento suyo, sino que ella le arranca, por así decirlo, esta declaración mediante la picardía.

Uno podría pensar que la exuberancia, por un lado, y una salvaguarda completamente segura, por el otro, serían cualidades heterogéneas que no se relacionan en absoluto o que sólo los torpes pueden pensar en unir y, sin embargo, son precisamente inseparables, y la dialéctica es la clave inventora de esta composición. Es válido para todo lo que es una cualidad natural, y como tal, algo único, algo no compuesto, que

10. En una nota al pie de otro de sus trabajos, Kierkegaard hace referencia a este asunto: “A la ironía ejecutiva o, como también podría llamársela, ironía dramática, pertenece asimismo *la ironía de la naturaleza*, precisamente en cuanto que la ironía no es consciente en la naturaleza, sino sólo para aquel que tiene ojos para ella, para aquel que considera que la naturaleza, como si se tratase de una persona, le gasta bromas o le confía sus preocupaciones y sus penas. Esa disrelación no se da en la naturaleza, la cual es naturalmente demasiado ingenua como para eso; quien esté lo suficientemente desarrollado en la ironía, sin embargo, puede encontrarla en la naturaleza. Schubert (en su *Symbolik des Traumes*, Bamberg, 1821) pone a nuestra entera disposición una multitud de tales rasgos irónico-naturales. Observa que la naturaleza, con profundo escarnio, ‘conjuga extrañamente el lamento y la alegría, la felicidad y la tristeza, como la voz de la naturaleza en la música aérea del Ceilán, que con una voz profundamente afligida y desgarradora entona minuets terriblemente alegres” (SKS 1: 293 / CI: 281 – 282) (*N. del T.*)

debe estar completamente asegurado. En lo que se compone, algo mejor puede faltar, pero algo que es único es la inmediatez, y debe estar completo o, lo que equivale a lo mismo, cuando es, está completo. Un poco de exuberancia puede ser *eo ipso* rechazada como algo ingrato. Debido a su salvaguarda completamente segura, la exuberancia genuina tiene ante todo un efecto calmante sobre el espectador, algo que puede escapar a la atención de la mayoría de las personas, quienes opinan que la exuberancia tiene un efecto estimulante, lo cual es verdad sólo de una falsa exuberancia o de una pequeña exuberancia.

Tomemos un ejemplo de lo cómico inmediato, de la jovialidad. Cuando en una tarde vemos a Rosenkilde¹¹ aparecer en el escenario como directamente desde el infinito y con su impulso, poseído por todos los espíritus de la jovialidad, cuando a primera vista, de manera involuntaria nos decimos de inmediato: “Bueno, esta noche va a tener su habitual tempestad”, nos sentimos *eo ipso* indescriptiblemente calmados. Respiramos profundo para relajarnos de veras; nos sentamos cómodos como si quisiéramos permanecer sentados en la misma posición durante mucho tiempo; casi lamentamos no haber traído algo de comida, porque la solvencia y la seguridad que inducen la calma son tan grandes que olvidamos que sólo es una hora en el teatro. Mientras reímos y reímos y nos deleitamos en privado con la exuberancia de la jovialidad, siempre nos sentimos calmados, indescriptiblemente persuadidos y arrullados, por así decirlo, por la completa salvaguarda, pues su jovialidad da la impresión de que puede continuar el tiempo que sea. Por otro lado, si un comediante espontáneo no se calma primero y, ante todo, si sólo queda un poquito de angustia en el espectador sobre cuánto se extenderá su jovialidad, el disfrute está prácticamente perdido. En general, se dice que un comediante debe hacer reír a los espectadores; tal vez sería más correcto decir que primero y ante todo debe poder calmarse por completo, y luego la risa vendrá por sí misma, porque la risa genuina, esa risa desde el fondo del corazón, no brota debido a una estimulación, sino a una calma.

Así sucede también con la exuberancia. Debe, ante todo, calmarse mediante una completa salvaguarda; es decir, si en verdad está presente en una actriz, su primer efecto es del todo calmante. Es en esta calma, inducida por la completa salvaguarda y confiabilidad, que el espectador a su vez se rinde — a la exuberancia. Mira, aquí está de nuevo: la exuberancia y la confiabilidad parecen un compuesto extraño. Decir que la exuberancia es confiable constituye una forma extraña de hablar y, sin embargo, es la correcta y sólo una nueva expresión para la picardía, porque la exuberancia confiable es precisamente la picardía.

Su posesión indefinible, para poder acercarse un poco más a su definición, significa aún más: *fervor del alma*: que en el estado de ánimo de la pasión inmediata está en sintonía con la idea y el pensamiento, que su interioridad aún no reflexiva está esencialmente en armonía con la idealidad, que cada toque de un pensamiento o idea golpea una nota y da un eco sonoro, y que ella tiene una receptividad original y única. De este modo, se relaciona con el fervor de las palabras del autor, pero se relaciona

11. Christen Niemann Rosenkilde (1786-1861) fue un actor danés conocido especialmente por sus papeles en algunas producciones de Johan Ludvig Heiberg en el Teatro Real de Dinamarca (*N. del T.*)

conigo misma en algo más que muy bien puede llamarse resonancia en relación con las líneas de diálogo [*Replikken*] y consonancia en relación con todo el personaje. Ella no sólo toma las palabras del autor correctamente de su boca, sino que se las devuelve de tal manera que, en el sonido de picardía, en el conocimiento del ingenio, es como si ella también estuviera diciendo: ¿Puedes tú hacer lo mismo que yo?

Su posesión indefinible, por último, significa: *que ella está en buena relación con la tensión en el escenario*. Cada tensión puede afectar de dos maneras; esta es la dialéctica propia de la dialéctica. Puede hacer que el esfuerzo se manifieste, pero también puede hacer lo contrario; puede ocultar el esfuerzo y no sólo ocultarlo, sino que de continuo lo convierte, transforma y transfigura en ligereza. La ligereza, entonces, se fundamenta invisible en el esfuerzo de la tensión, pero esto no se ve, ni siquiera se insinúa, sólo se manifiesta la ligereza. Un peso puede presionar algo hacia abajo, pero también puede ocultar a la inversa que está presionando hacia abajo y expresar la presión, por el contrario, levantando algo. Hablamos a diario de hacernos ligeros arrojando cargas, y esta visión es la base de todas las visiones banales de la vida. En un sentido superior, en un sentido poético y filosófico, es cierto lo contrario: uno se hace ligero por medio del — peso; se eleva alto y libre por medio de una — presión. Los cuerpos celestes, por ejemplo, flotan en el espacio por medio de un gran peso; el pájaro vuela por medio de un gran peso; la luz que flota en la fe es precisamente por medio de un enorme peso; el vuelo más alto de la esperanza es precisamente por medio de las dificultades y la presión de la adversidad. Pero la ilusión en el escenario y la presión de todos esos ojos son un peso enorme que se pone sobre una persona. Por lo tanto, donde falta esta relación afortunada, ni siquiera la competencia en un grado tan alto puede ocultar completamente el peso de la carga, pero cuando esta relación afortunada está presente, el peso de la carga se transforma sin cesar en ligereza.

Así pasa con la joven actriz. En la tensión del escenario, ella está en su elemento; precisamente allí es ligera como un pájaro. El peso mismo le da ligereza, y la presión le da el alto vuelo. No hay rastro de angustia. Tal vez entre bastidores se angustie, pero en el escenario es feliz y ligera como un pájaro que ha ganado su libertad, porque sólo ahora, bajo presión, está libre y ha ganado la libertad. Lo que, en su estudio, en su casa, lo que entre bastidores se manifiesta como angustia, no es falta de poder sino justo lo contrario; es la elasticidad lo que la angustia porque no tiene ningún peso sobre ella. En la tensión teatral, esta angustia se despliega muy dichosa como intensificación. Después de todo, es una visión muy estrecha la de que un artista no deba angustiarse y, sobre todo, un signo mediocre del gran artista el hecho de que no se angustie. En efecto, cuantas más fuerzas tenga, tanto mayor será su angustia, mientras permanezca excluido de la tensión que corresponde exactamente a sus fuerzas. Si uno se imaginara la fuerza de la naturaleza, que sostiene los cuerpos celestes, en una personificación fuera de su tarea, esperando tener que tomar el control, entonces se sentiría en la angustia de la muerte y sólo en el instante en que recibiera la carga estaría despreocupada y ligera. Por eso, uno de los mayores tormentos para un ser humano es tener demasiada elasticidad respecto de la tensión del pequeño mundo en el cual vive; alguien tan desdichado nunca va a sentirse del todo libre, precisamente porque no recibe suficiente peso sobre sí. La cuestión es sólo que la angustia golpee

muy bien para que, con relación al artista dramático, esté siempre fuera del escenario, nunca en el escenario, cosa que suele pasar con el que no se angustia fuera de él. Su *posesión definible* es, por supuesto, fácil de indicar. Ella no sólo tiene un encanto natural, sino que además tiene entrenamiento. Como elemento auxiliar, tiene la mayor parte de lo que un bailarín hace todo lo posible por tener. Su dicción es correcta y precisa; su voz no es mal utilizada, sino cultivada; sin estridencias, sin hiatos, se une completa y claramente a las palabras, que no guarda en sí misma ni para sí misma, pero tampoco las proyecta cohibida; ella articula con excelencia, incluso cuando susurra; sabe cómo usar su voz y, sobre todo, algo que, afortunadamente, se adapta a sus cualidades, sabe cómo usarla en las digresiones insignificantes y dichas al desgaire en las líneas conversacionales.

Ella hace su debut, entonces, a sus diecisiete años. Su primera aparición pública es, naturalmente, un triunfo, y al mismo tiempo su vida se convierte en un asunto nacional. Así como la hija del regimiento es considerada como hija por todo el regimiento¹², también se convierte en la hija de la nación. La sola primera visión de ella es suficiente para que cada cual se convenza de que sería difícil encontrar en cada generación más de un ejemplar de talento femenino tan raramente afortunado. Por lo tanto, se convierte en un deber nacional admirarla y una cuestión común proteger esta rara planta, ¡ay!, e incluso si no puede llamarse con precisión un deber, se convierte, sin embargo, en consecuencia natural de la debilidad humana, se convierte en un interés de la curiosidad ver cuánto tiempo puede perdurar ahora. Sí, la alegría humana es extraña por lo rara; casi en el primer y más alto momento de la alegría, comienza el asesinato de la curiosidad. Esto no es envidia, ni mucho menos; es una especie de desconcierto por parte de la admiración, que en su júbilo no sabe dónde pararse, por así decirlo, hasta que luego, ya bastante seguro, en el primer año se las ingenia para desarrollar esta deletérea tensión, que admira casi con desconfianza, por pura admiración.

Para recordar una vez más algo que se ha declarado con frecuencia: si en ese momento viviera un esteticista esencial y se le pidiera que valorara a esta actriz o una de sus actuaciones, sin duda diría: no, aún no ha llegado su hora.

III

Han pasado catorce años, ella está ahora en sus 31 años. Durante estos no pocos años ha sido objeto de nuestra admiración constante. Permítanme sugerir el paso de este tiempo utilizando este intervalo para algunas observaciones. Porque no nos dejemos engañar por la floja estimación del total de los accidentes, y con ello nos llevemos a envidiarle injustamente la admiración; consideremos más bien cuánta torpeza

12. *La hija del regimiento* (*La fille du régiment*) es una ópera cómica en dos actos con música de Gaetano Donizetti y libreto en francés de Jean François Bayard y J. H. Vernoy de Saint-Georges, basado en una pieza de Carl Gollmick. Fue estrenada el 11 de febrero de 1840 en la Opéra-Comique de París (*N. del T.*)

se mezcla con el continuo adelantamiento de este trivial reconocimiento; y, sobre todo, no olvidemos lo que significa que se haya convertido en costumbre del pueblo admirarla en estos catorce años; no olvidemos, si queremos calcular bien, restar esto, injustamente para ella, a la presunta gloria de la admiración. Oh, qué pocas veces se ha encontrado un hombre, por no decir un contemporáneo, que no cediera al engaño de la costumbre, de modo que, aunque no se cambiara la expresión, esta expresión inalterada se convirtiera por costumbre en otra cosa, de modo que esta misma verbalidad sonara ahora tan débil, tan mecánica, tan poco acentuada, aunque se dijera lo mismo. Oh, se habla mucho en el mundo de seductores y seducciones: pero cuántos son los que no se engañan por costumbre de sí mismos, de modo que parecen inmutables, pero están como borrados en el hombre interior; de modo que aman a las mismas personas, las aman, pero tan apagados, tan pobres; de modo que usan las mismas expresiones tiernas, pero tan débiles, tan endeblés, tan indigentes. Si un rey visitara a una familia pobre, sí, la familia se sentiría distinguida, orgullosa, casi abrumada de felicidad; pero si su Majestad siguiera visitando a la misma familia todos los días, ¿cuánto tiempo pasaría antes de que el rey tuviera casi que hacer un esfuerzo para que significara algo que visitara a la familia, que, sin cambiar, seguía diciendo: “Le agradecemos el gran honor. De todos los sofistas, el tiempo es el más peligroso; de todos los sofistas peligrosos, el hábito es el más sutil. Que uno cambia poco a poco con los años es bastante difícil de ser consciente; pero el engaño de la costumbre es que uno es el mismo, inmutable, que uno dice lo mismo, inmutable, y sin embargo está tan cambiado, y sin embargo lo dice tan cambiado.

Sólo por esa razón, todos los verdaderos indignos, es decir, desinteresados sirvientes de la verdad, cuya vida es pura lucha con los sofismas de la existencia, cuya preocupación no es cómo uno puede salir de sí mismo sino cómo uno puede realmente servir a la verdad y, en verdad, beneficiar a las personas; han sabido usar ilusiones: para poner a prueba a las personas. Cuando, por ejemplo, un hombre distinguido vive muy aislado, cuando rara vez se presenta, la gente no se echa a perder al verlo. Sin embargo, se desarrolla una ilusión espléndida, conveniente, si cabe, si este hombre distinguido debe ser alguien extraordinario. ¿Por qué? ¿Es porque la gente sabe evaluar sus espléndidas cualidades? Por desgracia, no, es porque lo ven tan raramente que la rara visión produce un efecto fantástico. La experiencia pasada demuestra que esto se puede hacer. El método, descrito magistralmente por Shakespeare en la acusación de Enrique IV al Príncipe Enrique¹³, ha sido utilizado con éxito por

13. “Si yo hubiese sido tan pródigo de mi persona; si me hubiese prostituido tanto a la mirada de los hombres; si hubiese frecuentado un trato tan trivial y ordinario en compañía de gentes vulgares, la opinión que me ayudó a poseer la Corona hubiera quedado fiel al soberano legítimo y me habría dejado en el oscuro destierro, como un hombre indigno de ser realzado y tenido en consideración. Al contrario, como me veían raramente, no podía moverme sin que me mirase con curiosidad como un cometa; las gentes decían entonces a sus niños: ‘¿Es él!’; los demás exclamaban: ‘¿Dónde está? ¿Cuál es Bolingbroke?’ Entonces, haciendo remontar al cielo todo lo que era, me envolvía en una modestia tal, que arrancaba acatamiento de todos los corazones, y de todas las bocas, los saludos y las exclamaciones estruendosas aun en presencia del rey coronado. Así es como supe conservar a mi persona su frescura y su novedad, y que mi figura, parecida a un hábito pontifical, jamás fuera notada sin excitar admiración. Y así mis recepciones, raras, pero suntuosas, eran verdaderas fiestas y adquirirían por su rareza ese carácter de solemnidad” Shkespeare, William. “Enrique IV”, en *Obras Completas*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1951, p. 436 (N. del T.)

un gran número de reyes y emperadores y eclesiásticos y jesuitas y diplomáticos e intrigantes, entre los cuales, sin duda, había muchas personas excelentes, algunos que también querían servir a la verdad, pero todos ellos, sin embargo, se unieron para querer influir con la ayuda de una ilusión, ya fuera meramente para beneficiarse ellos mismos asegurándose del estupor de la multitud, o si devotamente, quizás también sagazmente, pensaron que estaban asegurando para la verdad una propagación más universal con la ayuda de una ilusión.

Sin embargo, los servidores incondicionalmente desinteresados de la verdad siempre han tenido la práctica de asociarse considerablemente con la gente; nunca han jugado al escondite con la multitud para jugar a su vez el juego de las maravillas¹⁴ cuando, en raras ocasiones, aparecen en público como el objeto sorprendente de la maravilla. Por el contrario, siempre han aparecido regularmente en la ropa de todos los días, han vivido con el hombre común, han hablado en las carreteras y caminos, renunciando así a toda la estima, ya que cuando la multitud ve a un hombre todos los días, la gente piensa algo así: ¿Eso es todo? Ay, sí, “*mundus vult decipi*”, pero los testigos desinteresados de la verdad nunca han querido entrar en esta ilusión, nunca han querido ir a medias con la multitud en la siguiente parte: “*decipiatur ergo*”¹⁵. Por el contrario, han engañado haciendo lo contrario, es decir, han juzgado al mundo por parecer poco importante.

Si un autor que no tiene un fondo de ideas considerable ni es muy trabajador, publica a intervalos largos un elegante cuaderno que está especialmente recargado y con muchas páginas en blanco, la multitud contempla este fenómeno elegante con asombro y admiración y piensa que, si ha tardado tanto tiempo en escribirlo y si hay tan poco en la página, realmente debe ser algo extraordinario. Si, por otro lado, un autor rico en ideas que tiene algo más que pensar que la elegancia y obtener ganancias de una ilusión, ejerciéndose con una diligencia cada vez mayor, se encuentra capaz de trabajar a una velocidad inusual, la multitud pronto se acostumbra a ello y piensa: debe ser algo desaliñado. La multitud, por supuesto, no puede juzgar si algo está bien resuelto o no; se adhiere a la ilusión. Si un pastor, por ejemplo, el difunto capellán de la Corte en Berlín, Theremin¹⁶, predica sólo cada octavo domingo o incluso sólo cada doceavo, pero luego, por supuesto, en la presencia más exaltada y real de sus majestades y de toda la Casa Real: se desarrolla de inmediato una ilusión con respecto a un capellán de la Corte Suprema.

14. Kierkegaard se refiere a un juego (*Forundringsstolen*; también, pero rara vez, llamado *Beundringsstolen*) a veces llamado “taburete maravilloso” o “juego maravilloso”, en el que una persona se sienta con los ojos vendados en un taburete en medio de un círculo mientras otra da vueltas tranquilamente preguntando a otros acerca de la persona sentada. Al saber lo que otros se han preguntado sobre él, intenta adivinar la fuente en cada caso (*N. del T.*)

15. En otro lugar Kierkegaard utiliza esta misma expresión indicando lo siguiente: “La concepción que un diplomático tiene respecto del mundo es irónica en muchos aspectos; la conocida frase de Talleyrand, que al hombre se le concedió el habla no para revelar sino para ocultar sus pensamientos, contiene una profunda ironía para con el mundo, y desde el ángulo de la prudencia política corresponde con exactitud a aquella otra proposición auténticamente diplomática, *mundus vult decipi, decipiatur ergo* (el mundo quiere ser engañado, pues que lo engañen)” (SKS 1: 292 / CI: 281) (*N. del T.*)

16. Franz Theremin (1780-1846) fue un capellán de la Corte, quien en sus últimos años restringió su predicación debido a una enfermedad (*N. del T.*)

Se convierte, bueno, en verdad sigue siendo lo que realmente es, un hombre muy dotado, pero ante los ojos de la multitud se convierte, además de Capellán del Tribunal Supremo, también en capellán de la ciudad o en un magnífico Capellán del Tribunal Supremo, un magnífico ejemplar, algo así como el carruaje dorado del rey que uno ve con asombro unas cuantas veces al año. La multitud se asombrará; en su sabiduría, pensará algo como esto: si un orador así toma tres meses únicamente para elaborar un sermón y aprenderlo de memoria, debe ser algo extraordinario. Verás, el enamoramiento de la gente sería tan grandioso durante el curioso y tan esperado octavo o duodécimo domingo que el Capellán del Tribunal Supremo difícilmente podría subir al púlpito; si hubiera predicado sólo una vez al año, el enamoramiento de la gente ciertamente podría ser tan grande que no hubiera podido bajar de nuevo, o se requeriría que los sacristanes y los policías armados procuraran la entrada y la salida¹⁷ del capellán del Venerable Tribunal Supremo. Tan grande sería el enamoramiento de la gente, y si sucediera que alguien fuera pisoteado hasta morir en el enamoramiento, entonces el enamoramiento de la gente sería aún mayor la próxima vez, porque no sólo tiene la verdad sino también la curiosidad de que *“sanguis martyrum est semen ecclesiae”*.

Y ahora una actriz que durante catorce años ha sido constantemente un objeto de admiración. En este momento, por supuesto, la gente la ha visto a menudo y se ha vuelto letárgica en su admiración. Saben, por supuesto, que se quedará en este país; si ella fuera una de las personas que viajan en Europa, todavía podría tener la esperanza de recibir la ayuda de la ilusión. Saben, por supuesto, que ella debe permanecer aquí en la ciudad, porque Dinamarca tiene sólo una ciudad y un teatro. Ellos saben, por supuesto, que ella debe actuar, ya que ella está bajo contrato; muchas personas, a pesar de su admiración, son tal vez lo suficientemente descaradas como para darse cuenta de que ella debe actuar porque ello es su medio de vida. Ellos saben, por supuesto, que pueden llegar a verla tan a menudo como dos veces por semana. No hace falta decir que aún continúan admirándola, pero en una generación de personas que saben cómo preservar la vigilancia del fervor y la apreciación para poder verla con la misma originalidad en el decimocuarto año de esa admiración. ¡Con la misma originalidad que ella conserva! No, en este sentido, la humanidad se asemeja a los niños en la plaza¹⁸; cuando perciben que tienen algo y se les permite conservarlo, se vuelve ingrata, y si no es claramente ingrata, al menos perezosa en el hábito de la admiración. Para nadie, por lo tanto, las personas son tan ingratas como lo son con Dios, simplemente porque tienen una idea perezosa de que siempre pueden tenerlo; por desgracia, él no puede, al morir, hacerles sentir lo que perdieron. ¡Oh admiración humana, qué pura vanidad eres, y no menos importante cuando crees que estás siendo constante!

Entonces no hay cambio en la expresión de admiración y aprecio, sólo en el énfasis; porque el espíritu de la primera impresión se pronuncia en la expresión más delicada de una admiración previa. Los acentos de la actriz permanecen inalterados en

17. Cfr. Nácár, Eloíno & Colunga, Alberto, *op. cit.*, p. 925 Salmo 121: 8 (*N. del T.*)

18. *Ibid.*, p. 1079 Mateo, 11: 16-17 (*N. del T.*)

el precio anotado, aunque no tan rígidos; un reflejo rastrero, ansioso, en esencia bienintencionado, pero por su curiosidad traicionero, comienza a murmurar que se está haciendo mayor. Nadie lo admitirá, y sin embargo se dice, y sin embargo nadie admitirá haberlo dicho. Precisamente porque su existencia ha sido un asunto nacional, la excitación de la vergüenza es más embarazosa. Uno piensa bien de ella (pues sobre qué parte puede tener la envidia de los individuos en la existencia de tal opinión no nos detendremos aquí), uno está realmente enfadado en el momento, que la hará más vieja, ya que uno se ha instalado cómodamente en el hábito de la admiración, que ella debería tener siempre dieciocho años; pero, sin embargo, uno no puede tranquilizarse con respecto a este pensamiento de que se haga mayor. Nadie piensa cuán ingratamente se le dificulta cada vez más la metamorfosis, cuán ingratamente se le recompensa convirtiendo el recuerdo en resistencia en el momento decisivo; - y nadie piensa que todo esto podría ser galimatías, que no tiene cabida en ninguna parte, al menos en la Estética, ya que precisamente con la metamorfosis comenzará con toda propiedad su cálculo del tiempo.

IV

Así que ahora a la metamorfosis. El constituyente esencial de esta actriz no era lo que comúnmente se llama juventud femenina. En ese sentido, esta juventud es la presa de los años; aunque sea amorosamente, aunque el tiempo la quite con cuidado, sin embargo, elimina esta cualidad temporal. Pero había en esta actriz un genio esencial que se relacionaba con la idea: la juventud femenina. Esta es una idea, y una idea es algo totalmente diferente de la externalidad de tener diecisiete años, que también es el caso de la chica con menos ideas que tiene diecisiete años. Si no hubiese tenido lugar esta relación del genio con la idea, una metamorfosis estaría fuera de discusión; pero sólo porque este es el caso y la idea es lo que es, la metamorfosis puede convertirse en algo raro. Así como la naturaleza preserva la continuidad por su previsión y su visión retrospectiva, que los científicos naturales han llamado maravillosamente lo prometeico y lo epimeteico¹⁹, también en el reino del espíritu, lo que en realidad constituye la metamorfosis debe estar presente desde el principio, aunque no se use de manera decisiva o no haga su aparición de manera decisiva antes de que haya pasado algún tiempo, precisamente esta es la metamorfosis.

Quien tiene juventud femenina sólo en el sentido simple no puede tener metamorfosis, ya que la juventud femenina en este sentido no es intrínsecamente dialéctica, es sólo una vida, que sobre la supervisión de la dialéctica no se puede dividir y separar sino sólo consumir. El tiempo es el elemento dialéctico que viene de fuera y, por lo tanto, consume, de forma rápida o lenta, la juventud no dialéctica. Pero donde

19. Prometeo y Epimeteo eran dos hermanos, hijos del titán Japeto y la oceánida Clímene, se diferenciaban en que Epimeteo representaba el pensamiento tardío, la retrospectiva, la reflexión posterior, mientras que Prometeo podía ver el futuro, el pensamiento adelantado, la previsión. A este último se le caracterizaba como ingenioso e inteligente. También fueron más tarde reconocidas las propiedades de Epimeteo asociadas a la capacidad de interpretar, evaluar y comprobar los hechos una vez ocurridos, de hecho, es un modelo de procedimiento científico (*N. del T.*)

hay una vida adicional, hay tiempo, ya que quitarle algo a la simple juventud, hará que el genio se manifieste cada vez más, y se manifieste en la relación puramente estética de la idealidad con la idea. Por supuesto, no volverá a ser joven en el sentido ridículo en el que los asistentes de carniceros y el público hablan de una muchacha diabólicamente pervertida, pero sólo en el sentido de idealidad será más joven. Ahora ella es propiamente un tema para una crítica esencial, ahora cuando por segunda vez se eleva al segundo poder, se relaciona con la idea misma o, expresado de manera más precisa, sólo porque es la segunda vez que se relaciona pura e idealmente con la idea. El asunto es bastante simple. La pregunta puede plantearse de esta manera: ¿qué configuración corresponde esencialmente a un genio cuya idea es la juventud femenina? Desafortunadamente, la mayoría de las personas responderán: es la juventud femenina o tener diecisiete años. Pero ciertamente este es un malentendido que entra en conflicto con el proceso de pensamiento distintivo de la dialéctica. De manera puramente ideal y dialéctica, el requisito es que el escenario, o aquello en que se encuentra la idea, se relacione con la idea a cierta distancia de la idea. Con respecto a todas las calificaciones naturales, es cierto que la primera vez es la más alta, es la culminación. En el sentido de idealidad, es cierto que la segunda vez es la más alta, ya que la idealidad no es precisamente la segunda vez. La idea de la juventud como una tarea y la de ser muy joven, ciertamente no se corresponden entre sí en la comprensión de la idealidad. En la medida en que los espectadores no estéticos tienen una opinión opuesta, es porque están engañados por una ilusión que confunde la alegría sobre la juventud externa de la señorita Jane Doe con la idealidad esencial de la actriz.

Pongamos otro ejemplo. Hay una poesía que puede llamarse la poesía de la juventud; todo joven *erectioris ingenii* la ha padecido. Pero entonces hay un joven que tiene esta poesía de la juventud, y también tiene un genio cuya idea es la poesía de la juventud: ahora la pregunta es, ¿cuándo producirá su mejor poesía, tal vez en su vigésimo año? En absoluto. Su mejor poesía llegará precisamente a una edad algo más avanzada, cuando el tiempo se haya llevado los felices accidentes de su juventud, de modo que ahora se relaciona con su idea en un sentido puramente ideal, y por tanto también en un sentido más profundo de servicio. Aquellos que sólo tienen los felices accidentes de su primera juventud carecen de educación estética, y por lo tanto no perciben que esta felicidad es lo accidental, lo pasajero, mientras que el genio y la relación con la idea son lo eterno y lo esencial.

La tarea más importante encomendada a una actriz en relación con la idea de la juventud en sus sensaciones más líricas es, creo, Julieta en Romeo y Julieta. ¿Algún esteta pensaría realmente que una actriz de diecisiete años podría interpretar a Julieta? Hablan a bombo y platillo de todo este juego de fuerzas, de este fuego, y de todo esto por el estilo; pero hablan de ello en categorías de galería²⁰ y esto no basta

20. El término galería (*galleri*) hace referencia al lugar del teatro que usualmente coincide con la parte más alejada del escenario y que tiene el menor precio. Probablemente Kierkegaard utiliza este término, englobando un comentario general, para señalar los excesos de la opinión vulgar respecto de la representación teatral, haciendo referencia con ello al sentido común que juzga la actuación teatral con cierta inmediatez (*N. del T.*)

para juzgar una representación de Julieta.

Lo que la galería quiere ver es, por supuesto, no una representación ideal, una representación de la idealidad; la galería quiere ver a la señorita Julieta, una moza diabólicamente encantadora y perezosa de dieciocho años que interpreta a Julieta o se hace pasar por Julieta mientras que la galería está entretenida por la idea de que es la señorita Jane Doe. Por lo tanto, la galería, por supuesto, nunca puede dejar de pensar que, para representar a Julieta, una actriz debe tener esencialmente una distancia de Julieta. Sin embargo, así es, y ese gran admirado exceso de poderes a los dieciocho es en realidad, desde el punto de vista estético, un malentendido, porque en la idealidad es cierto que el mejor poder es la conciencia y la transparencia que saben cómo hacer uso de los poderes esenciales, pero teniendo en cuenta que están al servicio de una idea. No hay duda de que hay tareas para una actriz en las que las de dieciocho años son *quod desideratur*, pero esas tareas definitivamente no son las principales. Hay tareas en las que el exceso de poderes de la primera juventud debe usarse como un juego encantador. Dicha actriz puede realizar estas tareas, y esto puede considerarse como un pasatiempo hermoso y también significativo hasta que llega a ser tan madura que con los poderes esenciales pueden asumir las tareas más importantes. Representar a una pequeña señorita de dieciséis años en una obra de teatro francesa sería la tarea apropiada. Pero soportar esta fragilidad superficial y entretenida también debe considerarse como nada comparado con tener que soportar el peso de la intensa complejidad de Julieta. Es evidente que sería un malentendido suponer que todos los que alguna vez pudieron representar a un personaje casi meramente esquemático, por lo tanto, podrían, con el tiempo, realizar las tareas más importantes. No, lejos de eso. Pero por esa misma razón es una rareza cuando la que, continuamente animada y rejuvenecida, se ha forjado con éxito en los personajes de luz de las fugaces ninfas marinas, en la plenitud del tiempo se transforma en una eminente hipostasis.

La metamorfosis, entonces, en un sentido eminente se convertirá en un retorno a su primer estado. Esto se aclarará con cierto detalle indicando los determinantes dialécticos en la metamorfosis. El tiempo, como se dijo, es el elemento dialéctico que viene de afuera, pero la metamorfosis era en sí misma originalmente dialéctica y por esa razón puede resistir el tiempo; por lo tanto, su dialéctica sólo manifiesta lo dialéctico en ella, en la metamorfosis.

El tiempo ha hecho valer sus derechos; ha quitado algo de lo inmediato, lo primero, lo simple, lo juvenil accidental. Pero al hacerlo, el tiempo hará que su genio se manifieste más esencialmente. A los ojos de la galería, ella ha perdido; en el sentido de la idealidad, ella ha ganado. El tiempo de confusión de las identidades de la galería ha terminado. Si ella va a interpretar a Julieta, ya no puede ser una cuestión de crear un *furor* como señorita Julieta. Si ella tiene que desempeñar ese papel, debe convertirse en una actuación eminente o, incluso más correctamente, en una interpretación en el sentido eminente. Y precisamente esta es la metamorfosis. Fuerza contra fuerza, como dicen, y así también aquí: dialéctica contra dialéctica. Entonces el tiempo no tiene realmente poder para quitarla; es sólo un poder de servicio que sirve para manifestarse.

El tiempo ha hecho valer sus derechos; ha quitado algo de los accidentes fortuitos o de

la fortuna accidental de esa primera juventud, pero, al formarse y refinarse, también la ha desarrollado para que ahora, de manera plena y consciente, con un dominio adquirido y dedicado de su poder esencial, sea realmente capaz de servir a su idea, que es la relación estética esencial y esencialmente diferente de la relación inmediata de la joven de diecisiete años con la juventud distintiva. Es esta relación de servicio con la idea la que en realidad es la culminación; precisamente esta auto-presentación consciente bajo la idea es la expresión de la elevación eminente de la actuación. La juventud de los diecisiete años es demasiado tímida, demasiado segura de sí misma, demasiado feliz para servir en el sentido más profundo o, lo que es lo mismo, en el sentido más elevado. Pero servir enteramente es interioridad; la interioridad de la joven de diecisiete años es esencialmente un anhelo hacia el exterior que con toda su felicidad nunca puede ser segura frente a uno u otro accidente. O si se evita la aparición de lo accidental, todavía hay que decir cada vez: fue una suerte, ya que siempre es posible. Sólo en la relación de servicio completo con la idea, lo accidental se vuelve completamente imposible.

El tiempo ha hecho valer sus derechos; hay algo que se ha convertido en cosa del pasado. Pero luego, a su vez, una idealidad de recuerdo iluminará vívidamente toda la representación, una encarnación que no estaba presente incluso en aquellos días de la primera juventud. Sólo en el recuerdo hay tranquilidad total, y por lo tanto el fuego tranquilo de lo eterno, su resplandor imperecedero. Ella ha sido calmada en la eternidad de su genio esencial; ella no anhelará ni infantil ni lamentablemente el ardor de lo que ha desaparecido, porque en la metamorfosis misma se ha vuelto demasiado cálida y compleja para eso. Este recuerdo puro, calmado y rejuvenecedor, como una luz idealizadora, transiluminará todo el rendimiento, que en esta iluminación será completamente transparente.

Estos son los elementos de la metamorfosis. Con el fin de iluminar su carácter distintivo desde otro lado, coloquemos ahora otra metamorfosis junto a la comparación. Elegimos una que sea cualitativamente diferente; esto en sí mismo dará a la comparación un interés esencial y, al mismo tiempo, evitará toda curiosa cuantificación de cuál es más excelente, etc. Esta otra metamorfosis es la metamorfosis de la continuidad, que, a su vez, más estrechamente definida, es un proceso, una sucesión, una transformación constante a lo largo de los años, de modo que la actriz a medida que envejece cambia gradualmente su esfera, toma roles más viejos, de nuevo con la misma perfección con la que a una edad más joven llenaba roles más jóvenes. Esta metamorfosis podría ser llamada perfectibilidad directa. Tiene un interés especialmente ético y, por lo tanto, agradecerá sobremanera, de hecho, convencerá, por así decirlo, a un moralista que, luchando por su visión de la vida, apunta con orgullo a un fenómeno como su victoria y, en silencio, llama a tal actriz su aliado omnipotente, porque ella, mejor que él y precisamente en uno de los puntos más peligrosos, demuestra su teoría. La metamorfosis, sin embargo, de la que hemos estado hablando es la metamorfosis de la potenciación, o es un regreso cada vez más intensivo al principio. Esta metamorfosis involucrará completamente a un esteta, porque la dialéctica de la potenciación es la dialéctica estético-metafísica. Más feliz que Arquímedes, gritará ditirámbicamente “¡Eureka!” mientras señala el fenómeno.

Intoxicado por la admiración y, sin embargo, sobrio en el nivel dialéctico, tendrá ojos sólo para esto y lo entenderá como su llamado a crear un espacio para que esta maravilla pueda verse y admirarse precisamente como tal.

A lo largo de los años, la metamorfosis de la continuidad se extenderá de manera uniforme sobre el rango esencial de tareas dentro de la idea de feminidad. A lo largo de los años, la metamorfosis de la potenciación se mantendrá en una relación cada vez más intensa con la misma idea, que, como se entiende bien, estéticamente entendida, es la idea de la feminidad *sensu eminentissimo*. Si se dice de la actriz que mide la metamorfosis de la continuidad que, en el sentido de la idealidad, en efecto se volverá más vieja pero no más que la de la temporalidad, entonces, de la otra, hay que decir que se vuelve más joven. Pero se puede decir de ambas que el tiempo no tiene poder sobre ellas. Hay, a saber, una resistencia al poder de los años: la perfectibilidad, y es precisamente a lo largo de los años que se desarrolla. Y hay otra resistencia al poder de los años; es la potenciación, y es precisamente a lo largo de los años que se manifiesta. Ambos fenómenos son rarezas esenciales, y ambos tienen esto en común, que se vuelven más raros con cada año. Sólo porque están compuestos dialécticamente, su existencia año tras año también seguirá siendo dialéctica. Cada año intentará demostrar su tesis sobre el poder de los años, pero la perfección y la potenciación refutarán triunfalmente la tesis de los años. Esto hace que el espectador vuelva a estar completamente tranquilo, porque la juventud de los diecisiete años sigue siendo frágil, pero la perfección y la potenciación son una total confianza.

Si con este pequeño artículo he logrado contribuir en algo a hacer evidente cuán seguro, a pesar de los años, es el futuro de la gran actriz, sería para mí una gran satisfacción, tanto más cuanto que estoy seguro de ello, que hay suficientes malentendidos en muchos aspectos en lo que respecta a la percepción adecuada del futuro de una actriz, el mismo malentendido que sobreestima mal y poco estéticamente el principio, juzga mal y poco estéticamente lo que sigue o, más bien, lo superior.

Verano de 1847

Inter et Inter.

Fecha de recepción: 18/10/2021

Fecha de aceptación: 22/05/2022