

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mírečka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	



LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)

*Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare**Sturm und Drang. The drama of the genius and Shakespeare*

Milagros García Vázquez*

Resumen

El objetivo de este artículo es exponer los vínculos existentes entre el arte dramático y el origen del movimiento literario alemán *Sturm und Drang* a partir de la propia denominación inspirada en el título de una obra teatral y de la figura de Shakespeare como prototipo del genio, siendo éste uno de los conceptos capitales en la poética de los componentes de dicho grupo literario. De este modo, las artes escénicas se presentan como marco para una de las corrientes de pensamiento estético que prepararán el terreno al Romanticismo, así como de uno de los grandes impulsos en el desarrollo del sujeto moderno, como es el *Sturm und Drang*

Palabras clave: *Sturm und Drang*, genio, Goethe, Herder, Shakespeare

Abstract

The goal of this article is to show the ties between the drama and the origin of the German literary movement *Sturm und Drang*, from its denomination, that is inspired by the title of a play, and from the works and personality of Shakespeare as prototype of the genius, one of the cardinal concepts on the poetics in the above mentioned literary group. In this way, the drama presents itself as a frame for one of the bigger impulses at the development of the modern individual, as it is the *Sturm und Drang*.

Keywords: *Sturm und Drang*, genius, Goethe, Herder, Shakespeare

“Nadie, dicen los redactores de *Bibliothek*¹, negará que la escena alemana debe agradecer gran parte de su mejora al profesor Gottsched.

Yo soy ese nadie, lo niego. Hubiera sido deseable que el Sr. Gottsched no se hubiera mezclado nunca con el teatro. Sus sospechosas mejoras o bien introducen superfluas pequeñeces, o suponen verdaderas degradaciones.

Cuando apareció la Neuberin², lo hicieron otros sintiendo la llamada a comprometerse con el mundo de la escena, sin embargo, esto parece haber resultado bastante lamentable para nuestra dramaturgia. No hubo reglas, ni preocupación por tener un modelo. Nuestras acciones patrióticas y heroicas estuvieron llenas de disparates,

1 Se refiere Lessing aquí a la publicación *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* (1756-1806), fundada por Friedrich Nicolai.

2 Frederike Caroline Neuber. Actriz alemana que fundó una compañía de teatro junto con su marido Johann Neuber en 1728, representando obras según el estilo francés. Gottsched veía en esta compañía la ocasión para llevar a cabo su reforma del teatro alemán.

* Universidad Complutense de Madrid, España. engelsis@yahoo.es
Artículo recibido: 31 de mayo de 2017; aceptado: 16 de septiembre de 2017

“Nadie, dicen los redactores de *Bibliothek*¹, negará que la escena alemana debe agradecer gran parte de su mejora al profesor Gottsched.

Yo soy ese nadie, lo niego. Hubiera sido deseable que el Sr. Gottsched no se hubiera mezclado nunca con el teatro. Sus sospechosas mejoras o bien introducen superfluas pequeñeces, o suponen verdaderas degradaciones.

Cuando apareció la Neuberin², lo hicieron otros sintiendo la llamada a comprometerse con el mundo de la escena, sin embargo, esto parece haber resultado bastante lamentable para nuestra dramaturgia. No hubo reglas, ni preocupación por tener un modelo. Nuestras acciones patrióticas y heroicas estuvieron llenas de disparates, ampulosidad, basura y chabacanería. Nuestras comedias consistían en vestuario y efectos; y las trifulcas eran las ocurrencias más chistosas. Para ser capaz de ver estas depravaciones, no se necesita tener precisamente el espíritu más alto y refinado. Tampoco fue el Sr. Gottsched el primero que lo reconoció, tan sólo fue el primero que tuvo la fuerza suficiente para ser capaz de ponerles remedio. ¿Cómo lo puso por obra? Entendía un poco de francés y comenzó a traducir, daba vida a todo lo que rimaba, aunque al traducir sólo pudiera entender *Oui Monsieur*. Procedió en su *Cato* con tijeras y pegamento, como dice un crítico de arte suizo; [...] en pocas palabras, no quiso tanto mejorar nuestro viejo teatro como ser el creador de uno nuevo. Y ¿qué tipo de nuevo teatro era? Uno afrancesado; sin cuidar si este teatro afrancesado se adaptaba al modo de pensamiento alemán o no.

Pudo haber comprobado ampliamente en nuestras antiguas piezas dramáticas, que dejó de lado, cómo debemos más al gusto inglés que al francés. [...]

Si se hubieran traducido a nuestro alemán las piezas maestras de Shakespeare, con algunas sencillas modificaciones, sé con seguridad que las consecuencias hubieran sido mejores que al dar a conocer tanto a Corneille y a Racine. En primer lugar, el pueblo habría encontrado en aquél más gusto que en este otro; y, en segundo lugar, si se hubieran sabido apreciar, otras mentes entre las nuestras habrían despertado. Porque un genio sólo puede ser inspirado por otro genio, y de un modo mucho más luminoso por aquellos que parecen tener que agradecer todo sencillamente a la naturaleza, no habiendo sido templados por las esforzadas perfecciones del arte.

Si se trata además de elegir entre los modelos antiguos, Shakespeare es, con mucho, mejor dramaturgo que Corneille. A pesar de que éste ha conocido a los antiguos muy bien y aquél apenas. Corneille se acerca a ellos mecánicamente y Shakespeare de forma esencial. El inglés alcanza el fin de la tragedia casi siempre, así eligió de manera tan especial su propio camino; y el francés no lo logra casi nunca, si bien recorre los caminos abiertos por los antiguos. Después del *Edipo* de Sófocles, no hay en el mundo ninguna pieza teatral que haya tratado con mayor fuerza nuestras pasiones como *Otelo*, *El Rey Lear*, *Hamlet*, etc.”³ (Lessing 1979: 48)

En el año 1759 Lessing escribía esta carta, la famosa número diecisiete, que sería recogida en sus *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, un elocuente testimonio de

1 Se refiere Lessing aquí a la publicación *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* (1756-1806), fundada por Friedrich Nicolai.

2 Frederike Caroline Neuber. Actriz alemana que fundó una compañía de teatro junto con su marido Johann Neuber en 1728, representando obras según el estilo francés. Gottsched veía en esta compañía la ocasión para llevar a cabo su reforma del teatro alemán.

3 Traducción propia de la autora del artículo.

la especial y significativa consideración adquirida por Shakespeare en el panorama literario alemán. Dicha categoría no será otra, sino la ya introducida aquí por el propio Lessing, como es la de *genio*, concepto que alcanzará en el *Sturm und Drang* alemán uno de sus momentos más espléndidos en la historia de las ideas estéticas, no en vano nos acercamos al *Geniezeit*, y lo haremos, como vamos a ver, de la mano de la dramaturgia doblemente, pues estas dos palabras claves, *Sturm* (tormenta) y *Drang* (impulso, anhelo, deseo) son, en origen, el título de una obra teatral. Así, es en el ámbito de las artes escénicas sobre el papel y las tablas donde madura el personaje del espíritu genial que declamará su papel en el teatro de la vida.

Lessing forma parte del conjunto de profetas que vaticinan con sus afirmaciones la llegada de este tiempo del *genio*, cuya semblanza interior parece quedar extraordinariamente definida con la expresión formada por aquellas dos citadas palabras, bajo la cual se conoce este periodo en el ámbito literario y cultural alemán, comprendido aproximadamente entre 1767, año de la publicación de el *Über die neuere deutsche Literatur*, de Herder y 1784/86, años de la publicación de *Kabale und Liebe*, de Friedrich Schiller, y del viaje a Roma realizado por Goethe, respectivamente, y en el que la figura de Shakespeare tendrá un papel, como se ha anunciado ya, absolutamente esencial.

Desconocía F. M. Klinger el sentido decisivo que adquiriría aquel título de su pieza teatral, ni siquiera puesto por él mismo⁴. Cuando estaba a punto de terminarla, escribe desde Weimar a Schleiermacher en una carta fechada el 4 de septiembre de 1776: “Escribo una comedia, *Wirrwarr*, que estoy a punto de terminar, cuyos personajes, Wild, Blasius y La Feu, te van a encantar. He reunido a los más genialmente originales”⁵ (Klinger 1970: 75). En enero del año siguiente, esta vez desde Dresde, aparece la siguiente frase en otra carta enviada al mismo destinatario: “Mi genio ruge con ardor y a raudales en *Sturm und Drang*” (Klinger 1970: 75). Originalidad y genio son convocados así a escena en esta obra, cuyo argumento e historia ha quedado a la sombra del movimiento al que da nombre, antesala insoslayable del Romanticismo alemán.

Así pues, un dramaturgo, Shakespeare, y una obra de teatro –al menos su título–, alimentarán en estas décadas centrales y finales del siglo XVIII la progresiva construcción del ser del *genio*, que parece venir a desbancar a la que fuera la nueva diosa en el Olimpo de los hombres ilustrados, la diosa *razón*. Un nuevo “Prometeo” se decide a arrebatarse su poder, a transformar su frialdad en el fuego original para dárselo a los hombres.

Uno de los atributos más íntimos y propios del *genio* será, precisamente el de la originalidad, que el mismo Klinger adjudicaba a sus personajes. Lessing vio ya, según recoge en el texto que nos ha servido como introducción, esa originalidad en Shakespeare, quien no se limita a emular a los clásicos –como hacían los, por algunos, encomiados franceses–, sino que se decide a seguir “su propio camino”. La implicación directa de esta elección es la ruptura con las reglas establecidas, en este caso en el

4 Fue una recomendación de Christoph Kaufmann (1753-1795), conocido como “Gottesspürhund” (*sabueso de Dios*), personaje excéntrico, que si bien no publicó nada, ejerció una notable influencia en los ambientes culturales de la Alemania del momento. Con él mantiene J. M. R. Lenz un interesante diálogo sobre las artes en la obra *Lenz* (1839) de George Büchner.

5 Traducción propia de la autora del artículo.

teatro (unidad de acción, tiempo y lugar), para seguir las concedidas por sí mismo a sí mismo, y es que el *genio* es aquel cuya grandeza espíritu le concede la libertad necesaria para procurarse a sí la norma a seguir.

Este espíritu genial y libre, ejemplificado por Shakespeare, tendrá ardientes defensores y resueltos detractores. Entre los primeros encontramos a otros dos de los *Stürmer*, a los que ya mencionábamos antes, Herder y Goethe; y entre los segundos, precisamente al también ya nombrado Gottsched.

En primer lugar, dentro la recopilación de textos considerada como manifiesto del *Sturm und Drang*, aparecida bajo el título *Von deutscher Art und Kunst* en 1773, Herder incluía un escrito apologético de la obra y persona del dramaturgo inglés, ya redactado un par de años antes. En segundo lugar, Goethe, también en 1771, el 11 de octubre, pronunciaría en Frankfurt el discurso *Zum Schakespears Tag*, donde sólo se encuentran palabras de elogio para el protagonista de la disertación. Esta coincidencia no será casual, pues uno de los momentos fundacionales del movimiento *Sturm und Drang* será, para muchos, el encuentro entre ambos autores en Estrasburgo en 1770. El propio Goethe lo relata en su autobiografía *Poesía y verdad*. Tras describir cómo en los años de juventud los éxitos iniciales le conducían a él y a sus compañeros a caer en la autocomplacencia, afirma considerarse afortunado gracias a “un encuentro inesperado”:

El acontecimiento más relevante que iba a tener para mí las más importantes consecuencias fue el conocer a Herder [...]. Había estado acompañando en sus viajes al príncipe de Holstein-Eutin, que se encontraba en un triste estado de ánimo, y había llegado con él hasta Estrasburgo. En cuanto supo de su presencia, nuestra sociedad sintió un gran deseo de aproximarse a él, y yo fui el primero al que de una forma insospechada y casual le fue deparada esta suerte: había ido a la posada *Zum Geist* para ir a buscar a no sé qué distinguido forastero. Nada más llegar, al pie de la escalera, di con un hombre que también se disponía a subir por ella y al que habría podido tomar por un religioso. [...] No me dejó ninguna duda de que éste tenía que ser el famoso recién llegado, y la forma en que me dirigí a él debió de convencerlo de inmediato de que yo lo conocía. [...] El caso es que al despedirnos le pedí permiso para ir a verlo, permiso que también me concedió con gran amabilidad. Yo no dejé de hacer uso repetidas veces de este favor y me sentí cada vez más atraído por él. [...] Sin embargo no pasó mucho tiempo para que el rasgo desabrido que había en su ser saliera a la luz y me sumiera en un considerable disgusto. [...] La mayor parte de su humor contestatario, amargo y arisco procedía sin duda de su problema (en la vista) y de las dolencias que le ocasionaba. [...] Visité a Herder por la mañana y por la noche. A veces me quedaba días enteros con él y pronto me acostumbré tanto más a sus reprensiones y críticas en la medida en que cada día aprendía a valorar más sus cualidades grandes y hermosas, su vasta erudición y su profundo conocimiento. La influencia que tuvo en mí este bienintencionado pendenciero fue grande y significativa (Goethe 2017: 412).

En estos encuentros Herder descubrió a Goethe un mundo nuevo, tal como afirma él mismo: “me había resultado ajeno todo lo sucedido en los últimos años en el vasto mundo literario. Y ahora, de pronto, Herder me estaba familiarizando con todos los nuevos impulsos y todas las orientaciones que este mundo parecía adoptar” (Goethe 2017: 415). Le da a conocer algunas de sus obras, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* y *Kritische Wälder*, así como otros textos, bíblicos, poesía hebrea, poesía

popular, o la obra de Hamann, cuya influencia será además esencial en el desarrollo de las ideas estéticas surgidas y propagadas en el círculo de los *Stürmer und Dränger*. Entre estas nuevas fuentes de inspiración que Herder muestra a Goethe, se encuentra también la figura y obra de Shakespeare.

Fruto de estas reflexiones serán las ideas y cuestiones presentadas por Herder en aquel ensayo, *Shakespeare*, publicado en la colección de ensayos arriba mencionada, *Von deutscher Art und Kunst*. El encargado de la edición será Johann Joachim Bode, traductor de la mayoría de las novelas inglesas entonces al alemán y editor en Hamburgo, a quien Herder conoce en esta ciudad en 1770 y al que promete enviar algún escrito a la revista *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, editada por él y dirigida por Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Una publicación salida a la luz al tiempo que los *Fragmente* de Herder, en 1766, con la intención, en la línea de *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* de Lessing, de aportar ideas y fuentes de inspiración suficientemente sugerentes para renovar el panorama literario alemán a partir de lo más genuino y propio de su literatura, o de las influencias más afines, como resulta ser el propio Shakespeare⁶, leíamos, en palabras del mismo Lessing, frente a la presencia de la cultura mediterránea, reivindicando la distintiva del norte de Europa. Bode recuerda a Herder su promesa en una carta fechada el 20 de julio de 1771, a la cual Herder responde inmediatamente poniéndose manos a la obra transcribiendo sus reflexiones, no sólo sobre Shakespeare, sino también sobre Ossian. Finalmente no fueron incluidas en la edición de la revista, pero Bode tenía especial interés en la publicación del texto sobre Ossian, y para darle más peso realizó finalmente una edición separada uniendo a este ensayo, *Auszug aus einem Breifwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker*, el *Shakespeare; Von deutscher Baukunst*, de Goethe; un extracto del texto de Paolo Frisi *Versuch Über die gothische Baukunst y Deutsche Geschichte* firmado por Justus Möser.

En este ensayo sobre Shakespeare, Herder ensalza su carácter modélico, pues lo mismo que Sófocles escribe el drama perfecto para su época, el inglés lo hace pensando en la suya sin imitar el drama griego, tal como hacían los franceses tan alabados por Gottsched. Describe los dos polos de opinión respecto al dramaturgo, unos se posicionan frente a él desde la crítica negativa, prefiriendo el teatro de Sófocles o Corneille; mientras que otros se limitan a “absolverlo, divinizando su grandeza”, creando así las dos posturas una “caricatura”, por eso escribe este texto para “quitar simplemente una nube de los ojos o, por lo más, corregir la posición del cuadro sin modificar nada” y presentar al verdadero Shakespeare a los alemanes (Herder 1982: 252).

No puede, ni debe, darse en el Norte, argumenta, un teatro como el griego, pues las condiciones culturales son totalmente diferentes, así como lo son los antecedentes propios que lo constituyen como tal, de cuyas premisas surge la regla de las tres unidades. Esa era su naturaleza, se hacía

sin artificios ni sortilegios, de forma tan natural e intrínseca en ella, que no podía menos de ennoblecerlo todo. [...] Es cierto que se puede tomar lo antiguo o ir incluso a buscar lo extraño de otras naciones revistiéndolo con las formas dadas. Pero no

6 El propio Gerstenberg fue un gran entusiasta de Shakespeare, del cual aplaudía sobre todo su libertad frente a las leyes clásicas y la combinación de géneros (tragedia, comedia) en sus obras. Intentará aproximarse al inglés, si no aún en la ruptura con las reglas, sí al menos en la puesta en escena y en el temperamento, con su drama *Ugolino* (1768).

produce el mismo efecto y, en consecuencia, no hay en ello la misma alma ni es, por tanto (¿a qué jugar con las palabras?) la misma cosa. Imagen, imitación, simio, estatua, donde únicamente la más recogida cabeza descubriría el demonio capaz de darles vida (Herder 1982: 253).

Por eso el teatro de los franceses, “los nuevos atenienses de Europa”, como los tilda Herder, no puede considerarse tragedia griega, pero tampoco francesa. Los héroes de Corneille, refiere, no pueden considerarse ni franceses ni romanos. Son obras que imitan, les falta “espíritu, vida, naturaleza y verdad”.

Una vez expuestas sus razones para estimar como lo hace al teatro francés, pasa a la descripción de aquél al que considera un genio, por haber sabido hacer exactamente lo que busca en un genuino autor de teatro:

Pues bien, si en época tan distinta hubiese alguien como los antiguos, un genio, que de modo tan natural, grandioso y original extrajera de su propia cosecha una creación dramática, igual que los griegos la extrajeron de la suya; si tal creación alcanzase por el camino más diferente el mismo sentido. [...] ¡Feliz hijo de Dios con su empresa! Shakespeare instruye, conmueve y forma hombres nórdicos. [...] Como ante un mar de acontecimientos donde las olas estallan en nuevas olas, así se presenta su teatro. Las escenas de la naturaleza avanzan y retroceden. Su acción se confunde, por muy distintas que parezcan. Producen las olas y se destruyen, con el fin de que se cumpla el propósito del creador, que parecía haberlas puesto juntas en un designio de embriaguez o de desorden, pequeños símbolos oscuros, como grieta solar de una teodicea divina (Herder 1982: 259-261).

Shakespeare es para Herder, eso, un *genio*, capaz de ser él mismo, original y honesto con los hombres de su época, ofreciéndoles aquellos temas, acciones, personajes, intrigas, en armonía con sus circunstancias, llevando de nuevo lo natural al escenario, sin esos artificios imitativos, origen de un teatro sin vida. Claro que Herder se pregunta entonces si la propuesta, y asunción, de este modelo supone o pide la imitación, pues se caería en el mismo error cometido con los franceses respecto a los griegos. Explica cómo los alemanes no deben hacer lo mismo que los franceses con los griegos respecto a Shakespeare, sino revivirlo de forma original, es decir, tomando no sus temas, estilo o lenguaje, sino su audacia para crear el drama para su tiempo, con su tiempo y por su tiempo.

Un primer testimonio en este conducirse al escribir una obra de teatro, teniendo presente el modelo de Shakespeare, lo va a traer, ni más ni menos, que el propio Goethe. También el año 1771 elabora dos textos, el citado discurso sobre Shakespeare, *Zum Schäkespears Tag*, leído el 14 de octubre de este año en Frankfurt, y una obra de teatro, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. En el primero adopta, como decíamos, la misma postura enaltecida hacia la figura del autor inglés mantenida por su maestro Herder, describiendo así su encuentro con el dramaturgo:

La primera página que leí me unió a él para toda la vida, y cuando acabé la primera obra, me quedé parado como un ciego de nacimiento a quien una mano milagrosa le hubiese otorgado la vista en un instante [...]. No dudé ni un momento en abandonar el teatro regular. La unidad de lugar me parecía tan angustiada como estar en una cárcel; las unidades de tiempo y acción, odiosas cadenas de nuestra imaginación [...]. El teatro de Shakespeare es una hermosa caja de rarezas, la historia del mundo pasa

por delante de nuestros ojos imbricada en el hilo invisible del tiempo. Sus planes son tratados siempre con el mismo estilo, sin embargo, sus piezas giran en torno a un punto misterioso (que ningún filósofo ha podido aún descifrar), en el cual lo propio de nuestro yo, la pretendida libertad de nuestro deseo, choca con el curso necesario del todo⁷ (Goethe 1960: 185).

Por otra parte, y junto a lo anterior, lo sucedido con la obra de teatro, lejos de ser anecdótico, resulta igualmente fundamental para comprender tanto el papel de Shakespeare en el panorama literario alemán del *Sturm und Drang*, como su contextualización en el afianzamiento también aquí de la idea de *genio*. Se trata de un drama histórico basado en la autobiografía del caballero imperial del siglo XVII Gottfried (Götz) von Berlichingen, publicada en 1731, y es muestra de cómo en Alemania comienza a existir ya una predilección por los temas extraídos del pasado propio frente a los tomados de mundos ajenos, como podían ser los griegos para autores como el ya citado –y criticado– Racine. Goethe envió la dramatización a Herder, que tuvo a bien devolvérsela al autor junto a una carta con comentarios críticos y sarcásticos –según algunas conjeturas, pues la carta se ha perdido. Sí se puede leer, en cambio, la respuesta de Goethe, fechada en 1772, en la cual admite las objeciones de su mentor, y tras lo cual rectifica y le envía la nueva versión que a Herder sí gusta. Le censuraba éste a su pupilo el haberse basado en ese Shakespeare idealizado como hacían otros y como apunta –y de lo que huye–, lo veíamos, en su ensayo, de lo cual es testimonio la cita extraída del discurso pronunciado por el avezado discípulo que acabamos de leer. De este modo, esta obra teatral de Goethe se convierte, para muchos, la primera gran obra del *Sturm und Drang*.

Así pues, desde que Lessing escribiera aquella carta, y a pesar de los desprecios contra él provenientes del que fuera el orientador del gusto literario de la época, Gottsched, tanto la figura de Shakespeare como el interés por la literatura inglesa en general fue en aumento en las letras alemanas durante el correr del siglo XVIII. Tras algunas traducciones parciales y adaptaciones, la edición realizada por William Warburton de las obras de Shakespeare en 1747 servirían de base a Wieland en la que sería la primera de las traducciones más cuidadas en lengua alemana, con un total de veintidós títulos, ampliada después por J. J. Eschenburg entre 1775 y 1782. Una vez que estas ediciones hacen mella en el ambiente literario alemán, se ponen en escena y paralelamente aparecen los ensayos y críticas de autores como Lessing, Herder y Goethe.

El influjo del escritor inglés será imparable sobre los autores integrantes del grupo que darán vida al *Sturm und Drang*, H. L. Wagner, F. Müller, J. A. Leisewitz, el propio Klinger y el autor del que será, junto con los escritos de Herder y Goethe, el tercer texto más importante de la época sobre Shakespeare: J. M. R. Lenz. Sus *Anmerkungen übers Theater* constituirán el corpus teórico más significativo del movimiento, en ellas se incide de nuevo en la calidad del teatro shakespeariano frente al francés, cuyos autores fracasan en el escenario al querer copiar historias y modos que no les corresponden, poniendo ante los espectadores unidad de acción, tiempo y lugar, pero ni un sólo carácter en sus personajes.

Y si este texto tiene una relevancia vital en la difusión de la obra y figura de

7 Traducción propia de la autora del artículo.

Shakespeare en Alemania, otro de su mano resulta al mismo tiempo, por originalidad y planteamiento, atrevido y revelador del estado de la realidad que, junto al papel del autor inglés en la literatura alemana, estudiamos en este artículo, la del *genio*. Nos referimos a la original composición *Shakespeare Geist, ein Monologe* (1776), en la cual el propio dramaturgo habla por sí mismo, de sí mismo y de su obra. Aparece sobre las tablas en el momento en que es interpretada una de las escenas de *Hamlet*, comienza a hablar inmediatamente, dirigiéndose al público, maravillado de ver su obra ante sí, sus creaciones, lo que había dentro de su alma; para acabar agradeciendo a Dios, fuente de todos los dones, haberle concedido su talento.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos aquí, ¿quién habla realmente en este último texto? ¿Es Shakespeare de forma rotunda e intransferible? ¿No podría ser la misma voz del poema *Selbst*⁸ de Herder, o la del primer *Prometeo* de Goethe⁹? ¿La de un yo que se debate entre el agradecimiento a los cielos y la competencia creadora? Ante estos escritos donde el sujeto creador se manifiesta de viva voz, a los que nos ha ido conduciendo el análisis de la figura del autor inglés en el universo las letras germanas del siglo XVIII, cabe preguntarse: ¿es la persona de Shakespeare realmente el *genio* al que admiran y quieren emular todos ellos, o es el *genio* que lo habita el espíritu inmortal al que desean imitar, capturar y poseer para sí “la prueba elocuente de la más alta conciencia del universo” (Rühle 1992: 50)? Una breve composición de Herder, fechada en 1769, condensaba premonitoriamente este anhelo en pocas palabras:

¡A mí me canto! El mundo y Dios, ¡un todo en mí!
 Para mí soy Dios
 y el canto y el mundo
 y Phobo soy para mí.
 Yo soy yo (Herder 1879: 413)¹⁰.

El yo del poeta afirma su presencia, su ser, su acción, su voz frente a lo ajeno establecido por otros, su espíritu es movido por un impulso –*Drang*–, en medio de la vorágine de la historia y su confrontación con ella –*Sturm*–. Este es el *genio*, el personaje al que Herder, Goethe y los *Stürmer und Dränger*, desean ver no ya –o tan sólo– actuar sobre un escenario corporeizando un espíritu genial como fuera el de Shakespeare, sino ver vivir; y desean no tanto verlo ante sí, como serlo ellos mismos, habiendo “sentido todo lo que la Creación ha hecho y todo lo que el hombre ha sentido” (Klinger 1970: 46), como dice de sí mismo Wild, el propio protagonista de la obra teatral que daba después nombre al movimiento.

Las sensaciones, las experiencias, esencialmente humanas, pero vistas como irracionales por los hombres ilustrados amantes de lo griego y lo “greco-francés”, como lo era Gottsched, son las principales y verdaderas protagonistas de los dramas de Shakespeare, creadas por su *genio* con una audacia y osadía profundamente envidiada por aquellos poetas, habitantes de las postrimerías del siglo XVIII presos aún, obligados a llevar un lastre de normas y premisas que, como el águila compañera de la condena

8 Publicados ambos por vez primera en: *Die sechste Sammlung der Zerstreuten Blätter*, 1797.

9 El propio Goethe en su ensayo *Zum Shakespeare Tag*, habla sobre la rivalidad entre Shakespeare y Prometeo, pues, “¡no hay naturaleza tan plena como los hombres shakespearianos![...] Compite con Prometeo, modela a los hombres a su imagen, trazo a trazo, sólo que en dimensiones colosales” (Goethe 1960: 187).

10 Traducción propia de la autora del artículo.

a Prometeo, retorna una y otra vez en la historia a destruir sus entrañas, su ser interior, su fuerza creadora únicamente equiparable al fuego de los dioses.

Decía Lenz en sus *Anmerkungen*, que en cada país podía encontrarse un maestro propio de sus letras, fuente de inspiración para la creación teatral, y que, por esta razón, una vez más, no podía ser Aristóteles; así en Italia lo era Dante, en Inglaterra, Shakespeare y en Alemania, Klopstock. Hemos comprobado que los alemanes adoptan también para sí al creador de *Hamlet* como arquetipo de espíritu libre y genial, pero, y así nos lo recuerda aquí el malhadado Lenz, no podemos olvidar que, junto a Herder y Goethe, adalides de la causa shakespearina, otro nombre en la literatura alemana de este siglo será igualmente relámpago que anuncie la tormenta, será otro buscador de ese espíritu de los *genios*, de ese *yo* creador, habitante de “cabezas que penetran todo lo que tienen ante sí como si lo hubieran percibido todo en una sola idea, o con siete sentidos a la vez”¹¹ (Lenz 1774: 15). Nos referimos al citado F. G. Klopstock, a quien nos atrevemos a mencionar junto al que sería el maestro del propio Herder: J. G. Hamann. Ambos, junto a Goethe, Herder, Lenz y el fantasma de Shakespeare, ejercerán el impulso suficiente que eclosiona en la tempestad.

Klopstock puso sobre la mesa, en su texto *Zur Poetik* (1774), el deseo de encontrarse con una poesía en la que no faltara la pasión, junto a la acción y la narración. Decía que “un poema sin acción ni pasión, es como un cuerpo sin alma”¹² (Klopstock 1774: 320), le faltará vida, aunque los teóricos consideren, según sus palabras, la cualidad de la pasión principalmente un elemento prescindible y sin importancia. A ello se añade su recomendación de que sea de la propia poética de donde surjan las reglas, ella misma ha de dárselas a partir de la experiencia de la naturaleza, pues no es la norma la generadora de un poema con un efecto determinado, sino la propia experiencia del poeta la que derivará en un efecto sobre el lector no establecido por una regla ajena, sino por la naturaleza misma del poema y el *ingenio* del autor.

Estas serán las bases teóricas escritas por Klopstock rozando el final de su trayectoria, como un ordenamiento de todo aquello reflejado y elaborado ya en sus odas y poemas, en sus primeros cantos del *Mesias* (1751-1781) o en sus *Geistliche Lieder* (1758). Así es como se convierte en la cabeza de aquella corriente literaria predecesora y profética del *Sturm und Drang*, la intraducible –si se quiere hacer mención con propiedad– *Empfindsamkeit*¹³. Son los primeros pasos hacia la aparición de este *yo* literario, *yo* creador de su obra y de su ley, alentado por su carácter único y su intransferible visión del mundo, que no hace otra cosa sino bajar al lugar definido por Hamann, padre espiritual de Herder, como “los infiernos del autoconocimiento” (Rühle 1992: 13).

Para el Mago del Norte, con quien se abren las puertas de la autoreflexión¹⁴ a partir de su crisis personal, el hombre es no sólo dueño de razón –o, podría decirse también, no es la razón dueña del hombre–, sino de razón encarnada en sentimientos, pasiones

11 Traducción propia de la autora del artículo.

12 Traducción propia de la autora del artículo.

13 Esta denominación proviene de la traducción del relato de viaje *Sentimental Journey* (1768) del escritor inglés Laurence Sterne (1713-1768), que pasó a tener el título en alemán: *Yoriks Empfindsame Reise*, traducción que corrió a cargo del mismo Bode en ese año de 1768.

14 El autoanálisis propio del sujeto moderno encuentra en la trayectoria y escritos de Hamann una referencia obligada, que vendrá después desarrollada por obras como *Ununveränderte Fragmente aus dem Tagebuch eines Beobachtes seiner Selbst* (1773) de J. C. Lavater.

y, también, en sinrazones y contradicciones, por mucho que entonces para no pocos, para “quienes más atentan contra sí mismos [...], los peores enemigos de la naturaleza” (Hamann, 1999: 289), no gozaban de la mejor reputación, mas “si las pasiones son algo deshonoroso ¿dejan de ser por ello armas de la humanidad?”. Ya no son vistas por esta generación como falsedades que obstaculizan el conocimiento de la verdad, sino como hitos válidos en el camino hacia el autoconocimiento del ser interior del hombre, y también del mundo en su relación con él. Son las mismas que vive el *genio* reivindicado en este *Geniezeit*, y que Shakespeare pone ante el espectador haciendo cobrar vida al ser del hombre en todas sus dimensiones, tras la reflexión intransferible y subjetiva, que si bien tiene como objeto lo universal –la duda, la contradicción, el deseo, el amor, la nostalgia...–, lo reviste de lo particular, como lo es cada hombre, como lo es Hamlet, el Rey Lear o Macbeth. Esto es el *genio* para Hamann, aquel que “lo sondea todo, incluso las profundidades de Dios” (Wellek 1959: 210). Y lo hace mediante el lenguaje, ese instrumento creador de carácter divino para Hamann, la palabra, con la que el hombre pone de manifiesto todo cuanto fluctúa en el interior de su alma, y que, en el caso que nos ocupa, crea personajes, a imagen del autor –como decía Goethe sobre Shakespeare asimilándolo a Prometeo–, buscando en quien reconocerse.

Este autoconocimiento supone la liberación frente a la impostura, el regreso a la naturaleza de las pasiones y a la profundización y valoración del reino del espíritu, de las mociones íntimas de los actos humanos, lejos de la idealización obligada bajo forma de normas ajenas al fluir de la historia, entendida como el ser de un pueblo, y del espíritu que la anima, pues además la nueva experiencia del *yo*, que se hace consciente de sí, trae consigo una nueva experiencia del mundo. No se trata de una rebelión gratuita ante el dominio de la razón, sino una reivindicación del hombre total, dotado de racionalidad sensible y sensibilidad lúcida, en el que cuerpo, alma y espíritu constituyen la expresión indivisible de la unidad de su ser, el fundamento esencial de su persona. Prometeo encadenado quiere liberarse, volver a poseer el fuego y sacar a la luz un universo desconocido.

Así es el *genio* universal venerado en Shakespeare, es quien “abarca con el brazo cien incidentes, ordena con la mirada, llena con el alma, un alma que atraviesa con su hálito el uno y que unifica todo y que no arrebatada la atención sino el corazón, el alma entera de principio a fin” (Rühle 1992: 45). La grandeza de las obras deja ahora de ser medida en función de su correspondencia con unas normas, de su grado de semejanza en la imitación de una naturaleza idealizada; su altura la establece su capacidad de conmover al lector o espectador, y no ya tanto por la obra en sí, sino por cuanto el autor ha puesto de sí en el ejercicio libre de su imaginación, de su impulso creador y de su experiencia de la vida, independizándose de las normas establecidas. Este es el poeta, el artista *genio*, es, en definitiva, el artista moderno.

El punto de inflexión hacia la definitiva aparición del *genio* tras el telón de la creación artística va a ser, como vemos, esta tormenta que irrumpe y aleja con el impulso de su fuerza las nubes cargadas de normas antiguas. Se abren los cielos claros de posibilidades nuevas para los poetas y artistas, y para los espíritus afines que los buscan y se buscan a sí mismos en ellos. Este camino, indicado sin reservas ni complejos por los componentes de la *troupe* del *Sturm und Drang*, había comenzado a ser buscado y abierto por algunos predecesores de la primera mitad del siglo, luz de guía en la noche de los sentimientos, adonde la memoria había olvidado mirar, pues las *luces* estaban puestas en el altar de la *razón*. Así, podemos citar a Friedrich

Trescho (*Betrachtungen über das Genie*, 1754), preceptor de Herder, al mismo Wieland (*Betrachtung über den Menschen*, 1755), J. G. Sulzer (*essai sur le genie*, 1757), o a F. G. Resewitz (*Versuch über das Genie*, 1759)¹⁵.

Las primeras reflexiones de todos ellos, junto a las aportaciones de Lessing, Klopstock, Hamann, Herder, Goethe, Lenz, van descubriendo el ser de este nuevo espíritu, protagonista en el escenario de la vida poética del siglo XVIII y prolegómeno de excepción para la aparición del elenco romántico. “¿Qué es el genio?” se pregunta también Lavater¹⁶, “el que percibe, ve, siente, piensa, habla, actúa, forma, canta, poetiza, crea, compara, se asombra, une, deduce, sanciona, da y toma; todo ello como si un *genius*, un ser invisible se lo dictara de un modo maravilloso. Eso es *genio*, cuando uno mismo es ese ser maravilloso”¹⁷ (Lavater 1778: 80).

Un modelo puede ser Shakespeare, pero, en cualquier caso, se trata de un espíritu superior, no dotado meramente de facultades, sino de una misión, muy cercana a lo divino, cuya pautas a seguir no son otras que las dadas por su ley interior. Almas grandes con ideas originales, penetrantes, puestas en juego, no para el deleite ni la edificación, sino para la conmoción de otras almas. Esa es su misión, llevada a cabo en la inesperada e impetuosa agitación de una espontaneidad desbordante y apasionada, y corporeizada en su obra como confesión íntima y reflejo de su espíritu. Su viva sensibilidad es su distintivo, su notable capacidad para percibir las realidades más sutiles que afectan al corazón humano es su enseña, emblemas beligerantes ante la tiranía de las reglas, que se presentan para abrir las puertas del dominio de la subjetividad.

Entra en juego así no ya el papel de la realidad, sino lo que ésta remueve y despierta en quien la recrea y en quien contempla la recreación, un sujeto despierta a otro sujeto, el *genio* al hombre total –racional y sensible–, el artista moderno al hombre moderno. Los sentimientos originales y los suscitados pueden surgir ante lo bello, o no, pueden emerger también ante lo terrible, ser temor, alegría o miedo, o todo ello al mismo tiempo. En su *tournée* por la vida y la historia, los *Stürmer und Dränger* descubren así, en su búsqueda y captura del espíritu genial, un nuevo género: el drama de la vida misma, que ha trascendido ya el de la vida poética, donde el aire que se respira es el del límite de sus propias aspiraciones vividas sin límites. El *genio* actúa sobre el escenario de la naturaleza, revestido por el decorado de un paisaje nuevo, el de ese límite infinito, que es ya el de lo sublime. Y es que en estos años comienzan a escucharse también los ecos de este término inagotable, pues en 1773 llega la primera traducción al alemán de la obra de Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), con el título *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Pero este sería tema para un segundo acto.

Bibliografía citada

Goethe, J. W. 1960. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Berlin: Aufbau.
 ——— 2017. *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba Editorial.

15 Paralelamente en Inglaterra el tema del *genio* está siendo también objeto de debates numerosos y fructíferas disertaciones entre las que destacan: *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) de Francis Hutcheson (1694-1746), *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* (1745) de A. A. C. Shaftesbury, *Dissertation on Genius* (1755) de William Sharpe (1724-1783) y *Conjectures on Original Composition* (1759) de Edward Young (1683-1765).

16 En su obra *Physiognomische Fragmente* (1755) estudia las relaciones entre el rostro, la expresión del alma y el ánimo, dedica al tema del *genio* el fragmento número 10.

17 Traducción propia de la autora del artículo.

- Hamann, J. G. 1999. "Aesthetica in nuce". Pp. 273-301, en Vicente Jarque Soriano, Catalina Terrasa Montaner (trads.): *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial
- Herder, J. G. 1879. *Werke. Erster Theil. Gedichte*. Berlín: Weidmann.
- 1982. *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara.
- Klinger, F. M. 1970. *Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam.
- Klopstock, F. G. 1774. *Die deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Geseze. Geschichte des letzten Landtags. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wlemar*. Hamburg: Bode.
- Lavater, J. C. 1778. *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie.
- Lenz, J. M. R. 1774. *Anmerkungen übers Theater, nebst angehängten übersetzen Stück Shakespears*. Leipzig: Weigand.
- Lessing, G. E. 1979. *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Stuttgart: Reclam.
- Rühle, V. 1997. *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*. Madrid: Akal.
- Wellek, R. 1959. *Historia de la crítica moderna (III). La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Gredos.