



De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media.

ERICH AUERBACH, BERNA, 1957.

«... [el historicismo] es, me parece, el descubrimiento copernicano de las ciencias del espíritu. De hecho, la influencia de este descubrimiento, desde que se hizo universalmente accesible a través del Romanticismo, ha sido enorme. El juicio dogmático absoluto según un esquema fijo que había dominado incluso en el Neoclasicismo —de un modo no incondicional, pero limitado solo por el *buen gusto*— fue destruido en sus cimientos. El horizonte se amplió poderosamente, y el estudio de culturas primitivas y extrañas, tal como se lleva a cabo desde comienzos del siglo XIX, se basa en la concepción historicista. En cuestiones estéticas, nuestro historicismo se ha hecho tan natural que apenas tenemos ya conciencia de él. Nosotros gozamos del arte, la poesía y la música de los más diversos pueblos y épocas con la misma disposición para comprender. Las culturas que llamamos primitivas y cuya comprensión tanto esfuerzo costó a Vico (no eran ni comprensibles ni siquiera interesantes para la mayoría de sus contemporáneos) tienen para nosotros desde hace mucho tiempo un atractivo especial. La diversidad de los pueblos y de las épocas ya no nos asusta, ni a los eruditos y críticos, ni tampoco a un sector cada vez más amplio del público general. La comprensión perspectivista termina tan pronto como entra en juego la política; y, sin embargo, en lo estético practicamos nuestra adaptación a diferentes culturas y épocas durante una visita a un museo, en un concierto, a veces hasta en el cine, al hojear una revista ilustrada, o incluso al mirar folletos de publicidad de las agencias de viajes. Esto es historicismo, cual en el *Bourgeois gentilhomme* de Molière, la conversación diaria de Monsieur Jourdain, para gran sorpresa suya, resulta ser prosa. Pero la mayoría de nosotros tiene tan poca conciencia de su historicismo como la tenía Monsieur Jourdain de su prosa. [...]

Muchos creen que el historicismo conduce al trabajo minucioso del anticuario, a la sobrevaloración de los motivos biográficos, al desconocimiento de la obra de arte, al eclecticismo por falta de categorías de juicio, y al hacerlo se olvida, sin embargo, que aun cuando el gran historicismo —viquiano, herderiano-romántico o hegeliano— inspiró la especialización filológica, no se identifica con ella. [...]

El hecho elemental de que la obra de un hombre sea algo que surge de su existencia, y, así, todo lo que se puede averiguar sobre su vida sirve para la interpretación de la obra, no pierde su valor aun cuando hombres sin suficiente experiencia hayan sacado de ello conclusiones disparatadas. La exigencia, muy frecuente ahora, que lleva a considerar la obra independientemente de su autor solo se justifica por el hecho de que a menudo la obra ofrece un cuadro de su creador mejor integrado y más real que las informaciones, quizá casuales y engañosas, que poseemos de su vida. Se necesitan experiencia propia, discreción y una amplitud de miras adquirida sobre la base de un conocimiento profundo del material para poder establecer una relación correcta entre la vida y la obra. Pero en todo caso, lo que comprendemos y amamos en una obra es la existencia de un ser humano, es decir una posibilidad que se da en nosotros mismos...».

Les deux cent mille situations dramatiques.

ÉTIENNE SOURIAU, 1950.

«La cifra Gozzi-Goethe-Polti nos parecía ínfima, como evaluación de las posibilidades dramáticas, y de los recursos de la invención teatral. ¡Todas las sonatas, todas las sinfonías de este arte, en la secuencia de los tiempos, pasados, presentes o futuros fijadas en 36 *leitmotifs* en total, los únicos que podrían ser desarrollados o transformados en variaciones! ¡Qué músico no lanzaría un grito de horror si se abatiese sobre su arte una maldición semejante!

Pero un vuelco repentino hace que el número parezca de golpe demasiado elevado si tratamos de evaluar los elementos simples, las *notas de la escala* con que se componen estas sinfonías dramáticas en todos sus acordes.

Si 36 temas para un catálogo de motivos musicales es poco, 36 notas en una octava, para hacer la escala, es mucho (¡los dodecafonistas no piden tanto!)

Pero, en realidad, ¿cuáles son las famosas treinta y seis situaciones simples, que serían las supremas «categorías» del pensamiento dramático?

Tomemos como base el diligente despojo de G. Polti.

He aquí la lista: 1. Suplicar; 2. el Libertador; 3. la Venganza que sigue al crimen;

4. Vengar familiar con familiar; 5. Acosado; 6. Desgracia irreparable; 7. Ser víctima;

8. Rebelión; 9. Tentativa audaz; 10. Rapto; 11. el Enigma; 12. Conseguir;

13. Odio entre parientes; 14. Rivalidades entre familias; 15. Adulterio que asesina; 16. Locura; 17. Imprudencia fatal; 18. Crimen de amor involuntario; 19. Matar a alguien sin saber que es uno de los suyos; 20. Sacrificarse al Ideal; 21. Sacrificarse por los allegados;

22. Sacrificarse por la pasión; 23. Verse obligado a sacrificar a los suyos; 24. Rivalidad entre desiguales; 25. Adulterio; 26. Crímenes por amor; 27. Conocer la deshonra de un ser amado; 28. Amores imposibles; 29. Amar al enemigo; 30. La ambición; 31. Lucha contra Dios; 32. Celos equivocados; 33. Errores judiciales; 34. Remordimientos; 35. Reencontrar; 36. Perder a los suyos.

Lista extraña, a la vez decepcionante, desordenada, penetrante, paradójica. Ilustrada con numerosos ejemplos que trazan matices a manera de subespecies de cada especie, esta lista etiqueta eficazmente, no hay duda, un gran número de temas efectivamente utilizados hasta la saciedad por el arte teatral de todas las épocas desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX.

¿Pero están ahí las situaciones dramáticas? ¿Son esas las situaciones y todas las situaciones?

Cosa curiosa, en esta lista hay si tiramos de los hilos, por así decir, un esfuerzo evidente por llegar al número de 36 (sin embargo, tan poco elevado), propuesto por los primeros investigadores. Porque en fin de cuentas *adulterio* y *adulterio asesino* no son dos especies, es el género y una de sus especies. *Sacrificarse*, que sea por el *Ideal* o por los *allegados* (¿por qué no también por Dios, por el honor, por prejuicios, etc.?) es siempre una misma situación. ¿Y por qué separar el *adulterio* de los *crímenes por amor*?

Por otra parte, con una pizca de espíritu combinatorio se percibe que muchas de esas situaciones resultan de la suma de dos factores que podrían generar otra disposición. Si *rivalidad entre desiguales* merece ser separada de

rivalidad entre parientes, ¿por qué no también *amores entre desiguales*? [...] Hay algo más grave. Muchas de esas entidades, dramáticas o no, no son realmente situaciones. Son acciones, aventuras, más exactamente *tipos de acontecimientos*. El rapto, incluso la muerte, o la imprudencia fatal, son medios evidentemente útiles para sustentar o alimentar la acción, para precisar y dar concreción en la práctica a los aspectos creativos de un drama...».

Racine. *Bayaceto*. (1672).

SEGUNDO PREFACIO, EDITORA NACIONAL. MADRID, 1982.

«... Algunos lectores se extrañarán de que se ponga sobre las tablas una historia tan reciente; pero no observo nada en las reglas del poema dramático que me obliguen a desistir de mi propósito. En verdad, yo no aconsejaría a ningún autor el tomar como tema de una tragedia una acción tan moderna como esta, en el caso de que hubiera ocurrido en el país donde su tragedia se pretende representar; ni introducir héroes en el teatro que pudieran ser conocidos por la mayoría de los espectadores. Los personajes trágicos deben ser contemplados de manera distinta a como juzgamos generalmente a los personajes que hemos visto muy de cerca. Puede decirse que el respeto que infunden los héroes aumenta a medida que se alejan de nosotros: *major e longinquo reverentia* (*Anales*. Tácito). La lejanía del país matiza en cierta forma la excesiva proximidad en el tiempo, pues el pueblo apenas establece diferencia entre lo que está a mil años y lo que está a mil leguas de él, si es que así puede decirse. Esto hace, por ejemplo, que los personajes turcos, por modernos que sean, posean dignidad en nuestro teatro: se les contempla sin mayor problema como antiguos. Sus hábitos y costumbres son muy poco diferentes. Tenemos tan pocos tratos con los príncipes y con las otras personas que viven habitualmente en un serrallo, que los consideramos, por así decirlo, gentes que viven en un siglo distinto del nuestro.

Esta era, más o menos, la manera que tenían antiguamente los atenienses de considerar a los persas. Así, el poeta Esquilo no tuvo inconveniente alguno en introducir en una tragedia a la madre de Jerjes (*Los persas*), que tal vez estuviera aún viva, y hacer representar en el teatro de Atenas la desolación de la corte de Persia, tras la derrota de este príncipe. Sin embargo, el mismo Esquilo había estado personalmente en la batalla de Salamina, donde Jerjes había sido vencido...».