

Sobre los argumentos trágicos
de los antiguos y de los modernos¹

1871

Eduard von Hartmann

Traducción de Manuel Pérez Cornejo, *Viator*

Questo que el argumento es, desde el principio, decisivo para el drama, y realmente es muy raro encontrar buenos argumentos trágicos, no es indiferente, en absoluto, para que florezca el arte dramático, si gana influencia una teoría estética que, desde el principio, limite el ámbito de los argumentos adecuados para la elaboración dramática a los doscientos últimos años. Hay que admitir, por tanto, que el tratamiento de la fábula y el desarrollo psicológico deben ser modernos, es decir, han de construirse sobre una base estrictamente realista, y solo operar con motivos que puedan valer para la conciencia moderna, de manera que sus personajes solo se dejen afectar por los mismos de la forma en que la conciencia moderna sentiría, si se viese afectada por las mismas circunstancias.

De este principio, resulta que una multitud de argumentos antiguos y medievales son, de hecho, inutilizables para la escena del presente, pero no porque sean antiguos, sino porque contienen motivos que ya no valen para la escena moderna, o estímulos sentimentales sobre la base de motivos que la conciencia moderna debe dejar valer históricamente *in abstracto*, pero que ya no está en situación de experimentar *in concreto*.

¹ «Ueber ältere und moderne Tragödienstoffe», en: *Gesammelte Studien und Aufsätze*, Carl Dunckers Verlag (C. Heymons), Berlín, 1876, pp. 308-319.

Si un poeta fue capaz de liberar su argumento de tales motivos insostenibles, entonces ya nada estorba su utilización, porque lo que resta es un argumento aún poética y dramáticamente efectivo; pero, desde luego, la posibilidad de tal proceso de purificación en un caso dado sólo se puede probar mediante un intento logrado.

Uniré mi voz a la lucha contra tales argumentos, cuya posibilidad, de hecho, aún no se ha demostrado, y mantendré como sumamente meritorio el contrapeso de los modernos, que contrapuso la joven Alemania a los falsos modelos románticos, y a la incansable reelaboración, que retorna aún hoy en día, de argumentos antiguos alejados de la modernidad; pero se plantea la pregunta de si esta crítica no sobrevuela su meta; si ella quiere saber desterrados de la escena moderna todos los temas antiguos, como tales.

En primer lugar, parece que la época en que una acción ha de haber sucedido resulta indiferente para la poesía, en tanto que esta pretende traer a la intuición, no lo que sucedió una vez, lo contingente e histórico, sino lo eterno, necesario y poético, contenido en la misma.

El revestimiento histórico es un ropaje determinado, sin el cual la acción no puede aparecer. Si el poeta lo hubiese inventado libremente, sólo para presentar con él a su público argumentos completamente nuevos, no habría que objetarle nada a darle a la acción el revestimiento más novedoso y familiar para el público, mas ¡cuán raro es este caso! La mayoría de los argumentos se vinculan, más bien, a momentos históricos conocidos, o a temas legendarios conocidos de todos, que le permiten al poeta una ejecución altamente difícil de intentar; pero ¿qué diría su público sobre ello, cuando, finalmente, en el tercer o cuarto acto las líneas fundamentales de un suceso, conocido para él desde hace mucho tiempo, lo conociera bajo nombres y vestimentas extrañas? Asimismo, cuando la fábula no le es ya conocida al público, a menudo la acción es de tal tipo, que ella deba resultar del modo más natural y sin rebuscamiento de tales relaciones, tal como ella se encontraría solo desde determinados puntos de vista históricos en ciertas épocas, sin que, presuponiendo estas relaciones externas, los personajes sientan y actúen como aún lo hacemos todavía hoy, si tales relaciones retornasen actualmente entre nosotros.

Pero si un cambio de vestimenta y de época resulta, en la mayoría de los casos, poco práctico, ¿el dramaturgo ha de dejar perderse, entonces, una fábula que le parece efectiva y buena, sólo porque sabe que corresponde a un suceso que se dio en tiempos remotos? Para poder exigir esto, se debería demostrar que todos los temas antiguos

deben contener, necesariamente, motivos y estímulos sentimentales que hoy en día ya no son válidos. Esta demostración me parece no sólo inasequible, sino que no se puede atisbar ningún motivo por el cual no se pudiesen reunir incontables fábulas de tales momentos puramente humanos, que en todas las épocas sienten los hombres como tales, siendo y permaneciendo los mismos, sea cual sea el revestimiento con el que aparezcan. A esto se añade, aún, un gran número de tales elementos, los cuales es posible que pudiesen sufrir modificaciones esenciales en épocas futuras en la historia, o aquellos espacios temporales históricos, de los cuales están tomados los argumentos y que convergen con los nuestros, aunque quizás también con ciertas modificaciones, las cuales, sin embargo, dejan intacta la esencia del asunto, en tanto se requiere para la motivación. Según esto, no se puede afirmar que, después de excluir los elementos insostenibles, no quede lo suficiente como poder construir argumentos poéticos efectivos de contenido antiguo. Que un tema así pudiese verse rechazado por nuestro público, meramente por la extrañeza de su revestimiento, será difícil afirmarlo; más bien podría servir de medio de atracción (ciertamente de muy dudoso valor), como ciertamente también los pintores de género y los escritores de novelas los buscan actualmente en todos los posibles períodos de la cultura, para estimular mediante lo desacostumbrado del tema. Pero, además, para el drama serio parece el revestimiento ajeno del hecho un medio artístico irreprochable, el cual, igual que coturno y la máscara de los antiguos, traspone a los actores a una esfera arrebatada a la trivial cotidianeidad, y con esto hace avanzar el efecto poético. Un héroe trágico en frac, guantes de glase, y la chistera bajo el brazo, parece siempre una figura tan desafortunada como un monumento vestido de chaqué. Si se exagera, mediante frases rimbombantes, entonces se convierte en una figura revestida de abrigo, pero nunca en un disfraz trágico. Y me atrevería poner en duda que el héroe trágico resulte mejor con galanas espadas y pelucas empolvadas. El escultor que tiene que modelar los modernos retratos escultóricos, debe, precisamente ver cómo evita Escila sin caer en Caribdis; pero el poeta dramático, al que nada le obliga a elegir argumentos modernos, encuentra ya un acicate nada despreciable, en retroceder a épocas remotas, mientras que el escritor de novelas omite naturalmente este motivo, tomado de la representación mímica.

Ciertamente, no puede afirmarse que, en el curso de la historia, se haya alcanzado la profundidad que, en general, puede alcanzar el sentimiento humano; pero hay que tener muy en cuenta que los ámbitos o las direcciones del sentimiento, en base a las cuales es posible tal profundidad significativa del sentimiento, han llegado a

ser, con el tiempo, más numerosas; que una cantidad de relaciones humanas que antes, según la medida externa de la costumbre heredada, eran descartadas por frías y duras, hoy han llegado a ser del dominio del sentimiento, y son esencialmente determinadas por este; que a través de ellas, en conjunto, la vida sentimental ha asumido un *enriquecimiento y refinamiento*, frente a lo que era antes usual y, como consecuencia de ello, el número de conflictos que se entrecruzan es más grande y los hilos de la motivación han llegado a desarrollarse significativamente. — Ahora bien, esto parece, a primera vista, hablar manifiestamente a favor de los temas modernos; pero, mirado más atentamente, podría resultar justamente lo contrario. Es decir, aquello que en los temas antiguos parece como una carencia histórica, la poesía está justificada para sustituirlo y añadirlo por sí misma. La fidelidad histórica no puede ser jamás una camisa de fuerza para la poesía; lo que vale para la libertad poética, en la transformación de sucesos y caracteres históricos, vale aún en una medida muy superior para el enriquecimiento, refinamiento y profundización de la vida del sentimiento de los personajes que actúan. Por lo que se refiere a la fidelidad del revestimiento exterior histórico, es fácil evitar un anacronismo, porque él no afecta a la esencia de los procesos internos, por consiguiente, también carece de provecho y de valor; a pesar de ello, incluso aquí resulta mezquino desaprobando pequeños anacronismos. Si esto puede valer ahora como generalmente reconocido, aún menos se podría objetar algo contra anacronismos en la manera de sentir que sean de importancia poética. Tan cierto como que un retrato, por el hecho de que el artista lo idealice, no pierde en fidelidad, y sin embargo, gana, por lo que respecta al valor artístico, es cierto que solo puede ganar una figura histórica bajo la mano del poeta, si es *hábilmente* idealizada. Si el idealizar de la realidad empírica es algo que al artista, en general, no solo se le permite, sino que resulta necesario, también le es necesario al dramaturgo; y ¿dónde podría hacerlo de manera más inocua y a la vez parecer más necesario que en la manera de *sentir* de los personajes que actúan? Además, ¿se aleja uno realmente de la realidad, si cree capaces a individuos particulares destacados de los tiempos pasados, de una riqueza, profundidad y refinamiento del sentimiento como ciertamente solo fueron el bien común de clases sociales enteras en períodos históricos posteriores? ¿No se encuentra justificada la suposición de que, si de algún modo el individuo está en situación de adelantarse al punto de vista medio del desarrollo humano de sus contemporáneos, esto debe serlo en el ámbito de la pura interioridad, en la nobleza innata de las

sensaciones puramente humanas? (Nuestros grandes poetas no han pensado nunca de otra manera; recuérdese, ante todo, la *Iffigenia* de Goethe).

Después de haber visto que el poeta no solo está justificado, sino también obligado, a sustituir mediante la poesía las carencias que, por ventura, se adhieren a la faceta sentimental de los argumentos antiguos, bajo la forma en que se nos han transmitido, y así producir un tema dramático que satisfaga cualquier exigencia fundamentada en la esencia de la poesía, surge otra pregunta, a saber: si el plus que ofrecen los temas modernos sobre los antiguos, ya tan tratados, supone una ganancia o constituye un peligro para la poesía dramática.— El drama exige unidad de la acción; la acción consiste en el desarrollo y solución de un conflicto; la unidad de la acción solo se verifica mediante la *simplicidad* del conflicto. Los episodios resultan rechazables en el drama, y los conflictos subordinados solo se pueden tolerar como condiciones indispensables del conflicto principal. Todos los preparativos sirven sólo para conseguir el conflicto más grandioso y profundo posible; cuanto con más restringidos motivos se alcance esto, y cuanto más se concentre toda la acción del drama en torno al conflicto principal, tanto más grande será su efecto dramático-poético, presuponiendo una profundidad igual en el conflicto. A esta exigencia de la mayor simplicidad posible, que vale como una ley estética universal para cualquier otra de arte que haya de disfrutarse *unitariamente* (y, por tanto, *no* para la épica y la novela), se le presta poca atención actualmente, y ya es tiempo de recordarla con la mayor insistencia. Velar por esta simplicidad es, empero, mucho más difícil en un argumento moderno, donde la amplitud y multiplicidad de la vida sentimental conduce fácilmente a una complicación de motivos y estimulaciones sentimentales, que se entrecruzan desde múltiples lados, que en los temas antiguos, donde la simplicidad del conflicto está dada desde el comienzo, sin verse perturbada por múltiples motivos accesorios. Ahora bien, si la profundidad alcanzada por la vida sentimental moderna fuese más profunda que la antigua, quedaría pagado este mal mediante la profundización del conflicto principal; pero no es este precisamente el caso, como hemos visto más arriba. Los ámbitos donde son posibles los conflictos profundos han llegado a ser algo numerosos, pero no concierne al observador en el caso concreto, donde él solo tiene que ver con un único tipo de conflicto. Para un conflicto, una vez que es posible, en general, en un tema antiguo, no habría que pretender ninguna profundización ulterior, en caso de que el mismo se tradujese en relaciones modernas, y se piense, conforme a esto, con nuevos

y múltiples conflictos añadidos. Con ello, solo se perjudicaría la simplicidad de la obra de arte, sin ganar en la profundidad del efecto.

Pero aún más dudosa que la complicación de los motivos y conflictos secundarios, que se entrecruzan en los temas modernos, es la sobrecarga con *accesorios intelectuales* [*Gedankenbeiwerk*]. El hombre moderno piensa y habla realmente más que el hombre de las épocas antiguas, y por eso tiene el espectador derecho a esperar que los personajes que el poeta presenta ante él, en la medida en que están tomados de las clases cultas, igualmente educadas y plurales, hablen y reflexionen del mismo modo que sus modelos. Al escritor de novelas no le concierne esta exigencia, pero al dramaturgo le llega con la misma un dilema muy incómodo, en caso de que quiera permanecer fiel a la esencia de su forma artística, que exige acción y siempre solo acción, y proscribiera tan sesudas reflexiones. Pues, o da él a la acción de sus personajes modernos la brevedad requerida y la apretada orientación, y entonces atenta contra la primera condición del arte, es decir, la fidelidad realista a la naturaleza, o diseña realmente personajes cultos modernos, y entonces debe haber sido particularmente afortunado en la elección de sus caracteres, si no quiere ver perjudicada con ello la concentración de la acción dramática. La actividad intelectual y la búsqueda de reflexión dominadora del sentimiento de los modernos transportan al adaptador de temas modernos, adecuadamente, del drama serio a la pieza conversacional, es decir, al aplanamiento de la forma artística, un aplanamiento cuyos últimos vástagos lógicos los vemos en los tan vivamente aplaudidos «editoriales declamados», sobre todas las cuestiones diarias posibles, políticas, sociales, o de lo que sea. Si un artículo tal se pone en boca de un personaje en su discurso conjunto, o si se lo divide en muchos fragmentos aislados, dividido a lo largo de todo el papel, es, en último término, una cuestión de significación subordinada.

Se ve ahora por qué una y la misma acción, también considerada *internamente*, será dramáticamente más efectiva revestida de una época más antigua y simple, que revestida del presente. Lo que a los argumentos antiguos quizás se adhiere como una carencia positiva, es algo que puede y debe dejar de lado la poesía, pero lo que al argumento dramático moderno se adhiere en dificultades estéticas —en caso de que él no sea inusualmente felizmente elegido—, es algo que la poesía no puede apartar de sí, pues ella puede, ciertamente, elevar y enriquecer el pasado, pero no hacer el presente artificialmente más pobre que como él mismo se sabe y se siente.

La vida sentimental de tiempos más rudos está estrechamente limitada; pero, precisamente por eso, es profundamente interior y concentrada. Domina decididamente sobre la vida intelectual, y por eso es pobre en palabras, pero enérgica. Pero la vida sentimental moderna está dividida de mil maneras, dominada por la vida intelectual, y por eso su lenguaje es abstracto. La poesía necesita, predominantemente, de la vida sentimental y de la manifestación intuitiva concreta del lenguaje; el drama, en especial, necesita concentración y pobreza de palabras, una acción enérgica; por eso, para el drama son especialmente más favorables, en general, los temas antiguos que los modernos.

En adelante, habría que restringir la exigencia de los argumentos modernos a que *también* alcancen una representación dramática argumentos con conflictos tales como sólo han llegado a ser posibles en el mundo moderno, quizás con la intención de fondo de que justamente los argumentos de esta especie ostentan la más grande pretensión sobre el interés por parte del público, y con ello la mayor justificación temporal. Si se puede conceder que los argumentos exclusivamente modernos, indudablemente también pueden elevar la pretensión de ser considerados, sin limitar con ello las inclinaciones subjetivas de este o aquel poeta, entonces requiere el añadido de una consideración seria, que apunta a hacer retroceder a un segundo plano, desde el principio, todas las elaboraciones de argumentos no exclusivamente modernos, prescindiendo por completo de su valor dramático-poético.

En primer lugar, entre las modernas adquisiciones de la vida sentimental, se encuentran muchas de muy dudoso valor. Toda la esfera de la sensibilidad enfermiza pertenece a este ámbito, pero aún más aquella odiosa adulación de lo inferior y vulgar, como solamente puede serle ofrecida a un género que, en su mayoría, ha perdido ya la medida segura del valor moral y estético. (También la comedia romana utilizó motivos de prostitución, pero una *Dama de las camelias* solo la produce, desde luego, el París moderno). Pero, si prescindimos, por completo, de estas desviaciones, entonces se muestran, sin embargo, diferentes direcciones sentimentales, en las cuales podría parecer dudoso si la importancia que el sentimiento moderno les adscribe no resulta al final, total o parcialmente, de un aplanamiento del sentimiento en general, como consecuencia del cual ahora se alzan elevaciones relativamente pequeñas, porque las grandes han perdido altura. Este es el carácter del sistema nervioso sensible: que la diferencia entre los estímulos medianos y los más fuertes disminuye, porque los pequeños y medianos se sienten en demasía. No parece improcedente que la gran

riqueza de motivos sexuales con los que opera la poesía del presente reconduzca, en parte, a este desplazamiento del estándar emocional.

Piénsese en las duras palabras de Lessing sobre determinados argumentos, como esos en los que una chica ha ido deslizándose demasiado lejos con su amante, y él la deja en la estacada; y ni un pelo mejor, si no aún peores, son los impedimentos del matrimonio por consideraciones de clase, y otros innumerables conflictos parecidos, de cuño moderno, que pretenden un gran espacio en las tablas dedicadas al arte, en correspondencia con el que les garantiza la vida moderna. Pero siempre existen aún naturalezas sanas (ciertamente pocas, entre el público formado por las damas que ocupan los palcos teatrales), que tienen un sentimiento no falseado por la verdadera grandeza, y no se engañan sobre la tremenda distancia que media entre el efecto trágico de tal conflicto y uno que toma su medida real del más profundo abismo de un gran corazón humano; estas naturalezas, que son las mejores de su tiempo, forman el público ideal, por cuya satisfacción debe esforzarse el poeta, si quiere crear algo duradero. Argumentos exclusivamente modernos, con conflictos tales que solo conmueven a naturalezas dotadas de nervios debilitados, no estarán justificados para reprimir y poner en segundo término los conflictos de primer rango. Pero estos conflictos de primer rango han conmovido al corazón humano, siempre y en todos los tiempos, y son ellos, precisamente, lo que se busca en vano en lo exclusivamente moderno. La verdadera consecuencia de aquellos débiles conflictos modernos es, empero, que el poeta llega a tiempo, justo, para darse cuenta de que tales conflictos no merecen ninguna solución trágica, y que él, en correspondencia con la gran satisfacción del público teatral, se cuida de que ellos, sin embargo, «todavía lleguen».

También entre los conflictos de primer rango, aun cuando podría buscarse en vano uno surgido absolutamente de nuevo, hay muchos que, debido a las particularidades de las relaciones sociales y políticas de la vida moderna, han padecido modificaciones esenciales en su determinación más próxima; sin embargo, me gustaría afirmar que, generalmente, la variación moderna tiene cortes menos afilados y actúa de forma menos conmovedora que la antigua. Un ejemplo de ello, lo ofrece el conflicto entre el derecho histórico y natural, o aún más especialmente, entre la ley política y la moral privada. ¡Ninguna regulación de un representante popular moderno alcanzará jamás, ni de lejos, la trágica emotividad de la simple historia de Antígona!

Y cuando nuestro público se siente vivamente arrebatado por este conflicto, en su forma moderna, como en la forma antigua, mucho más profunda, ello se debe a

motivos de tendencia política, que no tienen nada que ver con el goce *poético*, con el valor o disvalor *estético*. La estética no solo no puede verse influida ni cegada por tales consideraciones colaterales, que socavan el arte, sino que ella está obligada, incluso, a protestar, en interés de la conservación de la pureza del arte, contra el inmiscuirse corruptor de las mismas. ¡Cada cosa donde le corresponde: las cuestiones del día, políticas y sociales, a la asamblea del pueblo, y el arte a la escena!

Tengo por imposible tratar dramáticamente bien un argumento que en su acción principal incida en el presente político, porque es imposible para el dramaturgo tener presente tal tema con la necesaria objetividad. Verdaderamente objetivos son para nosotros los sucesos tan solo cuando ellos han terminado de inmiscuirse de forma reconocible en la formación partidista del presente; únicamente entonces se nos presentan como puramente históricos. En la pura vida oral de los helenos, tal objetivación se cumplía muy rápido (*Los persas*, de Esquilo); pero con la creciente precisión del registro histórico, el espacio de tiempo que aquí se requiere ha llegado a ser cada vez más largo, como para que el presente ascienda a casi un siglo; pues incluso la Revolución Francesa, que es tan rica en argumentos dramáticos, incide todavía demasiado íntimamente en las agrupaciones partidistas del presente, como para que haya sido este terreno aprovechable para la escena, hasta ahora. Pero cuando el argumento es más antiguo que la Revolución Francesa y, sin embargo, aún pretende ser absolutamente moderno, ¿qué nos queda? No; la necesidad natural impulsa al poeta fuera de las relaciones nacionales familiares domésticas, y donde los prejuicios teoréticos le cierran la lejanía temporal, se lanza a sustituirla por la lejanía espacial, en el ámbito más desconocido posible, medio bárbaro, es decir, tierras que están en un estado comparable al de nuestro pasado remoto, y alcanza con ello, ciertamente, el mismo éxito. Pero si un poeta desafortunado ha tenido alguna vez la ocurrencia de elegir un argumento trágico del ámbito de la civilización moderna, entonces se ve luchando en vano con la constricción realista de raciocinios desoladoramente abstractos, y la ahoga, sin remisión, en conferencias y notas diplomáticas traducidas en yambos, de manera que la pretendida tragedia se convierte, de nuevo, en una «acción principal y estatal». Es completamente imposible saltarse estos límites; quien lo intenta, cae en el justificado reproche de la ridiculez, pues los sucesos y las figuras históricas de la Europa moderna no toleran, con su extremado amaneramiento prosaico y abstracto, ningún tinte poético, sin que enseguida aparezca, incluso ante el ojo más estúpido, como una caricatura distorsionada de la realidad. — Además, el poeta, en la mayoría

de los casos, está obligado a una transformación, más o menos libre, de los eventos históricos y de los caracteres; pero tal transformación (sobre esto no hay que engañarse) cuenta siempre con el desconocimiento histórico del público, con el que se puede contar, tanto más cuanto más lejos se encuentre el evento en cuestión.

Lo que yo he introducido, como un reparo contra los argumentos dramáticos modernos y a favor de los antiguos, se refiere todo a la moderna civilización europea, y es trasladable sólo en una parte muy reducida a períodos históricos anteriores, cuando uno se traslada hacia atrás en los mismos, como algo alguna vez presente. No se podría uno maravillar en absoluto, si los poetas del pasado hubiesen tomado sus argumentos principalmente de su presente, y tal circunstancia no afectaría en absoluto al problema para hoy. Pero, incluso nos encontramos con lo contrario: en *ninguna* época ha sostenido la estética que la tragedia deba tomar prestados sus argumentos, completa o principalmente, del presente; en *ninguna* época lo han hecho así los más grandes poetas, ni de forma completa, o sólo de forma preferente. Los griegos los tomaban retrocediendo tanto como podían, es decir, de sus orígenes míticos; la Edad Media, preferentemente de la historia bíblica; Shakespeare, los tomó, en parte del tiempo original legendario; en parte de lejanas tierras, que en aquella época para los ingleses se encontraban aún al trasluz romántico; y en parte del ámbito de las fábulas, — y donde precisamente no fue capaz de crear nada duradero fue en aquellos argumentos que él tomó prestados de su presente e inmediato pasado. La *comedia* (como comedia de carácter y sainete), es a la que desde siempre se le ha reconocido la tarea de ser el espejo de su época, y fustigar sus debilidades y excesos, ¡pero jamás la tragedia! Por eso, la comedia encuentra, en función de su tarea, en cada nuevo período cultural, nuevos motivos, nuevos absurdos, nuevos conflictos cómicos, y así a ella le queda abierto también en el presente un campo productivo, sobre el cual la pretensión del tratamiento dramático exclusivamente moderno debe encontrar, y encontrará, suficiente consideración, en tanto no se haya encontrado ya. Por el contrario, la tragedia no tiene que ver ni con los antiguos ni con los modernos, ni con el hoy ni con el ayer, sino con lo eternamente humano, en su autoescisión y reconciliación trágica [*mit dem ewig Menschlichen in seiner tragischen Selbstentzweiung und Versöhnung*]. Pero, si preguntamos qué forma contingente concreta aparece como el molde más adecuado para verter este contenido eterno, creo haber demostrado, con numerosos motivos internos y externos, que *no* es la moderna.