

PREFACIO DE "CROMWELL"

Victor Hugo

El drama que se va a leer nada tiene que lo recomiende a la atenci3n o a la benevolencia del p3blico. Ni siquiera tiene, para atraer sobre s3 el inter3s de las opiniones pol3ticas, la ventaja del veto de la censura administrativa; ni tampoco, para concitarle desde el principio la simpat3a literaria de los hombres de buen gusto, el honor de haber sido rechazado oficialmente por un infalible comit3 de lectura.

Se ofrece, pues, a las miradas, solo, pobre y desnudo, como el enfermo del Evangelio: *solus, pauper, nudus*.

Por otra parte, no es sin cierta vacilaci3n que el autor de este drama se ha decidido a cargarlo con notas y pr3logo. Por lo com3n, estas cosas resultan absolutamente indiferentes para los lectores. 3stos m3s bien se informan sobre el talento de un escritor que sobre sus maneras de ver; y, sea una obra buena o mala, poco les importa sobre qu3 ideas se asienta o en qu3 esp3ritu ha germinado. Casi nunca se visita los s3tanos de un edificio cuyas salas se ha recorrido, y cuando se come el fruto del 3rbol poco nos preocupamos por la ra3z.

Por otra parte, notas y prefacios son a veces un medio c3modo para aumentar el peso de un libro y acrecentar, en apariencia al menos, la importancia, un trabajo; es una t3ctica semejante a la de esos generales que, para hacer que su frente de batalla resulte m3s imponente, ponen en la l3nea hasta sus bagajes. Despu3s, mientras los cr3ticos se encarnizan con el prefacio y los eruditos con las notas, puede suceder que la obra misma se les escape y pase intacta a trav3s de sus fuegos cruzados, como un ej3rcito que se libra de un mal paso entre dos combates de avanzadas y retaguardias.

Estos motivos, por considerables que sean, no son los que han decidido al autor. Este volumen no necesitaba ser inflado; ya es bastante grueso. Adem3s, y el autor no sabe por qu3, sus prefacios, francos e ingenuos, siempre han servido m3s para comprometerlo que para protegerlo ante los cr3ticos. Lejos de serle buenos y fieles escudos, le han jugado la mala pasada de esos trajes extra3os que, al destacar en la batalla al soldado que los lleva, atraen sobre 3l todos los golpes y no son a prueba de ninguno.

Sobre el autor han influido consideraciones de otro orden. En efecto, le ha parecido que si apenas se visita por gusto los s3tanos de un edificio, a veces no viene mal examinar los cimientos. Por eso se entregará una vez m3s, con un prefacio, a la c3lera de los panfletos. Che sara, saca¹. Jam3s se ha preocupado mucho por la suerte de sus obras y le importa poco el qu3-dir3 literario. En esa flagrante discusi3n en la que se empe3an los teatros y la escuela, el p3blico y las academias, quiz3 se oiga con cierto inter3s la voz de un solitario aprendiz de la naturaleza y la verdad, que se ha retirado temprano del mundo literario por amor a las letras, y que aporta buena fe a falta de buen gusto, convicci3n a falta de talento, estudios a falta de ciencia.

Se limitará, por lo tanto, a consideraciones generales sobre el arte, sin erigir por nada del mundo un basti3n para su propia obra, sin pretender escribir una requisitoria ni un alegato en favor o en contra de lo que sea. Para 3l, el ataque o la defensa de su libro es menos importante que para ning3n otro. Y adem3s, las luchas personales le desagradan. Ver disputar al amor propio es siempre un espect3culo miserable. Protesta, pues, de antemano contra toda interpretaci3n de sus ideas, toda aplicaci3n de sus palabras, diciendo con el fabulista espa3ol:

*Quien haga aplicaciones
con su pan se lo coma.*

¹ As3 en el original. V. Hugo cita casi siempre de memoria, de ah3 algunas inexactitudes. La expresi3n italiana equivale al "Que sea lo que Dios quiera" castellano.

A decir verdad, muchos de los principales campeones de las "sanas doctrinas literarias" le han hecho el honor de arrojarle el guante, aun en su profunda oscuridad, a él, simple e imperceptible espectador de esta curiosa refriega. No tendrá la fatuidad de recogerlo. En las páginas que siguen, se encontrarán las observaciones que podrá oponerles; éstas son su honda y su piedra; pero otros, si es que quieren, las arrojarán a la cabeza de los Goliats *clásicos*.

Dicho esto, continuemos.

Partamos de un hecho: la misma índole de civilización o, para emplear una expresión más precisa, aunque más extensa, la misma sociedad no ha ocupado siempre la tierra. El género humano en su conjunto ha crecido, se ha desarrollado, ha madurado como uno de nosotros. Ha sido niño, ha sido hombre; ahora asistimos a su imponente vejez. Antes de la época que la sociedad moderna ha denominado antigua, existe otra era, que los antiguos llamaban fabulosa y que sería más exacto llamar primitiva. Hay, entonces, tres grandes órdenes de cosas sucesivos en la civilización, desde su origen hasta nuestros días. Ahora bien, como la poesía se superpone siempre a la sociedad, vamos a intentar desenmarañar, partiendo de la forma de ésta, cuál ha debido ser el carácter de aquélla en esas tres grandes edades del mundo los tiempos primitivos, los tiempos antiguos y los tiempos modernos.

En los tiempos primitivos, cuando el hombre despierta en un mundo que acaba de nacer, despierta con él la poesía. En presencia de maravillas que lo deslumbran y lo embriagan, su primera palabra no es más que un himno. Está aún tan cerca de Dios que todas sus meditaciones son, éxtasis. todos sus sueños son visiones. Se desahoga y canta del mismo modo que respira. Su lira sólo tiene tres cuerdas: Dios, el alma y la creación pero este triple misterio lo envuelve todo, esta triple idea lo comprende todo. La tierra está aún casi desierta. Hay familias, y no pueblos-, madres, y no reyes. Cada raza existe cómodamente; nada de propiedad, de ley, de rozamientos, de guerras. Todo es de todos y de cada uno. La sociedad es una comunidad. Nada molesta al hombre. Lleva esa vida pastoral y nómada por la que comienzan todas las civilizaciones y que es tan propicia a las contemplaciones solitarias, a las ensoñaciones caprichosas. Se deja estar, se deja llevar. Su pensamiento, como su vida, se pa! ere a la nube que cambia de forma y de rumbo, según el viento que la empuja. Éste es el primer hombre, éste es el primer poeta. Es joven, es lírico. La plegaria es toda su religión, la oda es toda su poesía.

Este poema, esta oda de los tiempos primitivos, es el *Génesis*.

Poco a poco, sin embargo, esta adolescencia del mundo desaparece. Todas las esferas se agrandan; la familia se convierte en tribu, la tribu se convierte en nación. Cada uno de estos grupos de nombres se establece en torno de un centro común y nacen los reinos. El instinto social sucede al instinto nómada. El campo deja lugar a la ciudad, la tienda al palacio, el arca al templo. Los jefes de estos estados nacientes son todavía pastores, pero pastores de pueblos; su cayado pastoril ya tiene forma de cetro. Todo se detiene y se fija. La religión toma una forma; los ritos reglamentan la plegaria: el dogma viene a encuadrar el culto. De este modo, el sacerdote y el rey se dividen la paternidad del pueblo y la sociedad teocrática sucede a la comunidad patriarcal.

Mientras tanto, las naciones comienzan a estar demasiado apretadas sobre el globo. Se molestan y se rozan; de ahí los choques de los imperios, la guerra². Desbordan las

² La *Ilíada*. [Nota de V. Hugo.]

unas sobre las otras; de ah́ las migraciones de pueblos, los viajes³. La poeśa refleja estos grandes acontecimientos; de las ideas pasa a las cosas. Canta los siglos, los pueblos, los imperios. Se torna ́pica y da nacimiento a Romero.

En efecto, Hornero domina la sociedad antigua. En esta sociedad todo es simple, todo es ́pico. La poeśa es religi3n, la religi3n es ley. A la virginidad de la primera ́poca ha sucedido la castidad de la segunda. Lo impregna todo una especie de gravedad solemne, tanto en las costumbres dom3sticas como en las p3blicas. Los pueblos no han conservado de la vida errante m3s que el respeto por el extranjero y el viajero. La familia tiene una patria; todo la liga a ella; practica el culto del hogar, el culto de la tumba.

Lo repetimos: la expresi3n de una civilizaci3n tal no puede ser otra que la epopeya. ́sta asumir3 diversas -formas, pero jam3s perder3 su car3cter. Píndaro es m3s sacerdotal que patriarcal, m3s ́pico que ĺrico. Si los analistas, contempor3neos necesarios de esta segunda ́poca del mundo, se ponen 3 recoger las tradiciones y comienzan a tener en cuenta los siglos, por m3s que hagan, la cronoloǵa no podr3 desplazar a la poeśa; la historia sigue siendo epopeya. Herodoto es un Romero.

Pero es sobre todo en la tragedia antigua donde resalta la epopeya. Sube a la escena griega sin perder en cierto modo sus proporciones gigantescas y desmesuradas. Sus personajes a3n son h3roes, semidioses, dioses; sus resortes: sueos, or3culos, fatalidades; sus cuadros: enumeraciones, funerales, combates. Lo que cantaban los rapsodas, los actores lo recitan; eso es todo.

M3s a3n. Cuando toda la acci3n, todo el espect3culo del poema ́pico han pasado a la escena, el coro toma lo que queda. El coro comenta la tragedia, alienta a los h3roes, hace descripciones, convoca la luz del d́a o la hace huir, se regocija, se lamenta, a veces proporciona la decoraci3n, explica el sentido moral del asunto, halaga a los que lo escuchan. ¿Qu3 otra cosa es, pues, el coro, ese extravagante personaje ubicado entre el espect3culo y el espectador, sino el poeta que completa su epopeya?

El teatro de los antiguos, como su drama, es grandioso, pontifical, ́pico. Puede contener treinta mil espectadores; se representa al aire libre, a pleno sol; las representaciones duran todo el d́a. Los actores ahuecan la voz, enmascaran su rostro, elevan su estatura; se agigantan, como sus papeles. La escena es inmensa. Puede representar a un mismo tiempo el interior y el exterior de un templo, de un palacio, de un campamento, de una ciudad. Alĺ se desarrollan vastos espect3culos. Es -y citamos s3lo de memoria-, Prometeo sobre su montaa; es Antígona que busca desde lo alto de una torre a su hermano Polinice en el ej3rcito enemigo (Las fenicias); es Evadné que se arroja desde lo alto de un peaaico a las llamas donde se quema el cuerpo de Capaneo (Las suplicantes de Eurípides); es un navío que se ve llegar al puerto y que desembarca en la escena cincuenta princesas con su s3quito (Las suplicantes de Esquilo). Alĺ, arquitectura y poeśa alcanzan un car3cter monumental. La antigüedad no tiene nada m3s solemne, m3s majestuoso. Su culto y su historia se mezclan en su teatro. Sus primeros comediantes son sacerdotes; sus juegos esc3nicos son ceremonias religiosas, fiestas nacionales.

Una 3ltima observaci3n que concluye de demostrar el car3cter ́pico de esos tiempos es que, por los asuntos que trata, la tragedia no hace m3s que repetir la epopeya, no menos que por las formas que adopta. Todos los tr3gicos antiguos pormenorizan a Homero. Las mismas f3bulas, las mismas cat3strofes, los mimos h3roes. Todos abrevan en el ŕo hom3rico. Siempre se trata de la Iliada y la Odisea. Como Aquiles arrastrando a H3ctor, la tragedia griega da vueltas en torno a Troya.

³ La Odisea. [Nota de V. Hugo.]

Sin embargo, la era de la epopeya toca a su fin. Así como la sociedad que representa, esta poesía se gasta al girar sobre sí misma. Roma calca a Grecia, Virgilio copia a Homero; y, como para finalizar dignamente, la poesía épica expira en este último alumbramiento.

Era el momento. Otra época va a comenzar para, el mundo y para la poesía.

Una religión espiritualista, que reemplaza al paganismo material y exterior, se insinúa en el corazón de la sociedad antigua, la mata, y en ese cadáver de una civilización decrepita deposita el germen de la civilización moderna. Esta religión es completa porque es verdadera; entre su dogma y su culto, cimenta profundamente la moral. Y desde el principio, como primeras verdades, enseña al hombre que hay dos vidas para vivir: una pasajera, la otra inmortal; una terrena, la otra celestial. Le muestra que es doble como su destino, que hay en él un animal y una inteligencia, un afina y un cuerpo; en una palabra, que él es el punto de intersección, el eslabón común de dos cadenas de seres que abarcan la creación, de la serie de seres materiales y de la serie de seres incorpóreos; la primera, partiendo de la piedra, llega al hombre; la segunda, partiendo del hombre, termina en Dios.

Una parte de estas verdades quizá había podido ser sospechada por algunos sabios de la antigüedad, pero su plena, luminosa y amplia revelación data del Evangelio. Las escuelas paganas marchaban a tropezones en la noche, aferrándose tanto a las mentiras como a las verdades en su azaroso camino. Algunos de sus filósofos arrojaban a veces sobre los objetos débiles luces que sólo aclaraban un lado, y tornaban más grande la sombra del otro. De allí todos esos fantasmas creados por la filosofía antigua. Sólo la sabiduría divina debía sustituir por una claridad vasta y uniforme todas esas iluminaciones vacilantes de la sabiduría humana. Pitágoras, Epicuro, Sócrates, Platón son antorchas; Cristo es la luz del día.

Por otra parte, nada hay más material que la teogonía antigua. Lejos de haber pensado, como el cristiano, en separar el alma del cuerpo, da forma y rostro a todo, aun a las esencias y a las inteligencias. En ella todo es visible, palpable, carnal. Sus dioses necesitan una nube para hurtarse a las miradas. Beben, comen y duermen. Se los hiere y su sangre mana; se los balda y cojean eternamente. Esta religión tiene dioses y mitades de dioses. Su rayo se forja sobre un yunque, y se hace entrar, entre otros ingredientes, tres rayos de lluvia retorcida, tres imbris torti radios. Su Júpiter suspende el mundo de una cadena de oro; su sol monta un carro de cuatro caballos; su infierno es un precipicio cuya boca marca la geografía sobre el globo terráqueo; su cielo es una montaña.

Así, el paganismo, que amasa todas sus creaciones con la misma arcilla, achica la divinidad y agranda al hombre. Los héroes de Homero son casi de la misma talla que sus dioses. Ajax desafía a Júpiter. Aquiles se equipara a liarte. Acabamos ele ver cómo, por el contrario, el cristianismo separa profundamente el espíritu de la materia. Pone un abismo entre el alma y el cuerpo, un abismo entre el hombre y Dios.

En esta época, y para no omitir rasgo alguno del esbozo a que nos hemos aventurado, destacaremos que con el cristianismo, y por obra de él, se introdujo en el alma de los pueblos un sentimiento nuevo, desconocido por los antiguos y singularmente desarrollado en los modernos, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. Y, en efecto, el corazón del hombre, hasta entonces embotado por cultos puramente jerárquicos y sacerdotales. ¿podía dejar de despertarse y sentir germinar en él una facultad inesperada, al soplo de una religión humana porque es divina, de una religión que convierte en riqueza de rico la plegaria del pobre, de una religión de igualdad, de libertad, de caridad? ¿Podía dejar de ver todas las cosas bajo un nuevo aspecto, después que el Evangelio le había mostrado el

alma a través de los sentidos, la eternidad detrás de la vida?

Por otra parte, en ese mismo momento, el mundo sufría una revolución tan profunda que era imposible que no se produjera otra en los espíritus. Hasta entonces, las catástrofes de los imperios raramente habían llegado hasta el corazón de las poblaciones; eran reyes que caían, majestades que se desvanecían, nada más. El rayo sólo estallaba en las altas regiones y, como ya lo hemos indicado, los acontecimientos parecían desarrollarse con toda la solemnidad de la epopeya. En la sociedad antigua, el individuo estaba colocado tan abajo que, para que fuera golpeado, era necesario que la adversidad descendiera hasta su familia. Así, casi no conocía el infortunio, fuera de los dolores domésticos. Era casi inaudito que las desdichas generales del Estado conturbaran su vida. Pero en el instante en que se estableció la sociedad cristiana, el antiguo continente se trastornó. Todo fue removido hasta la raíz. Los acontecimientos encargados de demoler la antigua Europa y de reedificar una nueva, se atropellaban, se precipitaban sin interrupción, y empujaban confusamente a las naciones, a unas hacia la luz del día, a otras hacia la noche. Se hacía tanto ruido sobre la tierra que fue imposible que algo de este tumulto no llegara hasta el corazón de los pueblos. Fue más que un eco, fue un contragolpe. El hombre, replegándose sobre sí mismo ante esas altas vicisitudes, comenzó a tener lástima de la humanidad, a meditar sobre las amargas irrisiones de la vida. De ese sentimiento, que para el pagano Catón había sido la desesperación, el cristianismo creó la melancolía.

Al mismo tiempo, nacía el espíritu de examen y la curiosidad. Estas grandes catástrofes eran también grandes espectáculos, conmovedoras peripecias. Era el norte que se arrojaba sobre el mediodía, el universo romano que cambiaba de forma, las últimas convulsiones de todo un mundo en agonía. Una vez que este mundo hubo muerto, nubes de retóricos, de gramáticos, de sofistas, vinieron a abatirse, como moscas, sobre su inmenso cadáver. Se les vio pulular, se los oyó zumbiar en ese foco de putrefacción. Se trataba de examinar, comentar, discutir. Cada miembro, cada músculo, cada fibra del gran cuerpo yacente fue revuelta en todo sentido. Indudablemente, para esos anatomistas del pensamiento, debió ser una alegría poder, de intento, hacer experiencias en grande tener, como "sujeto" primordial, una sociedad muerta para diseccionar.

Así, vemos apuntar a la vez y como de la mano el genio de la melancolía y el de la meditación, el demonio del análisis el de la controversia. En uno de los extremos de esta era de transición está Longino, en el otro San Agustín. Hay que cuidarse de echar una mirada desdeñosa sobre esta época en la que estaba en germen todo lo que luego ha dado frutos, sobre este tiempo cuyos escritores menores, si nos transmiten una expresión trivial, aunque franca, han abonado el terreno para la cosecha que debía venir. La Edad Media se injerta en el Bajo Imperio.

He aquí, pues, una nueva religión, una sociedad nueva; sobre esta doble base, es menester que veamos crecer una poesía nueva. Hasta entonces -y que se nos perdone exponer un resultado que el lector ya ha debido extraer por sí mismo de lo que se ha dicho más arriba-, hasta entonces, obrando en ello como el politeísmo y la filosofía antigua, la musa puramente épica de los antiguos sólo había estudiado la naturaleza desde un aspecto, expulsando del arte, sin compasión, casi todo lo que, en el mundo sometido a su imitación, no se correspondía con un cierto tipo de belleza. Tipo magnífico en principio; pero, como sucede siempre a lo que es sistemático, convertido en los últimos tiempos en falso, mezquino y convencional. El cristianismo introdujo la verdad en la poesía. Como él, la musa moderna verá las cosas con mirada más elevada y más amplia. Se dará cuenta de que, en la creación, no ennoblece todo es humanamente "bello", que la fealdad existe al lado de la belleza, lo deforme junto a

lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. Se preguntará si la razón estrecha y relativa del artista debe tener causa ganada ante la razón infinita y absoluta del creador; si compete al hombre rectificar a Dios; si una naturaleza mutilada será más bella; si el arte tiene derecho a desdoblarse, por así decir, al hombre, la vida, la creación; si cada cosa marchará mejor cuando se le haya quitado su músculo y su resorte: si, en fin, el medio para ser armonioso es ser incompleto. Es entonces cuando, con la vista fija en acontecimientos a la vez risibles y formidables, y bajo la influencia de ese espíritu de melancolía cristiana y de crítica filosófica que acabamos de observar, la poesía dará un gran paso, un paso decisivo, un paso que, semejante a la sacudida de un terremoto, cambiará toda la faz del mundo intelectual. Se pondrá a hacer como la naturaleza, a mezclar en sus creaciones, sin confundirlas sin embargo, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime; en otros términos, el cuerpo y el alma, lo animal y lo espiritual; porque el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía. Todo se liga.

De modo que aquí hay un principio desconocido para la antigüedad, un nuevo tipo introducido en la poesía; y, así como una condición más dentro del ser modifica al ser todo, he aquí una forma nueva que se desarrolla en el arte. Ese tipo es lo grotesco. Esa forma es la comedia y aquí séanos permitido insistir; porque acabamos de indicar el rasgo característico, la diferencia fundamental que, a nuestro parecer, separa el arte moderno del arte antiguo, la forma actual de la forma muerta, o. para utilizar palabras más vagas pero más acreditadas, la literatura romántica de la literatura clásica.

-¡Al fin! -van a decir aquellos que, desde hacía tiempo, nos "veían venir"- ¡Lo atrapamos! ¡ Y con las manos en la masa! ¡ Entonces, para usted, lo feo es un tipo digno de admiración, y lo grotesco un elemento del arte! ¿Y las gracias?... ¿Y el buen gusto?... ¿No sabe que el arte debe rectificar a la Naturaleza, que hay que ennoblecerá, que hay que elegir? Los antiguos, ¿han empleado alguna vez lo feo o lo grotesco?, ¿han mezclado alguna vez la comedia con la tragedia? ¡El ejemplo de los antiguos, señores! Además, Aristóteles... Además, Boileau ... Además, La Harpe... ¡En verdad!

Esos argumentos son, sin duda, sólidos, y sobre todo de una rara novedad. Pero nuestro papel no es contestarlos. No edificamos aquí un sistema, porque Dios nos guarda de ellos. Comprobamos un hecho. Somos historiadores, no críticos. ¡Poco importa que este hecho guste o disguste! Es así. Volvamos, pues, sobre nuestros pasos, y tratemos de hacer ver que es de la unión fecunda del tipo grotesco y del sublime que nació el genio moderno, tan complejo, de formas tan variadas, tan inagotable en sus creaciones, y muy opuesto en esto a la uniforme simplicidad del genio antiguo; mostremos que es de allí de donde hay que partir para establecer la diferencia radical y real entre las dos literaturas.

No es verdad decir que la comedia y lo grotesco eran absolutamente desconocidos por los antiguos. Por otra parte, ello sería imposible. Nada crece sin raíz; la segunda época siempre está en germen en la primera. Desde la *Ilíada*, Tersites y Vulcano brindan la comedia, uno a los hombres y el otro a los dioses. Hay demasiada naturalidad y originalidad en la tragedia griega para que a veces no haya comedia. Así, para no citar más que aquello que nos recuerda nuestra memoria, la escena de Menelao con la portera del palacio (Helena, acto 1); la escena del frigio (Orestes, acto IV). Los tritones, los sátiros, los cíclopes son grotescos; las sirenas, las furias, las parcas, las harpías, son grotescas; Polifemo es un grotesco terrible; Sileno es un grotesco jocosos.

Pero se percibe aquí que esa parte del arte está aún en su infancia. La epopeya, que en esta época imprime su sello a todo, pesa sobre ella y la sofoca. Lo grotesco antiguo es tímido y busca siempre ocultarse. Se percibe que no se halla en su elemento,

porque no est́ en su medio natural. Se disimula lo ḿs que puede. Los śtiros. los tritones, las sirenas son apenas deformes. Las parcas, las harpías son ḿs horribles por sus atributos que por sus rasgos; las furias son bellas y se las llama euménides, es decir, dulces, bienhechoras. Hay un velo de grandeza o de divinidad sobre otros grotescos: Polifemo es gigante, Midas es rey, Sileno es dios.

De este modo, la comedia pasa casi inadvertida en el gran conjunto épico de la antigüedad. Al la: o de los carros olímpicos, ¿qué es la carreta de Tespis? Junto a los colosos homéricos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, ¿qué son Aristófanes y Plauto? Hornero los lleva consigo, como Hércules llevaba a los pigmeos, escondidos en su piel de león.

En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco tiene un papel inmenso. Est́ en todas partes; por una, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufonesco. Atrae en torno de la religión mil supersticiones originales, en torno de la poesía mil imaginaciones pintorescas. Es él quien siembra a manos llenas en el aire, en el agua, en la tierra, en el fuego, esas miríadas de seres intermediarios que volvemos a encontrar llenos de vida en las tradiciones populares de la Edad Media; es él quien hace girar en la sombra la espantosa ronda del sabbat; él también quien da a Satanás los cuernos, los pies de macho cabrío y las alas de murciélago. Es él, siempre él, quien ora arroja en el infierno cristiano esas horribles figuras que evocará el áspero genio de Dante y de Milton, ora lo puebla de esas formas ridículas en medio de las cuales se divertirá Callot, el Miguel Ángel burlesco. Si del mundo ideal pasa al mundo real, desarrolla allí inagotables parodias de la humanidad. Son creaciones de su fantasía esos Scaramouches, esos Crispines, esos Arlequines, gesticulantes siluetas del hombre, tipos completamente desconocidos para la grave antigüedad, y salidos, sin embargo, de la clásica Italia. Es él, en fin, quien, coloreando alternativamente el mismo drama con la imaginación del Mediodía y con la imaginación del norte, hace brincar a Sganarelle en torno de Don Juan y arrastrarse a Mefistófeles en torno de Fausto. ¡Y qué libre y franca es su conducta! ¡Cómo hace brotar osadamente todas esas formas extravagantes que la época precedente había cubierto tan tímidamente de envolturas! La poesía antigua, obligada a proporcionar compañeros al cojo Vulcano, había tratado de disfrazar su deformidad otorgándole de cierto modo proporciones colosales. El genio moderno conserva ese mito de los herreros sobrenaturales, pero le imprime bruscamente un carácter enteramente opuesto y que lo hace mucho más sorprendente; trueca a los gigantes en enanos; de los cíclopes hace gnomos. Con la misma originalidad sustituye a la hidra de Lerna, un poco banal, por todos esos dragones locales de nuestras leyendas: la gárgola de Rouen, la gra-ouilli de Metz, la chair sallée de Troyes, la drée de Montlhéry⁴, la tarasca de Tarascón, monstruos de formas muy variadas cuyos nombres barrocos constituyen una característica más. Todas esas creaciones abrevan en su propia naturaleza ese acento enérgico y profundo ante el cual parece que la antigüedad a veces hubiera retrocedido. Indudablemente, las euménides griegas son mucho menos horribles. y en consecuencia mucho menos verdaderas, que las brujas de Macbeth. Plutón no es el diablo.

A nuestro parecer, se podría escribir un libro muy novedoso sobre el empleo de lo grotesco en las artes. Se podría mostrar qué poderosos efectos han extraído los modernos de ese tipo fecundo sobre el cual se encarna todavía en nuestros días un

⁴ Gra-ouilli, chair-sallée y drée son nombres intraducibles de dragones locales. En cada ciudad se celebraba cada año una procesión conmemorando la derrota de la gárgola regional por un santo distinto.

crítico estrecho. Quizá nuestro sujeto nos lleve luego a señalar de pasada algunos rasgos de ese vasto cuadro. Aquí sólo diremos que, como objetivo en comparación con lo sublime, como medio de contraste, el grotesco, según nosotros, es la fuente más rica que la naturaleza puede abrir al arte. Rubens lo comprendía así, sin duda, puesto que se complacía en mezclar a los desarrollos de las pompas reales, a las coronaciones, a las ceremonias brillantes, alguna horrible figura de enano de la corte. Esa belleza universal que la antigüedad derramaba solemnemente sobre todas las cosas no dejaba de tener monotonía; la misma impresión, siempre repetida, a la larga puede fatigar. Lo sublime sobre lo sublime difícilmente produce un contraste, y es necesario descansar de todo, hasta de lo bello. Parece, por el contrario, que lo grotesco es una pausa, un término de comparación, un punto de partida desde donde elevarse hacia lo bello con una percepción más fresca y estimulada. La salamandra hace que la ondina se destaque; el gnomo embellece al silfo.

Y sería exacto también decir que el contacto con lo deforme ha dado a lo sublime moderno algo de más puro, de más grande, de más sublime, en fin, que lo bello antiguo, y así debe ser. Cuando el arte es consecuente consigo mismo, lleva con más seguridad a cada cosa hacia su fin. Si el Eliseo homérico está muy lejos de ese encanto etéreo, de esa angélica suavidad del Paraíso de Milton, es porque bajo el Edén hay un infierno mucho más horrible que el Tártaro pagano. ¿Se creería que Francesca de Rímini y Beatriz fueran tan arrebatadoras en un poeta que no nos encerrara en la torre del Hambre y no nos forzara a compartir el repugnante banquete de Ugolino? Dante no tendría tanta gracia si no tuviera tanta fuerza. Las náyades regordetas, los robustos tritones, los céfiros libertinos, ¿tienen la fluidez diáfana de nuestras ondinas y de nuestras sílfides? ¿No se debe a que la imaginación moderna sabe hacer merodear horriblemente por nuestros cementerios a los vampiros, los ogros, alisos, aparecidos, almas en pena, lobizones, que pueda dar a sus hadas esa forma incorpórea, esa pureza d, esencia a la que tan poco se aproximan las ninfas paganas? La Venus antigua es bella, admirable, sin duda; pero, ¿quién ha derramado sobre las figuras de Jean Goujon esa elegancia esbelta, extraña, etérea? ¿Quién les ha dado ese desconocido carácter de vida y de grandiosidad, sino la vecindad de las esculturas rucias y pujantes de la Edad Media?

Si, en medio de esos desarrollos necesarios, y que podrían profundizarse mucho más, el hilo de nuestras ideas no se ha roto en el espíritu del lector, éste ha comprendido sin duda con qué pujanza lo grotesco, germen de la comedia, recogido por la musa moderna, ha debido crecer y engrandecerse una vez transportado a un terreno más propicio que el paganismo y la epopeya. En efecto, en la poesía nueva, mientras lo sublime ha de representar al asma tal como es, purificada por la moral cristiana, aquél ha de representar el papel de la bestia humana. El primer tipo, des- embarazado de toda aleación impura, tendrá como patrimonio todos los encantos, todas las gracias, todas las bellezas; era necesario que pudiera crear a Julieta, a Desdémona, a Ofelia. El segundo se quedará con todos los ridículos, todas las debilidades, todas las fealdades. En ese reparto de la humanidad y de la creación, le tocarán las pasiones, los dos crímenes; él es quien será lujurioso, rastrero, glotón, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; él es quien será alternativamente Yago, Tartufo, Basilio, Polonio, Harpagón, Bartolo, Falstaff, Seapin, Fígaro. Lo bello sólo tiene un tipo; lo feo tiene mil. Es que lo bello, humanamente hablando, no es más que la forma considerada en su correspondencia más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización. De este modo, siempre nos ofrece un conjunto completo, pero restringido como nosotros mismos. Lo que llamamos feo, por el contrario, es un detalle de un gran conjunto que se nos escala, y que armoniza, no

con el hombre, sino con toda la creaci3n. De ah́ que ,siempre nos presente aspecto; nuevos, pero incompletos.

Seguir el advenimiento y la marcha de lo grotesco en la era moderna constituye un curioso estudio. Es una invasi3n, una irrupci3n, un desborde; es un torrente que rompe sus diques. Al nacer, atraviesa la agonizante literatura latina dando color a Persio, Petronio y Juvenal, y deja en ella El asilo de oro de Apuleyo. De alĺ se derrama en la imaginaci3n de los pueblos nuevos que rehacen Europa. Abunda a mares en los cuentistas, en los cronistas, en los novelistas. Se le ve expandirse desde el sur al septentri3n. Juguetea en las ensoñaciones de los pueblos tudescos y al mismo tiempo vivifica con su soplo los admirables romanceros españoles, verdadera Iliada de la caballería. É l es, por ejemplo, quien, en el Roman de la Rose, pinta de este modo una ceremonia augusta, la elecci3n de un rey

*Un grand vilain lors ils élurent,
Le plus ossu qu'entr'eux ils eurent⁵*

Sobre todo, imprime su caráct er a esa maravillosa arquitectura que, en la Edad Media, prevalece sobre todas las artes. Fija su estigma en el frente de las catedrales, encuadra sus infiernos y purgatorios bajo la ojiva de los portales, los hace llamear sobre los vitrales, despliega sus monstruos, sus mastines, sus demonios alrededor de los capiteles, a lo largo de los frisos, en el borde de los techos. Se ostenta bajo innumerables formas en la fachada de madera de las casas, sobre la fachada de piedra de los castillos, sobre la fachada de mármol de los palacios. De las artes pasa a las costumbres; y mientras hace aplaudir por el pueblo a los *graciosos*⁶ de la comedia, da bufones a los reyes. Más tarde, en el siglo de la etiqueta, nos mostrará a Scarron sentado en el borde mismo del lecho de Luis XIV. Entre tanto, él es quien adorna el blas3n y dibuja sobre el escudo de los caballeros esos simb3licos jeroglíficos de la feudalidad. De las costumbres penetra en las leyes; mil hábitos extravagantes testifican su paso por las instituciones de la Edad Media. Del mismo modo que había hecho que Tespis, pintarrajeado de mosto, saltara sobre su carro, baila con la curia sobre la famosa mesa de mármol que servía a la vez de teatro a las farsas populares y a los banquetes reales. Finalmente, admitido en las artes, en las costumbres, en las leyes, penetra hasta en la Iglesia. Lo vemos ordenar, en cada ciudad cat3lica, cada una de esas ceremonias singulares, de esas procesiones extrañas donde la religi3n marcha acompañada por todas las supersticiones, lo sublime rodeado de todos los grotescos. Para pintarlo de un solo trazo, es tal, en esa aurora de las letras, su numen, su vigor, su energía creativa, que, de un solo golpe, arroja sobre el umbral de la poesía moderna tres burlescos Homeros: Ariosto en Italia, Cervantes en España, Rabelais en Francia.

Sería caer en exceso destacar aún más esta influencia de lo grotesco en la tercera civilizaci3n. Todo demuestra, en la época llamada romántica su alianza íntima y creadora con lo bello. Bastan sólo las más ingenuas leyendas populares que a veces explican con instinto admirable ese misterio del arte moderno. La antigüedad no hubiera creado *La bella y la bestia*.

Es verdad decir que, en la época en que acabamos de detenernos, el predominio de lo grotesco sobre lo sublime es vivamente marcado en las letra; pero da una fiebre de reacci3n, un ardor de novedad que pasa; es una primera ola que se retira poco a poco.

⁵ Un gran villano entonces eligieron, el más huesudo que entre ellos tuvieron. El Roman de la Rose dice, en realidad: "Un grand vilain entre eux eslurent / Le plus ossu de quan qu'ils furent".

⁶ En español en el original, aludiendo a los clásicos graciosos de la comedia española.

El tipo de lo bello retomará bien pronto su papel y su derecho, que no es excluir el otro principio, sino prevalecer sobre él. Es tiempo de que lo grotesco se contente con tener una esquina del cuadro en los frescos reales de Murillo, en las páginas sagradas de Veronese; con estar mezclado a los dos admirables *Juicios finales* de que se enorgullecerán las artes: esa escena de éxtasis y de horror con que Miguel Ángel enriquecerá el Vaticano, esas pavorosas caídas de hombres que Rubens precipitará a lo largo de las bóvedas de la catedral de Anvers. Ha llegado el momento en que se va a establecer el equilibrio entre los dos principios. Un hombre, un poeta rey, *poeta soberano* como Dante dice de Homero, va a fijarlo todo. Los dos genios rivales unen su doble llama y de ella brota Shakespeare.

Hemos llegado a la cumbre poética de los tiempos modernos. Shakespeare es el Drama; y el drama, que funde bajo un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo jocoso, la tragedia y la comedia, es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual.

De modo que, para resumir rápidamente los hechos que hemos observado hasta aquí, la poesía tiene tres edades, cada una de las cuales corresponde a una época de la sociedad: la oda, epopeya el drama. Los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos son épicos, los tiempos modernos son dramáticos. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia, el drama pinta la vida. El carácter de la primera poesía es la ingenuidad, el carácter de la segunda es la simplicidad, el carácter de la tercera es la verdad. Los rapsodas marcan la transición de los poetas líricos a los poetas épicos, como los novelistas la de los poetas épicos a los poetas dramáticos. Los historiadores nacen con la segunda época; los cronistas y los críticos con la tercera. Los personajes de la oda son colosos: Adán, Caín, Noé; los de la epopeya son gigantes: Aquiles, Atreo, Orestes; los del drama son hombres: Hamlet, Macbeth, Otelo. La oda vive del ideal; la epopeya de lo grandioso; el drama de lo real. En suma, esta triple poesía dimana de tres grandes fuentes: la Biblia, Homero y Shakespeare.

Tales son, pues, y en esto nos limitamos a señalar un resultado, las diversas fisonomías del pensamiento en las diferentes eras del hombre y de la sociedad. Éstos son sus tres rostros, de juventud, de virilidad y de vejez. Ya se examine una literatura en particular, o todas las literaturas en masa, siempre se arribará al mismo hecho los poetas líricos antes que los poetas épicos, los poetas épicos antes que los poetas dramáticos. En Francia, Malherbe antes que Chapelain, Chapelain antes que Corneille; en la antigua Grecia, Orfeo antes que Homero, Homero antes que Esquilo; en el libro primitivo, el Génesis antes que los Reyes, los Reyes antes que Job; o para retomar esa gran escala de todas las poesías que recorreremos de inmediato, la Biblia antes que la Iliada, la Iliada antes que Shakespeare.

La sociedad, en efecto, comienza por cantar lo que sueña, luego relata lo que hace, y finalmente se pone a pintar lo que piensa. Digámoslo de paso, es por esta última razón que el drama, uniendo las cualidades más opuestas, puede ser a la vez lleno de profundidad y lleno de relieve, filosófico y pintoresco, ería oportuno agregar aquí que, en la naturaleza y en la vida, todo pasa por estas tres fases de lo lírico, lo épico y lo dramático, porque todo nace, actúa y muere. Si no fuera ridículo mezclar las antojadizas asociaciones de la imaginación a las severas deducciones del razonamiento, un poeta podría decir que la salida del sol, por ejemplo, es un himno, su mediodía una resplandeciente epopeya, su puesta un drama sombrío donde luchan el día y la noche, la vida y la muerte. Pero eso será poesía, locura quizá; y ¿qué es lo que prueba.

Atengámonos a los hechos recopilados más arriba: completémoslos, además, con una observación importante: de ningún modo hemos pretendido asignar a las tres

épocas de la poesía un dominio exclusivo, sino solamente fijar su carácter dominante. La Biblia, ese divino monumento lírico, encierra, como acabamos de indicarlo, una epopeya y un drama en germen : los Reyes y Job. Percibimos en todos los poemas homéricos un resto de poesía lírica y un comienzo de poesía dramática. La oda y el drama se entrecruzan en la epopeya. Todo está en todo; solamente existe en cada cosa Un elemento generador al que se subordinan todos los otros y que impone al conjunto su carácter propio.

El drama es la poesía completa. La oda y la epopeya lo contienen sólo en germen; él contiene a una y otra en desarrollo; las resume y las encierra a las dos. Indudablemente, el que ha dicho "Los franceses no tienen talento épico", ha dicho una cosa justa y aguda; pero si hubiera dicho "los modernos", la agudeza hubiera adquirido profundidad. Sin embargo, es incontrastable que hay genio épico en esa prodigiosa Atalía, tan elevada y tan simplemente sublime que el siglo real⁷ no ha podido comprenderla. También es cierto que la serie de dramas-crónicas de Shakespeare presenta un gran aspecto de epopeya. Pero es sobre todo la poesía lírica la que conviene al drama; jamás lo estorba, se pliega a todos sus caprichos, juguetea bajo todas sus formas, ya sublime en Ariel, ya grotesca en Calibán. Nuestra época, dramática ante todo, es por eso mismo eminentemente lírica. Es que existe más de una relación entre el comienzo y el fin; la puesta del sol tiene algunos rasgos de su salida; el viejo se vuelve niño.

Pero esta última infancia no se parece a la primera; es tan triste como alegre la otra. Lo mismo sucede con la poesía lírica. Deslumbradora y ensopada en la aurora de los pueblos, reaparece Sombría y pensativa en su declinación. La Biblia se abre riente con el Génesis se cierra sobre el amenazante Apocalipsis. La oda moderna es siempre inspirada, pero ya no es ignorante. Medita más que contemplo su ensoñación es melancólica. Se ve, en sus alumbramientos, que esta musa se ha unido al drama.

Para hacer palpables por medio de una imagen las ideas que acabamos de aventurar, compararemos a la poesía lírica primitiva con un lago apacible que refleja las nubes las estrellas del cielo; la epopeya es el río que fluye y corre, reflejando sus riberas, bosques, campiñas, y ciudades, a arrojar en el océano del drama. En suma: como el lago, el drama refleja el cielo; como el río, refleja sus riberas; pero sólo él posee abismos y tempestades.

Es, pues, al drama donde todo viene a desembocar en la poesía moderna. El Paraíso perdido es un drama antes de ser una epopeya. Sabemos que ha sido bajo la primera de estas formas que se presentó en principio a la imaginación del poeta y que siempre permanece impreso en la memoria del lector; ¡tanto sobresale aún la antigua armazón dramática bajo el edificio épico de Milton!

Cuando Dante Alighieri terminó su tremendo *Infierno*, le cerró las puertas y no le quedó más que poner nombre a su obra, el instinto de su genio le hizo ver que ese multiforme poema es una emanación del drama y no de la epopeya, y sobre el frontispicio del gigantesco monumento escribió con su pluma de bronce: DIVINA COMEDIA⁸.

Se ve, pues, que los dos únicos poetas de los tiempos modernos que tienen la talla de Shakespeare se allegan a su unidad. Concurren con él a dar tinte dramático a toda nuestra poesía; son, como él, mezcla de lo grotesco y lo sublime; y, lejos de apartarse de ese gran conjunto literario que se apoya sobre Shakespeare, Dante y Milton son en

⁷ Se refiere al "Siglo de Luis XIV", título acuñado por Voltaire; este rey gobernó entre 1643 y 1715.

⁸ En realidad, Dante sólo la tituló Comedia. El adjetivo Divina le fue aplicado posteriormente, según una apreciación de Boccaccio

cierto modo los dos arbotantes del edificio del que él es el pilar central, los contrafuertes de la bóveda de la que él es el clave.

Séanos permitido retomar aquí algunas ideas ya enunciadas, pero sobre las cuales es necesario insistir. Hemos llegado, pero es necesario que volvamos a partir.

Desde el día en que el cristianismo dijo al hombre: "Tú eres doble, estás compuesto de dos seres, tino perecedero, el otro inmortal, uno carnal, el otro etéreo, uno encadenado por los apetitos, las necesidades y las pasiones, el otro llevado por las alas del entusiasmo y de la ensoñación. aquél siempre inclinado hacia la tierra., su madre, éste incesantemente lanzado hacia el cielo, su patria", desde ese día ha sido creado el drama. ¿Es, en efecto, otra cosa que ese contraste de todos los días, que esa lucha de todos los instantes entre los principios opuestos que siempre están presentes en la vida, y que se disputan al hombre desde la cuna hasta la tumba?

La poesía nacida del cristianismo, la poesía de nuestro tiempo es, pues, el drama; el carácter del drama es lo real; lo real resulta de la combinación enteramente natural de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se entrecruzan en el drama, como se entrecruzan en la vida y en la, creación. Porque la verdadera poesía, la poesía completa, reside en la armonía de los contrarios. Ya que -es tiempo de decirlo en alta voz, y es aquí sobre todo donde las excepciones confirman la regla- todo lo que existe en la naturaleza existe en el arte.

Al colocarse en este punto de vista para juzgar nuestras pequeñas reglas convencionales, para desenredar todos esos laberintos escolásticos, para resolver todos esos problemas mezquinos que los críticos de los dos últimos siglos han erigido laboriosamente en torno del arte, asombra la prontitud con que se aclara la cuestión del teatro moderno. El drama sólo tiene que dar un paso para romper todos esos hilos de araña con que las milicias de Lilliput han creído encadenarlo durante su sueño.

Así, cuando los atolondrados pedantes (lo uno no excluye lo otro) pretenden que lo deforme, lo feo, lo grotesco ;Jamás debe ser objeto de imitación para el arte, se les responde que lo grotesco es la comedia, y que aparentemente la comedia forma parte del arte. Tartufo no es bello, Pourceaugnac no es noble; Pourceaugnac y Tartufo son admirables retoños del arte.

Si, arrojados de ese atrincheramiento en su segunda línea de aduanas, renuevan su prohibición de la alianza de lo grotesco y lo sublime, de la fusión de comedia y tragedia, se les hace ver que, en la poesía de los pueblos cristianos, el primero de esos dos tipos representa la bestia humana, el segundo el alma. Esos (los troncos del arte, si se impide que se mezclen sus ramas, si se los separa sistemáticamente, por todo fruto producirán, por una parte, abstracciones de vicios, de ridículos; por la otra, abstracciones del crimen, del heroísmo y de la virtud. Los dos tipos, así aislados y librados a ellos mismos, se irán cada uno por su lado, dejando entre ellos la realidad, el uno a su derecha, el otro a su izquierda. De donde se sigue que después de esas abstracciones, algo quedará para representar: el hombre; después de esas tragedias y comedias, algo por hacer: el drama.

En el drama, tal como podemos, si no ejecutarlo, al menos concebirlo, todo se encadena y se deduce tal como en la realidad. El cuerpo juega en él su papel tanto como el alma; y los hombres y loa acontecimientos puestos en juego por ese doble agente, se presentan alternativamente como terribles o jocosos, a veces terribles y jocosos al mismo tiempo. Así el juez dirá: "¡A muerte, y vamos a comer!⁹. Así el senado romano deliberará sobre el rodaballo de Domiciano. Así, Sócrates, mientras bebe la cicuta y departe sobre el alma inmortal y el dios único, se interrumpirá para

⁹ La anécdota, atribuida a un juez del siglo XVI, es narrada por Voltaire en su Sócrates

recomendar que sacrifiquen un gallo a Esculapio. Así, Isabel jurará y hablará en latín, Así, Richelieu soportará al capuchino José, y Luis XI su barbero, Olivier el Diablo. Así Cromwell dirá: "Tengo al Parlamento en mi bolsa y al rey en mi bolsillo"; o, con la misma mano que firma la sentencia de muerte de Carlos I, pintarrajeará con tinta el rostro de un regicida a quien se la entrega riendo. Así César, sobre el carro del triunfo, tendrá miedo de volcar. Porque los hombres de genio, por grandes que sean, siempre llevan en sí la bestia que parodia su inteligencia. Por allí es donde tocan la humanidad, por allí es donde son dramáticos. "De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso", decía Napoleón, cuando se convenció de que era un hombre; y este relámpago de un alma de fuego que se entreabre ilumina a la vez al arte y a la historia, ese grito de angustia es el resumen del drama y cíe la vida.

Es sorprendente que todos esos contrastes se vuelvan a encontrar en los poetas mismos, tomados como hombres. A fuerza de meditar sobre la existencia, de hacer restallar la punzante ironía, de arrojar a raudales sobre nuestras debilidades el sarcasmo y la burla, esos hombres que tanto nos hacen reír se tornan profundamente tristes. Esos Demócritos son también Heráclitos. Beaumarchais era taciturno, Molière era sombrío, Shakespeare era melancólico.

Lo grotesco es, pues, una de las supremas bellezas del drama. No es sólo una conveniencia, a menudo es roía necesidad. A veces llega en masas homogéneas, en caracteres completos: Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'oison, la nodriza de Julieta; a veces inspira terror, como Ricardo III, Bégears, Tartufo, Mefistófeles; a veces velado por la gracia y la elegancia, como Fígaro, Osrick, Mercutio, Don Juan. Se infiltra en todas partes, pues así como los más vulgares tienen alguna vez su arrebató de sublimidad, los más elevados pagan con frecuencia tributo a lo trivial y a lo ridículo. De este modo, a menudo inasible, a menudo imperceptible, siempre está presente sobre la escena, aun cuando calla, aun cuando se oculta. Gracias a él, nada de impresiones monótonas. Tan pronto lanza la risa como el horror en la tragedia. Hará que Romeo encuentre al boticario, Macbeth a las tres brujas, Hamlet a los sepultureros. Alguna vez, por último, como en la escena del rey Lear y su bufón, puede mezclar sin discordancia su voz chillona con las más sublimes, las más lúgubres, las más ensoñadoras músicas del alma.

Eso es lo que ha sabido hacer entre todos, de una manera que le, es propia y que sería tan inútil como imposible imitar, Shakespeare, ese dios del teatro, en que parecen reunidos, como en una trinidad, los tres grandes genios característicos de nuestra escena: Corneille, Molière y Beaumarchais.

Vemos cuán rápido se desploma la arbitraria distinción de los géneros ante la razón y el buen gusto. Con la misma facilidad se demolerá la pretendida regla de las dos unidades. Decimos dos y no tres unidades, pues la unidad de acción o de conjunto, la única fundada y verdadera, hace ya tiempo que está fuera de cuestión.

Contemporáneos distinguidos, nacionales y extranjeros, han atacado ya, en teoría y práctica, esta ley fundamental del código pseudoaristotélico. Por lo demás, el combate no debía durar mucho. Se ha hundido a la primera sacudida. ¡Tan carcomida estaba esa viga, de la vieja casucha escolástica!

Lo extraño es que los rutinarios pretenden apoyar su regla de las dos unidades sobre la verosimilitud, mientras es precisamente lo real lo que la mata. Qué más inverosímil y más absurdo, en efecto, que ese vestíbulo, ese peristilo, esa antecámara, lugares banales donde se complacen en venir a desarrollarse nuestras tragedias, donde llegan, no se sabe cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores, cada uno a su turno, como si hubiesen dicho bucólicamente:

*Alternis cantemus; amant alterna Camenae*¹⁰

¿Dónde se ha visto un vestíbulo o peristilo de esa clase? ¿Qué más contrario, no diremos a la verdad, como lo conceden los escolásticos, sino a la verosimilitud? De ello resulta que todo aquello que es demasiado característico, demasiado íntimo, demasiado local para que pase en la antecámara o en la calle, es decir todo el drama, sucede entre bastidores. En cierto modo, en el teatro no vemos más que los codos de la acción; las manos están en otra parte. En lugar de escenas tenemos relatos; en lugar de cuadros, descripciones. Graves personajes, colocados entre el drama y nosotros como el antiguo coro, vienen a contarnos lo que se hace en el templo, en el palacio, en la plaza pública, de modo que muchas veces estamos tentados de gritarles: "¡Qué bien! ¡Pero llevadnos allá, entonces! ¡Deben divertirse mucho, eso debe ser digno de verse!" A lo que sin eluda responderían: "Sería posible que eso os divirtiera o que os interesara, pero no es ésa la cuestión; nosotros somos los guardianes de la dignidad de la Melpómene francesa".

Se objetará que esa regla que repudiamos se ha tomado del teatro griego. ¿En qué se parecen el teatro y el drama griegos a nuestro drama y a nuestro teatro? Por otra parte, ya hemos hecho ver que la prodigiosa extensión del escenario antiguo le permitía abarcar toda una localidad, de modo que el poeta podía, según las necesidades de la acción, transportarla a voluntad de un punto a otro del teatro, lo cual equivalía muy aproximadamente a los cambios de decorado. ¡Extraña contradicción!, el teatro griego, completamente sujeto como estaba a un fin nacional y religioso, es mucho más libre que el nuestro, cuyo único objeto es sin embargo el placer y, si se quiere, la educación del espectador. Es que uno sólo obedece a las leyes que le son propias, mientras que el otro se aplica maneras de ser perfectamente extrañas a su esencia. Uno es artístico, el otro es artificial.

En nuestros días se comienza a comprender que la localización exacta es uno de los primeros elementos de la realidad. Los personajes que hablan o actúan no son los únicos que graban en el alma del espectador la fiel impronta de los hechos. El lugar donde ha sucedido una catástrofe se convierte en un testigo terrible e inseparable; la ausencia de esta especie de personaje mudo dejaría incompletas en el drama las más grandes escenas de la historia. ¿Se atrevería el poeta a asesinar a Rizzio en otra parte que no fuera la habitación de María Estuardo? ¿A matar a puñaladas a Enrique IV en otra parte que no fuera esa calle de la Herrería, completamente obstruida por carros y carruajes? ¿A quemar a Juana de Arco en otro sitio que en el Mercado Viejo? ¿A despachar al duque de Guise en otro patio que en ese castillo de Blois donde su ambición hizo fermentar una asamblea popular? ¿A decapitar a Carlos I y Luis XVI en otra parte que no fuera esas plazas siniestras desde donde se pueden ver el Whitehall y las Tullerías, como si su patíbulo hiciera juego con su palacio?

La unidad de tiempo no es más sólida que la unidad de lugar. La acción, encuadrada a la fuerza en las veinticuatro horas, es tan ridícula como encuadrada en el vestíbulo, toda acción tiene su duración propia como su lugar particular. ¡Dar la misma dosis de tiempo a todos los acontecimientos! ¡Aplicar la misma medida a todo! Nos reíríamos de un zapatero que quisiera calzar el mismo zapato a todos los pies.

¹⁰ Victor Hugo altera ligeramente el verso de Virgilio (Bucólicas, III, 59), poniendo *cantemus* por *dicetis*: "Cantemos por turno; a las Musas les gusta la alternancia".

Entrecruzar la unidad de tiempo con la unidad de lugar como los barrotes de una jaula y hacer entrar en ella, invocando a Aristóteles, todos esos hechos, todos esos pueblos, todas esas figuras que la providencia desarrolla en masas tan grandes en la realidad! Eso es mutilar hombres y cosas, hacer que la historia haga muecas. Más aún: todo eso morirá en la operación; y es así cómo los mutiladores dogmáticos llegan a su resultado ordinario: lo que en la crónica estaba vivo está muerto en la tragedia. Por eso es que, muy a menudo, la jaula de las unidades sólo encierra un esqueleto.

Además, si veinticuatro horas pueden ser comprendidas en dos, será lógico que cuatro horas puedan contener cuarenta y ocho. La unidad de Shakespeare no será, pues, la unidad de Corneille. ¡Qué lástima!

¡Sin embargo, éstas son las jugarretas tristes que desde hace dos siglos la mediocridad, la envidia y la rutina hacen al talento! Así es cómo se ha limitado el vuelo de nuestros más grandes poetas. Se les han cortado las alas con las tijeras de las unidades. ¿Y qué nos han dado en cambio de esas plumas de águila cercenadas a Corneille y a Racine? Un Campistron.

Concebimos que se pueda decir que los cambios demasiado frecuentes de decorado desconciertan y fatigan al espectador y que producen en su atención el efecto del vértigo; también se puede objetar que los múltiples traslado de un lugar a otro, de un tiempo a otro, exigen contraexposiciones que la enfrían; hay que evitar también dejar en el medio de una acción lagunas que impidan a las partes del drama adherirse estrechamente, y que además desconciertan al espectador porque no se da cuenta de lo que puede haber en esos vacíos... Pero éstas son precisamente las dificultades del arte. Estos son los obstáculos propios de tales o tales asuntos, y sobre los cuales no se podría legislar de una vez por todas. Le toca al genio resolverlos, y no a las poéticas eludirlos.

Bastará, por último, para demostrar lo absurdo de la regla de las dos unidades, una última razón, sacada de las entrañas del arte. Ésta es la existencia de la tercera unidad, la unidad de acción, la única admitida porque resulta de un hecho: ni el ojo ni el espíritu humanos podrían captar más de un conjunto a la vez. Ella es tan necesaria como las otras dos son inútiles. Ella es quien marca el punto de vista del drama; por eso mismo, excluye a las otras dos. No puede haber tres unidades en el drama como no puede haber tres horizontes en un cuadro. Además, cuidémonos de confundir unidad con simplicidad de acción. La unidad de conjunto no repudia en modo alguno las acciones secundarias sobre las cuales debe apoyarse la acción principal. Sólo es necesario que esas partes, sabiamente subordinadas al todo, graviten incesantemente hacia la acción central y se agrupen en torno de ella en los diferentes grados o, más bien, sobre los diversos planos del drama. La unidad de conjunto es la ley de perspectiva del teatro.

"¡Pero los grandes genios, sin embargo, han soportado esas reglas que rechazáis!", clamarán los aduaneros del pensamiento. ¡Y sí, desdichadamente! ¿Qué hubieran hecho entonces esos hombres admirables, si se les hubiera dejado hacer? Por lo menos, no han aceptado sin lucha vuestros grillos. ¡Hay que ver cómo Corneille, hostigado por el estreno de su maravilloso Cid, se debate contra Mairet, Claveret, d'Aubignac y Scudéry! ¡Cómo denuncia ante la posteridad las violencias de esos hombres que, dice, "interpretan mal a Aristóteles"! ¡Hay que ver cómo le dicen, y citamos textos de la época: "Joven, hay que aprender antes de enseñar, y a menos que se sea un Scaligero o un Heinsius, eso no es tolerable"! Ante ésto, Corneille se indigna y pregunta si es que quieren hacerlo descender "muy por debajo de Claveret". Scudéry se irrita ante tanto orgullo y recuerda al "tres veces gran autor de El Cid,... las modestas palabras con que el Tasso, el hombre más grande de su siglo, ha comenzado

la apología de la más bella de sus obras, contra la más agria y más injusta Censura que quizá se pueda hacer jamás. El señor Corneille, agrega, da buenas pruebas en sus respuestas de que está tan lejos de la moderación como de los méritos de ese excelente autor". El joven tan justa y tan suavemente censurado osa resistir; entonces Scudéry vuelve a la carga y llama en su auxilio a la Academia eminente: "¡Pronunciad, oh Jueces míos, una sentencia digna de vosotros, y que haga saber a toda la Europa que El Cid de ningún modo es la obra maestra del hombre más grande de Francia y sí la pieza menos juiciosa del señor Corneille mismo! Es vuestro deber, tanto por vuestra gloria en particular como por la de nuestra nación en general, que se encuentra comprometida: los extranjeros que pudieran ver esa bella obra maestra, ellos que han tenido sus Tassos y sus Guarinis, creerían que nuestros más grandes maestros no son más que aprendices". En éstas pocas líneas instructivas está toda la eterna táctica de la envidiosa rutina contra el talento naciente, que continúa aún en nuestros días, y que ha asignado, por ejemplo, una página tan curiosa a los ensayos juveniles de Lord Byron. Scudéry nos la brinda quintaesenciada. Así. las obras anteriores de un hombre de talento se preferirán siempre a las nuevas, para probar que desciende en lugar de ascender poniendo a Méliete y La galerie du palais por encima de Le Cid; los nombres de los que han muerto serán siempre arrojados a la cabeza de los que viven: se lapida a Corneille con Tasso y Guarini (¡Guarini!), como más tarde se lapidará a Racine con Corneille, a Voltaire con Racine, como hoy se lapida a todo el que se eleva con Corneille, Racine y Voltaire. La táctica, como se ve, es usada, pero hay que reconocer que es buena, pues sirve siempre. Mientras tanto, el infortunado gran hombre todavía resollaba. Aquí es donde hay que admirar de qué modo Scudéry, el capitán de esta tragicomedia, fuera de sus casillas, lo sacude y maltrata, cómo descubre sin piedad su artillería clásica, cómo "hace ver" al autor del Cid "cómo deben ser los episodios, según Aristóteles, quien lo enseña en los capítulos XVI y XVII de su Poética cómo fulmina a Corneille, siguiendo al mismo Aristóteles "en el capítulo XI de su Arte Poética, en el que se ve la condenación de El Cid"; a Platón, "parágrafo XVI de su República"; a Marcelino, "en el parágrafo XXVII; lo podemos ver"; a "las tragedias de Niobe y de Jefte"; a "el Ajax de Sófocles"; a "el ejemplo de Eurípides"; a "Heinsius, en el capítulo seis, Constitución de la Tragedia; y Scaligero hijo, en sus poesías"; por último, a los "Canonistas y los Jurisconsultos, en el título de las Bodas". Los primeros argumentos se dirigían a la Academia, el último iba al Cardenal. Después de los alfilerazos, el mazazo. Fue necesario un juez para zanjar la cuestión. Chapelain decidió. Corneille se vio condenado, se le puso bozal al león, o para decir como entonces, la *corneille* [corneja] fue *desplumada*. Y he aquí el lado doloroso de ese drama grotesco después de haber sido quebrado de ese modo en su primer brote, ese genio, tan moderno, que tanto se había nutrido en el meioevo y en España, forzado a mentirse a sí mismo y volcarse en la antigüedad, nos brinda esa Roma castellana, indudablemente sublime, pero donde, excepto quizá en el *Nicomedes*, tan escarnecido en el siglo pasado por su color altivo e ingenuo, no se encuentra ni la verdadera Roma ni el verdadero Corneille.

Racine experimenta los mismos sinsabores. sin ofrecer por otra parte la misma resistencia. Ni su genio ni su carácter tenían la altiva aspereza de Corneille. Se doblega en silencio y abandona al menosprecio de su época la deslumbradora elegía que es Esther y la magnífica epopeya que es Atalía. También debemos creer que, si no hubiera estado paralizado como lo estaba por los prejuicios de su siglo, si lo hubiera tocado con menos frecuencia la descarga eléctrica, clásica, en su drama no hubiera dejado de lanzar a Locusto entre Narciso y Nerón, y sobre todo no hubiera relegado a los bastidores esa admirable escena del banquete donde el discípulo de Séneca

envenena a Británico en la copa de la reconciliación. Pero, ¿se le puede exigir al pájaro que vuele dentro de una cámara de vacío? ¡Qué de bellezas nos cuestan, sin embargo, las gentes de buen gusto, desde Scudéry hasta La Herpe! Se podría componer una obra muy bella con todo lo que su soplo árido ha secado en germen. Por lo demás, nuestros grandes poetas han sabido hacer brotar su genio aun a través de todos esos estorbos. A menudo ha sido en vano que se haya querido tapiarlos dentro de domas y reglas. Como el gigante hebreo, se han llevado consigo a la montaña las puertas de su prisión.

Sin embargo, se repite, y sin duda a veces se ha de repetir aún: "¡Seguid las reglas! ¡Imitad los modelos? ¡Las reglas son las que han formado los modelos?" ¡Un momento! En ese caso, hay dos especies de modelos : aquellos que se han hecho según las reglas y antes de ellos, aquellos según los cuales se han hecho las reglas. Ahora bien, ¿en cuál de estas dos categorías debe buscar lugar el genio? Por duro que sea siempre estar en contacto con los pedantes, ¿no vale mil veces más la pena darles lecciones que recibirlas de ellos? Y además, ¿imitar? ¿El reflejo es igual a la luz? ¿El satélite que incesantemente da vueltas en el mismo círculo puede equipararse con el astro central y generador? Con toda su poesía, Virgilio no es más que la luna de Homero.

Y veamos: ¿imitar a quién? ¿A los antiguos? Acabamos de probar que su teatro no tiene ninguna coincidencia con el nuestro. Además, a Voltaire, a quien no le gustaba Shakespeare, tampoco le gustaban los griegos, y nos va a decir por qué "Los griegos se han aventurado a espectáculos no menos sublevantes para nosotros. Hipólito, quebrantado por su caída, viene a contarnos sus heridas y a lanzar gritos dolorosos. Filoctetes cae en accesos de sufrimiento y de su llaga ruana tina negra sangre. Edipo, cubierto de sangre que gotea aún de lo que queda de sus ojos que acaba de arrancarse, se queja de los dioses y de los hombres. Se oyen los gritos de Clitemnestra a quien degüella su propio hijo, y Electra grita sobre el escenario «Hierre, no la perdone, ella no perdonó a nuestro padre». Prometeo está sujeto sobre una roca con los clavos que le han hincado en el estómago y en los brazos. Las Furias responden a la sombra ensangrentada de Clitemnestra con aullidos sin ninguna articulación... El arte estaba en su infancia en los tiempos de Esquilo, como en Londres en tiempos de Shakespeare"¹¹. ¿Los modernos? -Ah, imitar imitaciones ! ¡Por favor!

¿Mà?¹² -se nos objetará aún-, de la manera como concebimos el arte, sólo parecemos esperar nada más que grandes poetas y contar siempre con el genio? El arte no cuenta con la mediocridad. No le prescribe nada, no la conoce, no existe para él; el arte da alas y no muletas. ¡Qué le importa que d'Aubignac haya seguido las reglas, que Campistron haya imitado los modelos? No erige su palacio para las hormigas. Les deja hacer su hormiguero sin saber si vendrán a apocar sobre su base esa parodia de su edificio.

Los críticos de la escuela escolástica colocan a sus poetas en una posición singular. Por una parte les gritan a toda hora: ¡Imitad los modelos! Por otra, tienen por costumbre proclamar que "¡los modelos son inimitables!". Pero si, a fuerza de trabajo, sus obreros llegan a hacer pasar por ese desfiladero alguna pálida contraprueba, algún decolorado calco de los maestros, esos ingratos, al examinar el nuevo refaccimiento¹³, unas veces gritan: "¡Eso no se parece a nada!", y otras: "¡Eso se parece a todo!". Y por

¹¹ Voltaire, Discurso a Mylord Bolingroke sobre la tragedia, II, 356.

¹² En italiano en el original: "pero".

¹³ Así en el original, tal vez por *rifacimento* ("reconstrucción").

una lógica hecha de intento, cada una de estas dos fórmulas es una crítica.

Digámoslo pues en voz alta. Ha llegado la hora, y sería extraño que en esta época, la libertad, como la luz, penetrara en todas partes, excepto en lo que hay de más naturalmente libre en el mundo: las cosas del pensamiento. Metamos hacha en las teorías. las poéticas y los sistema.. ¡Echemos abajo ese vicio estucado que oculta la fachada del arte! No hay ni reglas ni modelos; o, más bien, no hay otras reglas que las leyes de la naturaleza que ordena todo el arte. y las leyes especiales que, para cada composición, resultan de las condiciones de existencia propias de cada sujeto. Las unas son eternas, interiores, y permanecen; las otras son variables, exteriores, y sólo sirven una vez. Las primeras son la estructura que sostiene la casa; las segundas son el andamiaje que sirve para construirla y que se vuelve a erigir para cada edificio. Aquéllas, en fin, son el esqueleto y éstas la vestimenta del drama. Por lo demás, esas reglas no se escriben en las poéticas. Richelet no lo sospecha. El genio, que más adivina que aprende, extrae, para cada obra, las primeras del orden general de las cosas, las segundas del conjunto, aislado del sujeto que trata; no a la manera del químico que enciende su horno, sopla su fuego, calienta su crisol, analiza y destruye; sino a la manera de la abeja, que vuela con sus alas de oro, se posa sobre cada flor y extrae su miel, sin que el cáliz pierda nada de su esplendor ni la corola nada de su perfume.

Insistamos sobre este punto: el poeta sólo debe recibir consejo de la naturaleza de la verdad y de la inspiración, que es también una verdad y tuca naturaleza. Lope de Vega dice:

*Cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves.*

Para encerrar los preceptos, en efecto, seis llaves no son demasiado. Que el poeta se cuide sobre todo de copiar a quien sea, no más de Shakespeare que de Molière, ni más de Schiller que de Corneille. Si el verdadero talento pudiera abdicar a tal punto de su propia naturaleza para transformarse en otro, lo perdería todo representando ese papel de los Sosias. Es el dios que se hace criado. Hay que abreviar en las fuentes primitivas. Es la misma savia, esparcida por la tierra, la que produce todos los árboles del bosque, de tan distintos tamaños, frutos y follaje. Es la misma naturaleza la que fecunda y nutre los genios más diferentes. El verdadero poeta es un árbol que puede ser batido por todos los vientos y abrevado por todos los rocíos, que produce sus obras como frutos, como el "fabulista" producía sus fábulas. ¿Por qué ligarse a un maestro, injertarse en un modelo? Vale más ser zarza o cardo, nutrido por la misma tierra que el cedro y la palmera, que ser el hongo o el líquen de esos grandes árboles. La zarza vive, el hongo vegeta. Además, por grandes que sean ese cedro y esa palmera, no es con el jugo que se extrae que el tino mismo puede llegar a ser grande. El parásito de un gigante será a lo sumo un enano. La encina, colosal como es, sólo puede producir y nutrir al muérdago.

No hay que engañarse. Si algunos de nuestros poetas han podido ser grandes, aun imitando, es porque al modelarse sobre la forma antigua, han escuchado muchas veces la naturaleza de su genio es porque, por un lado, han sido ellos mismos. Sus ramas se aferraban al árbol vecino, pero su raíz se sumergía en el terreno del arte. Eran la hiedra, y no el muérdago. Luego ha venido el suborden de los imitadores, que, no teniendo ni raíz en la tierra, ni genio en el alma, han debido limitarse a la imitación.

Como dice Charles Nodier: "después de la escuela de Atenas, la escuela de Alejandría". Entonces fue el diluvio de la mediocridad y pulularon las poéticas, tan molestas para el talento y tan cómodas para ella. Se ha dicho que todo está hecho, se ha impedido que Dios creara otros Molières y otros Corneilles. Se ha puesto a la memoria en el lugar de la imaginación. Todo ha sido altamente reglamentado: hay aforismos para ello: "Imaginar", dice La Harpe con su ingenua seguridad, "en el fondo, no es más que acordarse".

¡Naturaleza, pues! Naturaleza y verdad. Y aquí, para mostrar que, lejos de demoler el arte, las ideas nuevas sólo quieren reconstruirlo más sólido y mejor fundado, intentemos señalar cuál es el límite infranqueable que, a nuestro parecer, separa la realidad según el arte de la realidad según la naturaleza. Hay atolondramiento en confundirlos, como lo hacen algunos partidarios poco avanzados del romanl icis;no. La verdad del arte jamás podría ser, como muchos dicen, la realidad absoluta.. El arte no puede darnos el objeto mismo. Imaginémonos a uno de esos promotores irreflexivos de la naturaleza absoluta, de la naturaleza vista fuera del arte, en la representación de una pieza romántica, El Cid, por ejemplo.

-¿Cómo es eso? -dirá al oír la primera palabra-. ¡El Cid habla en verso! No es natural hablar en verso.

-¿Y entonces cómo quiere que hable?

-En prosa.

-Está bien.

Un instante después, si es consecuente, seguirá:

-¡Cómo! ¡El Cid habla francés!

-¿Y bien?

-La naturalidad.. exige que hable en su lengua.

No puede hablar más que en español.

-No entendemos nada; pero, de todos modos, está bien.

¿Creéis que eso es todo? No; antes de la décima frase castellana, se ha de levantar y preguntar si ese Cid que habla es el verdadero Cid en carne y hueso. ¿Con qué derecho ese actor, que se llama Juan o Pedro, toma el nombre del Cid? Eso es falso. No hay razón alguna para que, a continuación, no exija que se sustituyan las candilejas por el sol, los fermentidos bastidores por árboles y casas verdaderos. Porque, una vez en ese tren, la lógica nos toma por el cuello y ya no se puede detener.

Hay que reconocer. bajo pena de caer en el absurdo, que el dominio del arte y el de la naturaleza son enteramente distintos. La naturaleza y el arte son dos cosas, y si no fuera así, una u otra no existiría. El arte, además de su parte ideal, tiene una parte terrestre y positiva. Haga lo que hiciere, está encuadrado entre la gramática y la prosodia, entre Vaugelas y Richelet. Para sus creaciones más caprichosas. posee formas, medios de ejecución, todo un material que remover. Para el genio, éstos son instrumentos; para la mediocridad, herramientas.

Además, nos parece que ya lo hemos dicho: el drama es un espejo donde se refleja la naturaleza, Pero sí ese es es un espejo ordinario, una superficie plana y uniforme, sólo devolverá de los objetos una imagen fría y sin relieve, fiel, pero descolorida, ya se sabe lo que pierden el color y la luz en la reflexión simple. Es necesario, pues, que el drama sea un espejo ustorio que, lejos de debilitarlos, reúna y condense los rayos colorantes, que haga de un resplandor una luz, de una luz una llama. Solamente entonces el drama es digno del arte.

El teatro teatro es una cuestión óptica. Todo lo que existe en el mundo, en la historia, en la vida, en el hombre, todo puede y debe reflejarse en él, pero bajo la varita mágica del arte. El arte hojea los siglos, hojea la naturaleza, consulta las cró-

nicas, estudia la forma de reproducir la realidad de los hechos, sobre todo la de las costumbres y los caracteres, mucho menos librados a la duda y a la contradicci3n que los hechos, restaura lo que han truncado los analistas. armoniza lo que han desollado, adivina su- omisiones y las repara, llena sus lagunas con imaginaciones que tengan color de 3poca, agrupa lo que han dejado disperso. restablece el juego de lo hilos de la providencia sobre las marionetas humanas, reviste al todo de una forma po3tica natural a la vez, y le da esa vida de verdad y de originalidad que engendra la ilusi3n, ese prestigio de realidad que apasiona al espectador, al poeta en primer lugar, pues el poeta obra de buena fe. De modo que el fin del arte es casi divino: resucitar, si hace historia: crear, si hace poesía.

Es algo grande y bello ver desplegarse, con esa amplitud, un drama en que el arte desarrolla pujantemente la naturaleza; un drama en que la acci3n marcha hacia la conclusi3n con paso firme y f3cil, sin dispersi3n y sin ahogos: un drama, por 3ltimo, en que el poeta cumple plenamente el fin m3ltiple del arte, que es abrir al espectador un doble horizonte, iluminar a la vez el interior y el exterior de los hombres; el exterior, por medio de sus di3logos y acciones; el interior, por los apartes y mon3logos; en una palabra, entrelazar en el mismo cuadro el drama de la vida y el drama de la conciencia.

Se concibe que, para una obra de este g3nero, si el poeta debe elegir entre las cosas (y debe hacerlo), no escoja lo bello sino lo característico. No es que convenga en hacer, como hoy se dice, color local, es decir, a3adir a destiempo algunos toques chillones aqu3 y all3 en un conjunto, por lo dem3s, perfectamente falso y convencional. No es en la superficie del drama donde debe estar el color local, sino en el fondo, en el coraz3n mismo de la obra, desde donde se esparce hacia afuera, por s3 mismo, naturalmente, en forma pareja, y, por as3 decir, por todos los rincones del drama, como la savia que asciende de la ra3z hasta la 3ltima hoja del 3rbol. El drama debe estar impregnado radicalmente por este color de 3poca; 3ste, de alg3n modo, debe estar en el aire, de manera que uno no se aperciba al entrar y al salir que se ha cambiado de siglo y de atm3sfera. Hace falta cierto estudio, cierto trabajo para llegar a ello; tanto mejor. Es bueno que las avenidas del arte se vean obstruidas por esas zarzas ante las cuales todo retrocede, excepto las voluntades fuertes. Adem3s, es ese estudio, sostenido por una ardiente inspiraci3n, el que preservará al drama de un vicio que lo mata: lo com3n. Lo com3n es el defecto de los poetas de poca visi3n y corto aliento. En esta 3ptica de la escena, es necesario que toda figura sea reducida a su rasgo m3s saliente, m3s individual, m3s preciso. Aun lo vulgar y lo trivial deben tener un acento. No se debe descuidar nada. Como Dios, el verdadero poeta est3 presente en todas partes a la vez dentro de su obra. El genio se parece al balanc3n que acu3a la efigie real tanto en las monedas de cobre como en los escudos de oro.

No dudamos -y esto probará una vez m3s a los hombres de buena fe cu3n poco tratamos de deformar el arte-, no dudamos un minuto en considerar el verso como uno de los medios m3s adecuados para preservar al drama de la plaga que acabamos, de se3alar, como uno de los diques m3s poderosos contra la irrupci3n de lo com3n, que, as3 como la democracia, corre siempre pr3ximo a desbordar en los esp3ritus. Y que la joven literatura, ya tan rica en hombres y en obras, nos permita aqu3 indicarle un error en que nos parece que ha ca3do, error muy justificado, por lo dem3s, por las incre3bles aberraciones de la vieja escuela. El nuevo siglo est3 en esa edad del crecimiento en que se lo puede enderezar f3cilmente.

Se ha formado, en los 3ltimos tiempos. como una pen3ltima ramificaci3n del viejo tronco cl3sico, o m3s bien como una de sus excrecencias, uno de esos p3lipos que desarrolla la decrepitud y que son m3s bien un signo de descomposici3n que una

prueba de vida: se ha formado una singular escuela de poeśa dramática. Nos parece que esta escuela ha tenido por maestro y tronco al poeta que marca la transición del *sido XVIII al XIX*, al hombre de la descripción y la perífrasis, a ese Delille de quien se dice que, hacia su fin, se vanagloriaba, a la manera de las enumeraciones de Homero, de haber hecho doce camellos, cuatro perros, tres caballos, incluido el de Job, seis tigres, dos gatos, un juego de ajedrez, un chaquete, un damero, un billar, varios inviernos, muchos veranos, unas cuantas primaveras, cincuenta puestas de sol, y tantas auroras que no las podía contar.

Pero Delille ha pasado a la tragedia. Es el padre (él, y no Racine, ¡gran Dios!) de una pretendida escuela ele elegancia y buen gusto que ha florecido recientemente. La tragedia no es para esta escuela lo que es para el bueno de Shakespeare, por ejemplo, una fuente de emociones de toda índole. sino un cómodo marco para la solución de una multitud de pequeños problemas descriptivos que se propone de pasada. Esta musa, lejos de rechazar, como la verdadera escuela clásica francesa, las trivialidades y las bajezas de la vida, por el contrario las busca y las recoge ávidamente. Lo grotesco, evitado como mala compañía por la tragedia ele Luis XIV, no puede pasar tranquilo ante ella. ¡Es necesario que sea descrito!, es decir, ennoblecido. Una escena de cuerpo de guardia, una revuelta del populacho, la venta ele pescados, el presidio, la taberna, la "gallina a la cacerola" de Enrique IV, son una suerte para ella. Se apodera de esa canalla, la asca, y añade a sus inmundicias su oropel y sus lentejuelas; *purpureus assuitur panes*. Su finalidad parece ser la de otorgar cartas de nobleza a todo lo plebeyo del drama: y cada una de esas cartas de gran sello es una tirada de versos. Se concibe que esta masa sea de una rara mojigatería. Acostumbrada como está a las caricias de la perífrasis, la palabra natural, que a veces la maltrata, le produce horror.

No es propio de su dignidad hablar naturalmente.

Ella subraya al viejo Corneille por su modo de decir crudamente:

*Un montón de hombre llenos de deudas y de
crímenes....*

*Jimena, ¿quién lo hubiera creído? Rodrigo, ¿quién
lo hubiera dicho?*

Cuando su Flaminio regateaba con Anibal....

¡Ah, no me mezcléis con la República!..., etc., etc.

Todavía le pesa su: *¡Cuidadito, señor!* Y han sido necesarios muchos *¡señor!* y muchos *¡señora!* para hacer que se perdonara a nuestro admirable Racine sus "perros" tan expresivos. y ese Claudio tan brutalmente *introducido en el lecho* de Agripina.

Esta Melpómene, como se llama a sí misma, se horrorizaría de tocar una crónica. Deja al sastre la preocupación de saber en qué época tienen lugar los dramas que hace. A sus ojos, la historia es de mal tono y de mal gusto. Por ejemplo, ¿cómo tolerar a reyes y reinas que blasfeman? ES necesario elevarlos de su dignidad real a la dignidad trágica. Es en una promoción de este tipo que ella ha ennoblecido a Enrique IV. Así es cómo el rey del pueblo, aseado por el señor Legouvé, ha visto expulsadas de su boca las palabras soeces y ha quedado reducido, como la niña de la fábula, a no dejar escapar de su boca real más que perlas, rubíes y zafiros: cosa enteramente falsa, en verdad.

En suma, nada es tan común como esta elegancia y esta nobleza convencional. En ese estilo no ha nada de imaginado, de inventado, ningún hallazgo. Lo único que se ve

es retórica, ampulosa, lugares comunes, flores de colegio, poesía de versos latinos. Ideas prestadas vestidas con imágenes de pacotilla. Los poetas de esta escuela son elegantes a la manera de los príncipes y princesas del teatro, siempre seguros de encontrar en las cajas etiquetadas de la sastrería mantos y coronas de similar, cuya única desgracia es haber servido a todo el mundo. Si estos poetas no hojean la Biblia, no es porque no tengan también su grueso libro, *el Diccionario de la Rima*. Allí reside la fuente de su poesía, *fontes aquarum*.

Se comprende que en medio de todo eso la naturaleza y la verdad llegan a ser lo que pueden. Sería una gran casualidad que en ese cataclismo de falso arte, de falso estilo, de falsa poesía, sobrenadara algún resto. Esto es lo que ha incluido a error a muchos de nuestros distinguidos reformadores. Fastidiados por la tiesura, por el aparato, por lo pomposo de ese pretendido arte dramático, han creído que los elementos de nuestro lenguaje poético eran incompatibles con lo natural y lo verdadero. El alejandrino los había aburrido tantas veces que lo han condenado, en cierto modo, sin querer escucharlo, y han concluido, un poco precipitadamente, que el drama deba escribirse en prosa.

Se equivocaban. Si, en efecto, lo falso reina en el estilo como en la conducta de algunas tragedias francesas, no hay que tomársela con los versos, sino con los versificadores. No había que condenar la forma empleada, sino a los que habían empleado esa forma; a los obreros y no a la herramienta.

Para convencerse de la poca cantidad de obstáculos que la naturaleza de nuestra poesía opone a la libre expresión de todo lo que es verdadero, no es quizá en Racine donde hay que estudiar nuestro verso, sino a menudo en Corneille y siempre en Molière. Racine, divino poeta, es elegíaco, lírico, épico; Molière es dramático. Ya es tiempo de hacer justicia con las críticas amontonadas por el mal gusto del siglo pasado sobre este estilo admirable, y de decir en voz alta que Molière ocupa la cumbre de nuestro drama, no sólo como poeta, sino también como escritor. *Palmas vere habet iste duas*¹⁴.

En él, el verso abarca la idea, se incorpora a ella estrechamente, la encierra y la desarrolla a la vez, le da una figura más esbelta, más estricta, más completa, y, en cierto modo, nos la brinda en elixir. El verso es la forma óptica del pensamiento. Por ello es que conviene sobre todo a la perspectiva escénica. Hecho de un cierto modo, comunica su relieve a cosas que, sin él, pasarían como insignificantes y vulgares. Vuelve más sólido y más fino el tejido del estilo. Es el nudo que sujeta el hilo. Es el cinturón que sostiene la vestimenta y le da sus pliegues. ¿Qué podrían perder, pues, la naturaleza y la verdad entrando en el verso? Se lo preguntamos a nuestros propios prosistas: ¿qué pierden ambas en la poesía de Molière?

Permítasenos una trivialidad más: el vino, ¿deja de ser vino por estar en una botella?

Si se nos otorgara el derecho de decir cuál podría ser, según nosotros, el estilo del drama, desearíamos un verso libre, franco, leal, que se atreviera a decirlo todo gazmoñería, a expresarlo todo sin afectación; que pasara de la comedia a la tragedia, de lo sublime a lo grotesco con paso natural; alternativamente positivo y poético, en conjunto artístico e inspirado, profundo y repentino, amplio y verdadero: que sepa quebrar adecuadamente la cesura y desplazarla para disfrazar su monotonía de alejandrino; más amago del encabalgamiento que alarga que del hipérbaton que oscurece; fiel a la rima, esa esclava reina, esa suprema gracia de nuestra poesía,

¹⁴ "Verdaderamente tiene dos palmas [de gloria]".

genitrix de nuestra métrica: inagotable en la variedad de sus giros, inasible en sus secretos de su elegancia y factura; que tome, como Proteo, mil formas, sin cambiar de tipo y de carácter, evitando la tirada; que juguete con el diálogo; que se oculte siempre tras el personaje: que se ocupe ante todo de estar en su lugar, y cuando le suceda ser bello, que sólo lo sea en cierto modo por azar, a pesar de él y sin saberlo; que sea lírico, épico o dramático según la necesidad; que pueda recorrer toda la gama poética, ir de arriba-abajo, de las ideas más elevadas a las más vulgares; de las más jocosas a las más graves; de las más externas a las más abstractas, sin salir jamás de los límites de una escena hablada: en una palabra, tal como lo haría un hombre a quien un hada hubiera dotado del alma de Corneille y del cerebro de Molière. Nos parece que ese verso sería "tan bello como la prosa".

No habría ninguna relación entre una poesía de esta clase y aquella de cuyo cadáver acabamos de hacer la autopsia. El matiz que las separa será fácil de señalar si un hombre de viva inteligencia, a quien el autor de este libro debe un reconocimiento personal, nos permite que le tomemos prestada una punzante distinción: la otra poesía era descriptiva, ésta será pictórica.

Repitámoslo: en el teatro, el verso debe despojarse de todo amor propio, de toda exigencia, de toda coquetería. No es en él más que una forma, y una forma que debe admitirlo todo, que nada debe imponer al drama y, al contrario, debe recibirlo todo de él para transmitir todo al espectador: francés, latín, textos de leyes, votos reales, locuciones populares, comedia, tragedia, risa, lágrimas, prosa y poesía. ¡Desdichado el poeta si su verso se hace el difícil! Pero esa forma es una forma de bronce que enmarca en su metro al pensamiento, bajo la cual el drama es indestructible, que lo graba de antemano en el espíritu del actor y le advierte sobre lo que agrega o lo que omite, le impide alterar su panel, reemplazar al autor, torna sagrada cada palabra, y hace que lo que ha dicho el poeta vuelva a hallarse aún presente largo tiempo después en la memoria del espectador.

La idea, templada en él toma de pronto algo de más incisivo y de más deslumbrante. Es el hierro que se convierte en acero.

Se comprende que la prosa, necesariamente mucho más tímida, obligada a privar al drama de toda poesía lírica o épica, reducida al diálogo y a lo positivo, está lejos de tener esos recursos. Tiene las alas mucho menos amplias. Es de mucho más fácil acceso; en ella la mediocridad está a sus anchas; y, por algunas obras distinguidas como las que los últimos tiempos han visto aparecer, el arte muy pronto estaría colmado de abortos y embriones. Otro sector de la reforma se inclinaría por el drama escrito en verso y prosa a la vez, como ha hecho Shakespeare. Esta manera tiene sus ventajas. Sin embargo, podría haber disparidad en las transiciones de una forma a otra, y cuando un tejido es homogéneo, es mucho más sólido. Además, que el drama esté escrito en prosa, que esté escrito en verso o que está escrito en verso y en prosa, no es más que una cuestión secundaria. El rango de una obra no se debe fijar según su forma, sino según su valor intrínseco. En las cuestiones de esta clase, sólo hay una solución, sólo hay un peso que puede hacer inclinar la balanza del arte: *el genio*.

En resumen: prosista o versificador, el primer indispensable mérito de un escritor dramático es la corrección. No esa corrección enteramente superficial, cualidad o defecto de la escuela descriptiva, que hizo de Lhomond y Restaut las dos alas de su Pegaso, sino esa corrección íntima, profunda, razonada, que está penetrada por el alma de un idioma, que ha sondeado las raíces e indagado las etimologías; siempre libre, porque está segura de lo que hace y de que siempre va de acuerdo con la lógica de la lengua. Nuestra Señora la gramática lleva a la otra por las riendas; esta corrección hace lo que quiere con la gramática. Puede aventurarse, arriesgar, crear,

inventar su estilo: tiene dreecho. Pues, aun cuando algunos hayan dicho que no habían pensado en lo que decían, y entre ellos hay que colocar particularmente a quien escribe estas líneas, la lengua francesa no está fijada ni se fijará nunca. Una lengua no se fija. El espíritu humano está siempre en marcha, o, si se quiere, en movimiento, y con él las lenguas. Las cosas son así. Cuando el cuerpo cambia, ¿cómo no ha de cambiar el traje? El francés del siglo XIX no puede ser el francés del siglo XVIII, como éste no es el francés del XVII, como el francés del XVII no es el del XVI. La lengua de Montaigne ya no es la de Rabelais, la lengua de Pascal ya no es la de Montaigne, la lengua de Montesquieu ya no es la de Pascal. Cada una de esas cuatro lenguas, tomada en sí, es admirable, porque es original. Toda época tiene sus ideas propias; también es necesario que tenga las palabras propias para esas ideas. Las lenguas son como el mar, oscila incesantemente. En ciertas épocas, abandonan una ribera del mundo del pensamiento e invaden otra. Todo lo que su marea deja de este modo, se seca y se borra del suelo. De esta manera es como se extinguen las ideas, como desaparecen las palabras. En los idiomas humanos sucede como en todo. Cada siglo aporta y se lleva algo. ¿Qué hacerle? Es fatal. Es, pues, en vano que se pretenda petrificar la móvil fisonomía de nuestro idioma bajo una forma dada. Es en vano que nuestros Josués literarios le griten a la lengua que se detenga; ni las lenguas; ni el sol se detienen jamás. El día en que se fijan, es que se mueren. He aquí por qué al francés de cierta escuela contemporánea es una lengua muerta.

Tales son, aproximadamente, sin contar los desarrollos en profundidad que podrían completar la evidencia, las ideas actuales del autor de este libro sobre el drama. Por lo demás, esta lejos de tener la pretensión de ofrecer su ensayo dramático como una emanación de esas ideas, que, muy por el contrario, quizá no son ellas mismas, ingenuamente hablando, más que revelaciones de la ejecución. Sin duda sería más cómodo y mucho más astuto fundar su libro sobre su prefacio y defenderlos tino por medio del otro. Pero prefiere más la franqueza que la habilidad. Quiere, pues, ser el primero en mostrar lo tenue del nudo que liga este prólogo con el drama. Su primer proyecto, suspendido en un principio por su pereza era dar al público la obra sola: *el demonio sin los cuernos*, como Iriarte. Fue después de haberla cerrado y concluido debidamente que, a solicitud de algunos amigos probablemente muy enceguecidos, se decidió a contar consigo mismo en un prefacio, a trazar, por así decir, la carta del viaje poético que acababa de hacer, a dar razón de las buenas o malas adquisiciones que presentaba, y de los nuevos aspectos bajo los cuales el dominio del arte se había ofrecido a su espíritu. Sin duda se ha de sacar ventaja de esta confesión para repetir el reproche que ya le ha dirigido un crítico alemán, de hacer "una poética para su poesía". ¿Qué importa? En principio, ha tenido más bien la intención de deshacer las poéticas que de hacerlas. Después, ¿no valdrá siempre más hacer poéticas a partir de una poesía, que poesía a partir de una poética? Pero no, una vez más; no tiene talento para crear sistemas ni la pretensión de establecerlos. "Los sistemas, dice sutilmente Voltaire, son como ratas que pasan por veinte agujeros, y al fin encuentran dos o tres en los que no caben". Hubiera sido, pues, tomarse un trabajo inútil y por encima de sus fuerzas, por el contrario, ha abogado por la libertad del arte contra el depotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas. El autor tiene por costumbre seguir a todo trance lo que considera su inspiración, cambiar de molde tantas veces como de composición. El dogmatismo, en las artes, es lo que más le hace sufrir. Dios no quiera que aspire a ser de esos hombres, románticos o clásicos, que hacen obras *según su sistema*, que se condenan a no tener nada más una forma en el espíritu, a probar siempre algo, a seguir otras leyes que las de su organización y su naturaleza. La obra artificial de esos hombres, aunque tengan algún talento, no existe para el arte. Es una

teoría, no una poesía.

Después de haber intentado señalar en todo lo que precede cuál ha sido, según otros, el origen del drama, cuál es su carácter, cuál podría ser su estilo, ha llegado el momento de volver a bajar de esas alturas generales del arte al caso particular que nos hizo ascender a ellas. Sólo nos resta informar al lector sobre nuestra obra, sobre ese Cromwell; y como no es un tema que nos agrade, diremos poco en pocas palabras.

Oliverio Cromwell pertenece al número de esos personajes de la historia que son a un tiempo muy célebres y muy poco conocidos. La mayor parte de sus biógrafos, y entre ellos los hay que son historiadores, han dejado incompleta esta gran figura. Parecería que no se han atrevido a reunir todos los rasgos de ese extravagante y colosal prototipo de la reforma religiosa y de la revolución política en Inglaterra. Casi todos se han limitado a reproducir con dimensiones más amplias el simple y siniestro perfil de vista monárquico y católico, desde su sillón de obispo apoyado en el trono de Luis XIV.

Como todo el mundo, el autor de este libro se contentaba con eso. El nombre de Oliverio Cromwell sólo despertaba en él la idea sumaria de un fanático regleida y un gran capitán. Fue al husmear en la crónica, cosa que hace con delectación, fue al hojear al azar las memorias inglesas del siglo XVII que le sorprendió ver desarrollarse poco a poco ante su vista un Cromwell enteramente nuevo. No era solamente el Cromwell militar, el Cromwell político de Bossuet; era un ser complejo, heterogéneo, múltiple, compuesto por todos los contrarios, mezcla de mucho mal y mucho bien, lleno de genio y de pequeñez; una especie de Tiberio-Dandín, tirano de Europa y juguete de su familia; viejo regicida que humilla a los embajadores de todos los reyes, torturado por su hija realista; austero y sombrío en sus costumbres y manteniendo a cuatro bufones a su alrededor; haciendo malos versos; sobrio, simple, frugal, y pagado de la etiqueta; soldado rudo y político sutil; ducho en argucias teológicas y complaciéndose en ellas; orador pesado, oscuro, difuso, pero hábil para hablar el lenguaje de todos aquellos a quienes quería seducir; hipócrita y fanático; visionario dominado por los fantasmas de su infancia, creyendo en los astrólogos y proscribiéndolos; desafiante hasta el exceso, siempre amenazante, rara vez sanguinario; rígido observador de las prescripciones puritanas que pierde, sin embargo, varias horas por día en bufonías; brusco y desdeñoso con sus familiares, cariñoso con los secuaces a los que temía; engañando sus remordimientos con sutilezas, engatusando a su conciencia; inagotable en habilidad, en ardides, en recursos, dominando su imaginación por medio de su inteligencia; grotesco y sublime; en suma, uno de esos hombres de base cuadrada, como los llamaba Napoleón, el tipo y el jefe de todos esos hombres completos, en su lengua exacta como álgebra, coloreada como la poesía.

Quien esto escribe, ante tan raro y asombroso conjunto, comprendió que la apasionada silueta de Bossuet no le bastaba. Se puso a girar en torno de esta elevada figura, y se apoderó de él una ardiente tentación de pintar al gigante en todas sus facetas, bajo todos sus aspectos. El material era rico. Al lado del guerrero y del hombre de Estado, quado:aa por bosquejar el teólogo, el pedante, el poetastro, el visionario, el bufón, el padre, el esposo, el hombre-Proteo, en una palabra el dobre Cromwell, *homo et vir*.

Hay, sobre todo, una época de su vida en que este carácter singular se desarrolla bajo todas sus formas. No es, como se creería al primer golpe de vista, la del proceso a Carlos I, aunque sea de un palpitante interés, sombrío y terrible; es el momento en que el ambicioso trata de recoger el fruto de esa muerte. Es el instante en que Cromwell llegó a lo que para cualquier otro hubiera sido la cumbre de una fortuna

posible, seńor de Inglaterra cuyas mil facciones enmudecen a sus pies, seńor de Escocia de la que hizo una satrapía y dei Irlanda, de la que hizo una prisi3n, seńor de Europa por sus flotas, sus ejércitos, por su diplomacia, intentó por fin cumplir el primer sueńo de su infancia, el último objeto de su vida: hacerse rey. Jamás la historia ha ocultado una lecci3n más elevada bajo un drama más elevado. Primero, el protector se hace rogar; la augusta farsa comienza con peticiones de las comunidades, peticiones de las ciudades, peticiones de los condados; luego es un proyecto de ley del Parlamento. Cromwell, autor anónimo de la comedia, quiere parecer descontento; se le ve estirar una mano hacia el cetro y retirarla; se acerca de soslayo a ese trono del que ha barrido a la dinastía. Al fin, se decide bruscamente; por orden suya, se empavesa Westminster, se erige el estrado, se ordena la corona al orfebre, se fija el día de la ceremonia. ¡Ex-rafi3o desenlace! Es ese misipo día, ante el pueblo, as tropas y las comunas, en esa gran sala de Westminster, sobre ese estrado del que esperaba descender rey, cuando, súbitamente, como sobresaltado, parece despertar a la vista de la corona, se pregunta si sueńa, qué quiere decir esa ceremonia, y en un discurso que dura tres horas rehúsa la dignidad real. ¿Era que sus espías le habían advertido sobre dos conspiraciones combinadas de caballeros y de puritanos que, aprovechando su error, debían estallar ese mismo día? ¿Hablan producido en él esa revoluci3n el silencio o los murmullos de ese pueblo, desconcertado de ver a su regicida acceder al trono? ¿Era solamente sagacidad de ,genio, instinto de una ambici3n prudente, aunque desenfrenada, que sabe cuánto cambia a menudo un paso de más la posici3n y la actitud de un hombre, y que no se atreve a exponer su edificio plebeyo al viento de la, impopularidad?

¿Eran todas esas cosas a la vez? Es lo que ningún documento contemporáneo aclaró palmariamente.

Tanto mejor; la libertad del poeta es más completa y el drama gana con esas latitudes que le deja la historia. Vemos que aquí es inmensa y única; se trata de la hora decisiva, la gran peripecia de la vida de Cromwell. Es el momento en que su quimera se le escapa, en que el presente mata al porvenir, en que, para emplear una enérgica vulgaridad, su destino falla. Todo Cromwell está en juego en esta comedia que representan Inglaterra y él.

Éste es el hombre, ésta es la época que se ha tratado de esbozar en este libro.

El autor se ha dejado arrastrar por el placer infantil de hacer sonar las teclas de ese gran clavicordio. Por cierto, otros más hábiles hubieran podido extraer una melodía más elevada y profunda, no de esas armonías que sólo halagan al oído, sino de esas armonías íntimas que conmueven por completo al hombre, como si cada cuerda del instrumento se anudara a una fibra del corazón. Ha cedido al deseo de pintar todos esos fanatismos, todas esas supersticiones, enfermedades de las religiones en ciertas épocas; al anhelo de representar a todos esos hombres, como dice Hamlet; de escalonar por debajo y en torno de Cromwell, centro y eje de esa corte, de ese pueblo, de ese mundo, incorporando todo a su unidad e imprimiendo a todo su impulso, esa doble conspiraci3n tramada por dos facciones que se aborrecen y se ligan para abatir al hombre que las humilla, pero que se unen sin mezclarse; ese partido puritano, fanático, variado, sombrío, desinteresado, que toma por jefe al hombre más pequeño para un papel tan grande, al egoísta y pusilánime Lambert; ese partido de los caballeros, atolondrado, jovial, poco escrupuloso, indolente, abnegado, dirigido por el hombre que, exceptuando la abnegaci3n, menos lo representa, el probo y severo Ormond; esos embajadores, tan humildes ante el soldado de fortuna; esa extraña corte en que, mezclados, aventureros y grandes seńores disputan en bajeza; esos cuatro bufones que el desdeńoso olvido de la historia permite imaginar; esa familia en la que

cada miembro es una herida para Cromwell; ese Thurloë, el Acates del protector; ese rabino judío, ese Israel Ben-Manassé, espía, usurero y astrólogo, vil por dos lados, sublime por el tercero; ese Rochester, ese extravagante Rochester, ridículo y espiritual, elegante y crapuloso, siempre renegando, siempre enamorado y ebrio, como él se jactaba ante el obispo Burnet, mal poeta y buen gentilhomme, vicioso e ingenuo, jugándose la cabeza e importándole poco ganar la partida con tal que lo divierta, capaz de todo, en una palabra, de astucia y botaratería, de alocamiento y de cálculo, de bajeza y de generosidad; ese salvaje Carr, del que la historia sólo dibuja un rasgo, pero muy característico y fecundo; esos fanáticos de todo orden y de todo género: Harrison, fanático pillo; Barebone, mercader fanático; Syndercomb, matón; Augustin Garland, asesino lagrimoso y devoto; el bravo coronel Overton, erudito un poco declamatorio; el austero y rígido Ludlow, que más tarde iría a dejar su ceniza y su epitafio en Lausana; en fin, "Milton y algunos otros que tenían carácter", como dice un panfleto de 1675 (Cromwell político), que nos recuerda el Dantem quemdam de la crónica italiana.

No señalamos muchos personajes de menor importancia, cada uno de los cuales, sin embargo, tiene su vida real y su marcada individualidad, y que contribuyeron a la seducción que ejerció sobre la imaginación del autor esta vasta escena de la historia. Con esta escena ha hecho este drama.

La ha volcado en verso, porque así le ha parecido.

Por lo demás, al leerla se verá cuán poco pensaba en su obra al escribir este prefacio, con qué desinterés, por ejemplo, combatía el dogma de las unidades. Su drama no se desarrolla fuera de Londres, comienza el 25 de junio de 1657 a las tres de la mañana y termina el 26 al mediodía, clásica, tal como la enseñan actualmente los profesores de poesía. Que, por otra parte, no la saben en grado alguno. No es con permiso de Aristóteles sino con el de la historia que el autor ha condensado así su drama; y porque, a igual interés, prefiere un asunto concentrado a un asunto difuso.

Es evidente que este drama, en sus proporciones actuales, no podría ser encuadrado en nuestra-, representaciones escénicas. Es demasiado largo. Sin embargo, quizá se reconozca que ha sido íntegramente compuesto para la escena. Fue al acercarse a su sujeto para estudiarlo que el autor reconoció o creyó reconocer la imposibilidad de hacer admitir una reproducción fiel en nuestro teatro, en el estado de excepción en que se encuentra, entre el Caribdis académico y el Escila administrativo, entre los jurados literarios y la censura política. Había que optar: o la tragedia melosa, solapada, falsa, y representada, o el drama insolentemente verdadero, y desterrado. El primero no valía la pena hacerlo; ha preferido intentar el segundo. Es por esta razón que, desesperando (le verlo puesto jamás en escena, se ha entregado libre y dócil a las fantasías de la composición, al placer de extenderla en pliegos más grandes, a los desarrollos que su asunto permitía y que, si bien terminan de alejar su drama del teatro, por lo menos tienen la ventaja de hacerlo casi completo desde el punto de vista histórico. Además, los comités de lectura no son más que un obstáculo (le segundo orden. Si aconteciera que la censura dramática, comprendiendo cuán fuera de nuestra época está tongada esta inocente, exacta y concienzuda imagen de Cromwell y de su tiempo, le permitiera el acceso al teatro, el autor, pero solamente en ese caso, podría extraer de ese drama una pieza que se aventuraría entonces sobre la escena, y sería silbada.

Hasta entonces, continuará manteniéndose alejado del teatro. Y siempre dejará demasiado pronto, por las agitaciones de ese mundo nuevo, su amado y casto retiro. ¡Quiera Dios que no se arrepienta jamás de haber expuesto la virgen oscuridad de su nombre y de su persona a los escollos, las borrascas, las tempestades de la platea, y

sobre todo (¿pues qú importa una caída?) a las miserables murmuraciones de los bastidores; de haber entrado en esa atmósfera variable, brumosa, tempestuosa, donde dogmatiza la ignorancia, donde iba la envidia, donde se arrastran las maquinaciones, donde la probidad del talento ha sido desconocida tan a menudo, donde el noble candor del genio está a veces tan fuera de lugar, donde la mediocridad logra rebajar a su nivel a las superioridades que la oscurecen, donde se encuentran tantos hombrecillos por uno grande, tantas nulidades por un Talma, tantos mirmidones por un Aquiles! Este esbozo parecerá quizá lúgubre y poco lisonjero; pero, ¿no logra señalar la diferencia que separa nuestro teatro, lugar de intrigas y tumultos, de la solemne serenidad del teatro antiguo.

Sea lo que fuere, el autor cree un deber advertir de antemano sobre el reducido número de personas que atraería un espectáculo semejante, y que una pieza extraída del Cromwell nunca ocuparía menos que lo que dura una representación. De otro modo, es difícil que se establezca un teatro romántico. Por cierto, si se quiere algo distinto a esas tragedias en las que uno o dos personajes, tipos abstractos de una idea puramente metafísica, se pasean solemnemente sobre un fondo sin profundidad, apenas ocupado por algunas cabezas de confidentes, pálidos calcos de los héroes, encargados de llenar los vacíos de una acción simple, uniforme y monocorde; si uno se aburre de eso, una velada entera no es demasiado para desarrollar con un poco de amplitud a todo un hombre de excepción, a toda una época de crisis; el uno, con su carácter, su genio que se une a su carácter, sus creencias que dominan a ambos, sus pasiones que vienen a trastornar sus creencias, su carácter y su genio, sus gustos que tiñen sus pasiones, sus hábitos que disciplinan sus gustos y amordazan sus pasiones, y ese cortejo innumerable de hombres de toda índole que esos diversos agentes hacen remolinear en torno suyo; la otra, con sus costumbres, sus leyes, sus modas, su espíritu, sus luces, sus supersticiones, sus acontecimientos, y su pueblo que todas esas causas primeras modelan alternativamente como blanda cera. Se comprende que un cuadro semejante sea gigantesco. En lugar de una individualidad, como aquella con que se contentaba el drama abstracto de la vieja escuela, se tendrá veinte, cuarenta, cincuenta, ¿que sé yo?, de todo relieve y de todo tamaño. Habrá un sinnúmero en el drama. ¿No será mezquino concederle dos horas de duración para dar el resto de la representación a la ópera cómica o a la farsa, retacear a Shakespeare en pro de Bobéche? Y que no se piense, si la acción está bien llevada, que la multitud de figuras que ella pone en juego puede dar por resultado fatiga en el espectador o titubeo en el drama. Shakespeare, que abunda en pequeños detalles, es al mismo tiempo, y por eso mismo, imponente por su gran conjunto. Es la encina que arroja una sombra inmensa con millares de hojas exiguas y recortadas.

Esperemos que en Francia no se tarde en acostumbrarse a consagrar toda una velada a una sola pieza. En Alemania y en Inglaterra hay dramas que duran seis horas. Los griegos, de los que tanto hablamos, y a la manera de Scudéry invocamos al clásico Dacier, capítulo VII de su Poética, los griegos llegaban a veces hasta a hacer representar doce o dieciséis obras por día. En un pueblo amigo de los espectáculos, la atención es más vivace de lo que se cree. El casamiento de F́garo, ese nudo de la gran trilogía de Beaumarchais, ocupa toda la velada, y ¿a quíen ha fastidiado o fatigado alguna vez? Beaumarchais era digno de aventurar ese primer paso hacia el objetivo del arte moderno, al cual le es imposible, en dos horas, hacer germinar ese interés profundo e invencible que resulta de una acción vasta, verdadera y multiforme. Pero dicen que ese espectáculo, compuesto por una sola obra, sería monótono y parecería largo. ¡Qú error! Por el contrario, perdería su longitud y su monotonía actuales. ¿Qú es lo que se hace ahora, en efecto?

Se dividen los goces del espectador en dos partes bien cortadas. Se le da dos horas de placer serio, y luego una hora de placer retozón; con la hora de entreactos que no contamos en el placer, da un total de cuatro horas. ¿Qué haría el drama romántico? Molería y mezclaría artísticamente esas dos clases de placer. Haría pasar a cada instante al auditorio de lo serio a la risa, de las excitaciones jocosas a las emociones desgarrantes, de lo grave a lo tierno, de lo agradable a lo severo. Pues, como ya lo hemos establecido, el drama es la unión de lo grotesco y lo sublime, el alma con el cuerpo, la tragedia con la comedia. ¿No se ve que, aliviando una impresión por medio de otra, aguzando alternativamente lo trágico sobre lo cómico, lo alegre sobre lo terrible, y hasta asociando en caso de necesidad las fascinaciones de la ópera, esas representaciones, al no ofrecer más que una obra, valdrían por muchas otras? La escena romántica haría un manjar picante, variado, sabroso, de lo que en el teatro clásico es una medicina dividida en dos píldoras.

El autor de este libro ha agotado pronto lo que tenía que decir al lector. Ignora cómo acogerá la crítica este drama, y estas ideas sumarias, desprovistas de sus corolarios, despojadas de sus ramificaciones, reunidas a la carrera en la prisa por terminar. Sin duda parecerán muy descaradas y muy extrañas a los "discípulos de La Harpe". Pero si, por ventura, desnudas y disminuidas como están, pueden contribuir a poner en el camino de la verdad a ese público cuya educación ya está tan avanzada, y que tantas publicaciones destacadas, de crítica o aplicación, libros o periódicos han madurado ya para el arte, que sigue ese impulso sin ocuparse si le viene de un hombre ignorado, de una voz sin autoridad, de una obra de poco valor. Es una campana de cobre que llama a los pueblos al verdadero templo y al verdadero Dios.

En la actualidad existe un antiguo régimen literario como existe un antiguo régimen político. El siglo pasado gravita aún casi en todo sentido sobre el nuevo. Lo oprime, sobre todo en la crítica. Se encuentran, por ejemplo, hombres vivos que repiten todavía esa definición del gusto que se le escapó a Voltaire: "El gusto es para la poesía lo mismo que el adorno para las mujeres". ¡Entonces, el gusto es la coquetería! Palabras destacables que pintan a maravillas esa poesía acicalada, llena de afeites, empolvada, del siglo XVIII, esa literatura con miriñaque, pompones y volados. Brindan un resumen admirable de una época con la cual los genios más altos no han podido estar en contacto sin empequeñecerse, por lo menos en un aspecto; de los tiempos en que Montesquieu ha podido y debido hacer *El templo de Gnido*, Voltaire *El templo del gusto*, Rousseau, *El adivino de la aldea*.

El gusto es la razón del genio. Esto es lo que bien pronto establecerá otra crítica, una crítica vigorosa, franca, sabia, una crítica de este siglo que comienza a echar brotes vigorosos sobre las viejas ramas desecadas de la antigua escuela. Esta crítica joven, tan grave como frívola es la otra, tan erudita como ignorante es la otra, se ha creado ya órganos a los que se presta oídos, y a veces nos sorprende encontrar en las páginas más ligeras excelentes artículos que de ella emanan. Es ella quien, uniéndose a todo lo que hay de superior y valiente en las letras, nos libraré de dos plagas: el clasicismo caduco y el falso romanticismo, que se atreve a apuntar a los pies del verdadero. Porque el genio moderno tiene ya su sombra, su contraprueba, su parásito, su clásico, que se disfraza con sus rasgos, se viste con sus colores, toma su librea, recoge sus migajas, y semejante al aprendiz de hechicero, pone en juego con palabras aprendidas de memoria, elementos de acción cuyo secreto no posee. Así comete tonterías que a su maestro muchas veces le cuesta mucho trabajo reparar. Pero lo que hay que destruir ante todo es el falso gusto antiguo. Hay que desembarazar a la literatura actual. Es en vano que la corroa y la empañe. Está hablando a una generación joven, austera, pujante, que no lo comprende. La cola del siglo XVIII se

arrastra aún por el XIX; pero no somos nosotros, los jóvenes que hemos visto a Bonaparte, quienes la llevaremos.

Llegamos, pues, al momento de ver prevalecer la nueva crítica, asentada también ella sobre una base amplia, sólida y profunda. Y bien pronto se comprenderá generalmente que los escritores deben ser juzgados, no según las reglas y los géneros, cosas que están fuera de la naturaleza y fuera del arte, sino según los principios inmutables de ese arte y las leyes especiales de su organización personal. La razón de todos se avergonzará de esa crítica que ha devorado vivo a Pierre Corneille, amordazado a Jean Racine, y que sólo ha rehabilitado a John Milton en virtud del código épico del padre Jorobado. Se accederá, para comprender una obra, a colocarse en el punto de vista del autor, a mirar el asunto con sus ojos. Se abandonará, y son palabras de Chateaubriand, "la crítica mezquina de los defectos por la grandiosa y fecunda de las bellezas". Es hora de que todos los hombres cultos tomen el hilo que liga frecuentemente lo que, según nuestro particular capricho, llamamos defecto con lo que llamamos belleza. Los defectos, por lo menos lo que denominamos así, a menudo son la condición natural, necesaria, fatal, de las cualidades.

*Scit genius, natale comes qui temperat astrum*¹⁵.

¿Dónde se ha visto una medalla que no tenga su reverso, un talento que no traiga su sombra junto con su luz, su humo junto con su llama? Esa tacha sólo puede ser la consecuencia inseparable de esa belleza. Ese toque violento, que me afecta íntimamente, completa el efecto y da relieve 'al conjunto. Si se borra uno, se borra el otro. La originalidad se compone de todo eso. El genio es necesariamente desparejo. No hay altas montañas sin profundos precipicios. Si se rellena el valle con el monte, no se tendrá más que una estepa, un erial, la llanura de Sablons en lugar de los Alpes, alondras en vez de águilas.

También hay que tener en cuenta la época, el clima, las influencias locales. A veces la Biblia u Homero nos hieren por su sublimidad misma. ¿Quién se animaría a suprimir en ellas una palabra? Nuestra debilidad se espanta con frecuencia ante las osadías inspiradas por el genio, porque no puede abarcar los objetos con una inteligencia tan amplia. Y además, repitémoslo, hay faltas que sólo echan raíz en las obras maestras; sólo es dado a ciertos genios tener ciertos defectos. Se reprocha a Shakespeare el abuso de la metafísica, el abuso del ingenio, de las escenas parásitas, de las obscenidades, el empleo de fruslerías mitológicas de moda en su tiempo, la extravagancia, la obscuridad, el mal gusto, la hinchazón, las asperezas de estilo. La encina, ese árbol gigantesco que hemos comparado con Shakespeare y que tiene más de una analogía con él, tiene un porte extravagante, ramas nudosas, follaje opaco, corteza áspera y ruda, pero es la encina.

Es por todas estas cosas que es encina. Pues si queréis un tronco liso, ramas rectas, hojas satinadas, recurrid al pálido abedul, al hueco saúco, al sauce llorón; pero dejad en paz a la gran encina. No lapidéis a quien os da sombra.

El autor de este libro, como persona, conoce los numerosos y groseros defectos de sus obras. Si muy raramente se aviene a corregirlos es porque le desagrada volver a destiempo sobre una cosa hecha. Ignora ese arte de soldar una belleza en el lugar de una tacha y jamás ha podido convocar a la inspiración sobre una obra enfriada.

Por otra parte, ¿ qué ha hecho que valga esa molestia? El trabajo que perdería

¹⁵ "El genio la conoce, compañero que modera [la influencia] de su astro natal" (Horacio, Epístolas, II, II, v. 187).

borrando las imperfecciones de sus libros, prefiere emplearlo en despojar de defectos su esṕritu. Su ḿtodo es corregir una obra ślo en otra obra.

En resumen, como quiera que su libro sea tratado, asume aqú el compromiso de no defenderlo ni en todo ni en parte. Si su drama es malo, ¿de qú sirve apoyarlo? Si es bueno, ¿por qú defenderlo? El tiempo haŕ justicia al libro o lo condenaŕ. El éxito del momento ślo es asunto del librero. Si la publicaci3n de este ensayo despierta la c3lera de la cŕtica, la dejará correr. ¿Qú podŕ responderle? No es de los que hablan, como dice el poeta castellano,

por la boca de su herida.

Una última palabra. Se ha podido notar que en esta marcha un poco larga a trav́s de tantas cuestiones diversas, el autor generalmente se ha abstenido de apoyar su opini3n personal sobre textos, citas o autoridades. Sin embargo, no es que le hubiera faltado.

"Si el poeta establece cosas imposibles seǵn las reglas de su arte, ciertamente comete una falta; pero deja de ser falta, puesto que por ese medio llega al fin que se ha propuesto, ya que ha encontrado lo que buscaba"¹⁶.

"Toman por galimatías todo lo que la debilidad de sus luces no les permite comprender. Sobre todo, tratan de rid́culos esos maravillosos pasajes en que el poeta, para penetrar mejor en la raz3n, sale, por aś decir, fuera de la raz3n misma. Efectivamente, ese precepto que da como regla no guardar a veces las reglas, es un misterio del arte que no es f́cil hacer entender a hombres sin gusto alguno..., y que una especie de extravagancia de ánimo hace insensibles a lo que coḿnmente emociona a los hombres"¹⁷.

¿Quié debate aquello?: Arist3teles. ¿Quié debate esto?: Boileau. A primera vista vemos que el autor de este drama hubiera podido, como cualquier otro, acorazarse de nombres propios y refugiarse detŕs de las reputaciones. Pero ha preferido dejar ese modo de argumentaci3n a los que lo creen invencible, universal y soberano. En cuanto a él, prefiere las razones a las autoridades; siempre le han gustado más las armas que las panoplias.

Octubre 1827.

¹⁶ Arist3teles, Poética, cap. XXV.

¹⁷ Boileau, Discurso sobre la oda.

