

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACIÓN
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Director de publicaciones: Juan Antonio Hormigón
Coordinación: Carlos Rodríguez

Título original: *Le père de famille* y *De la poésie dramatique*

© del estudio y las traducciones: Francisco Lafarga Maduell
© de la presente edición:
ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Primera edición: mayo, 2009

Reservados todos los derechos. Este libro no puede ser reproducido ni en su totalidad ni en parte ni registrado en o transmitido por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 207 del Código Penal, podrán ser castigados con pena de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte sin la previa autorización.

Publicaciones de la ADE
Serie: Literatura Dramática, nº 77

c/ Costanilla de los Ángeles, 13. Bajo izda. 28013 Madrid (España)
<http://www.adeteatro.com>
e-mail: redaccion@adeteatro.com

Diseño: Tomás Adrián
ISBN: 978-84-92639-02-1
Depósito legal: M-22786-2009

Imprime: MFC Artes Gráficas, S.L.

841
DSSSp.E
2009
C.1

El padre de familia

De la poesía dramática

de

DENIS DIDEROT

Edición y traducción de
Francisco Lafarga

Introducción

por **Francisco Lafarga**
Universidad de Barcelona

***Le père de famille* y el *Discours* en la vida de Diderot**

En noviembre de 1758 apareció en Ámsterdam el volumen que contenía *Le père de famille* y el *Discours sur la poésie dramatique*. En la publicación de estas dos obras Diderot siguió la fórmula que había utilizado el año anterior, al dar en el mismo volumen *Le fils naturel* y los *Entretiens sur le Fils naturel*, a saber: una obra dramática seguida de una composición de tipo teórico o de reflexión sobre el teatro.

Con todo, y como ya había sucedido con las obras anteriores, la mayoría de las ediciones del *Père de famille*, bastante numerosas a lo largo del siglo XVIII, no contenían el discurso, que los lectores debían buscar en ediciones de obras colectivas de Diderot, antes, obviamente, de su inclusión en las ediciones de obras completas.

A pesar de una presentación formal similar, *Le père de famille* y el discurso *De la poésie dramatique* presentan varias diferencias respecto de las composiciones publicadas el año anterior, aunque ambas fueron también objeto, como sus predecesoras, de la crítica mordaz de los enemigos de Diderot.

Le père de famille es, resueltamente, una obra orientada hacia la representación, tanto por los planteamientos de orden dramático (disposición de los elementos teatrales, construcción de la acción, utilización de recursos dramáticos) como por los contenidos de orden moral y social. De hecho, y contrariamente al *Fils naturel*, alcanzó un éxito honroso en las tablas, tanto en el momento de su estreno como en varias reposiciones. En cuanto al texto teórico, su misma forma lo distingue claramente de los *Entretiens*: se trata de un discurso estructurado, a modo de pequeño tratado, que se presenta tras un título clásico (*De la poésie dramatique*), en el que no es baladí la utilización del vocablo "poesía" para referirse a la literatura dramática. No se trata, pues, como en los *Entretiens*, de una continuación «necesaria» de una pieza teatral, con una conexión muy íntima con ella, la presencia como interlocutor del supuesto redactor de la misma, y todos los demás artificios de que se valió Diderot para componerlos. Lo cual no significa que el discurso esté totalmente desconectado de la práctica teatral de Diderot: de hecho, varias páginas están dedicadas a la defensa de la originalidad del *Fils naturel* frente a las acusaciones de plagio de que había sido objeto. La forma resulta asimismo muy distinta: se abandona el tono íntimo y familiar de los *Entretiens*, conversación entre amigos, al fin y al cabo, para adoptar un estilo más objetivo, más distante del lector, con menor complicidad. Con todo, esa expresión más formal no impide la presencia de alusiones personales, de manifestaciones del autor y, como en el texto anterior, del diálogo, aunque no sea propiamente un diálogo mantenido entre Diderot y otro interlocutor presente en el texto, tan de "carne y hueso" como era Dorval. En esta ocasión, el interlocutor —de nombre desconocido, aunque varios críticos lo han identificado con su amigo Melchior Grimm, a quien el autor dedicó el discurso— sirve de punto de apoyo, o de incitación, a los comentarios de Diderot sobre los temas más variados de la composición teatral.

***Le père de famille*, nueva formulación práctica del drama**

Aun cuando ya en los *Entretiens sur le Fils naturel* Diderot había anunciado su interés por la figura del padre de familia y por el juego que tal "condición" podría dar en el teatro, es improbable que en aquel momento estuviera ya redactada la pieza que dio un año más tarde.

Es posible que la propia experiencia de la composición del *Fils naturel*, el entusiasmo provocado en parte del público animaran a Diderot a volver a la composición teatral. El resultado fue una pieza mucho más lograda técnicamente, más apta para la representación, con menos monólogos, muchas más escenas, en definitiva, con un ritmo más rápido, sin contar con la diversidad de personajes y el interés intrínseco del argumento.

Aun cuando se han podido establecer algunos vínculos entre situaciones de la pieza y la realidad vivida por el propio Diderot (en particular las dificultades que tuvo para casarse con la mujer que amaba, por la oposición de su propio padre), no pueden fijarse precedentes claros e inmediatos del argumento de la obra. En cualquier caso, se trata de una situación hartó vista en el teatro, la de los amores contrariados, aunque en este caso el protagonista de los mismos sea el hijo, y no la hija, como solía ser más común. Con todo, también hallamos la situación del amor no confesado (entre la hija, Cécile, y Germeuil), que sirve de contrapunto a la historia, mucho más rocambolesca, de los amores del hijo, Saint-Albin, con una joven humilde, aunque bella y virtuosa. Y todo ello complicado con las preocupaciones y la indecisión de M. d'Orbesson, el padre de familia, a las que se añaden las artimañas de su cuñado, el comendador d'Auvilé. Tratándose de una pieza del género serio, no podían faltar las expresiones de sensibilidad, bondad y ternura que caracterizan a los personajes "positivos" de este tipo de teatro.

Con todos estos elementos la pieza presentaba un aspecto aceptable y conveniente para la representación, aunque Diderot tuvo que transigir ante los actores de la Comédie-Française y realizar algunas modificaciones para que la obra fuera finalmente representada. Consiguió un éxito honroso en su estreno (febrero de 1761) y más caluroso en el reestreno de 1769, permaneciendo en el repertorio del primer teatro de Francia hasta 1839. Por otra parte, se hicieron una veintena de ediciones de la pieza en vida de Diderot, así como traducciones a las principales lenguas europeas.

Contribución del discurso a la teoría del drama burgués y al debate sobre el teatro

El discurso *De la poésie dramatique* está compuesto de veintidós capítulos, de desigual extensión, a lo largo de los cuales Diderot expone no sólo una teoría del drama burgués, sino un conjunto de reflexiones sobre la situación del teatro de su tiempo.

Ya desde la edición original el discurso estuvo precedido de un índice muy detallado de las diversas partes o capítulos de que consta, aunque la separación entre los mismos no se llevó a cabo hasta la edición de 1772.¹

Tras un elogio de la honestidad y de la bondad natural, el autor reflexiona sobre una nueva especie de drama moral o filosófico, que deberá construirse sobre una idea sencilla, siguiendo el modelo antiguo. También Aristóteles le sugiere la idea de empezar por el esbozo sobre el que construir la pieza, y de recuperar lo maravilloso, así como la fatalidad, frente al acaso y lo novelesco, que privaban en la comedia de su tiempo. Es consciente de la dificultad de producir la ilusión escénica, pero también de su necesidad.

¹ Por este motivo en la traducción se han dispuesto los títulos de los distintos capítulos entre paréntesis cuadrados.

Una vez fijadas las situaciones, convendrá elegir los caracteres que contrasten con ellas. Insiste en la exposición de la acción, la distribución y la unidad de actos y escenas, así como en la necesidad de que el actor se acomode al personaje, creado en función de la acción. También alude a la verdad de los caracteres, a la importancia de la acción, aunque también del diálogo. En el capítulo sobre las costumbres, exalta las costumbres bárbaras y poéticas de la Antigüedad y lamenta el prosaísmo y el comedimiento de su tiempo, deseando más energía en la expresión de la virtud y de las pasiones.

En nombre de la verdad reclama la subordinación de los decorados a la acción, el realismo de la vestimenta, la presencia del gesto y de la pantomima, que debe ser pensada y aun descrita por el dramaturgo.

Termina haciendo una crítica de los autores teatrales y una condena de los críticos: de su apresuramiento en juzgar, anteponiendo la escritura o el juicio a la verdad y a la virtud.

En el discurso Diderot completa, sin repetirlas, las ideas sobre el teatro expresadas meses antes en las *Conversaciones*. Insiste de nuevo en la constitución del sistema dramático, en los géneros, pero lo esencial del discurso versa sobre la invención de los temas y su desarrollo práctico, es decir, su plasmación en un texto dramático. Esa importancia en la invención, sobre la que volverá en los años siguientes en otras obras, es, a juicio de algunos críticos, la expresión de su renuncia a la composición teatral, en la que, a juzgar por el éxito relativo de sus piezas, no había sido muy feliz.

Menos aparente es su interés por el actor, aunque también es cierto que años más tarde (1770) le dedicaría una extensa reflexión (*Le paradoxe sur le comédien*), que es el texto sobre el teatro más difundido del filósofo. Otros aspectos llaman más su atención en el discurso: los decorados,

la indumentaria, la unión del texto y su puesta en escena, aspectos todos novedosos en la época y sobre los que Diderot se expresa con su acostumbrada vehemencia.

Como ya se ha mencionado más arriba, aun presentando una disposición y un tono netamente vinculados al tratado o al discurso teórico, el texto conlleva la presencia de un interlocutor, con esporádicas intervenciones, señaladas tipográficamente entre comillas latinas o españolas (« »), mientras que el otro entrecomillado está reservado a citas textuales en boca del narrador principal, que se supone sea el propio Diderot.

Tampoco está exento el texto de interpolaciones, normalmente largas citas de autoridades (Aristóteles, Horacio) o de piezas teatrales, en particular de Terencio, Molière y Racine. Y también, a pesar de la menor imbricación entre el *Discours* y *Le père de famille*, se hallan en el texto varios pasajes de la pieza de Diderot, que el autor saca a colación para ilustrar algunas ideas.

Esta traducción

En la introducción al volumen anterior sobre Diderot había indicado que, si bien del *Fils naturel* sólo se había realizado hasta el presente una traducción, la publicada por Bernardo María de Calzada en 1787, en la Imprenta Real, del *Père de famille* existían tres versiones editadas a finales del siglo XVIII y principios del XIX: la realizada en 1785 por el marqués de Palacios, Lorenzo M^a de Villarroel (Madrid, Pantaleón Aznar), la llevada a cabo por Juan de Estrada, que se incluyó en el volumen VI (1801) de la colección *Teatro nuevo español*, publicada por el editor madrileño Benito García, y la que el mismo año sacó Manuel Gómez Bustos (Madrid, Vda. e Hijo de Marín). Existe, en rigor, una cuarta traducción, distinta de las anteriores, que nunca llegó a publicarse y se conserva en la B. Histórica Municipal de Madrid; carece de nombre de traductor y de fecha, aun-

que es manifiestamente de la misma época por los nombres de los actores que aparecen en el reparto.

El análisis de los contenidos permite establecer algunos procedimientos de traducción, no siempre coincidentes, aunque significativos. Así, el uso del verso en tres de las cuatro versiones, en lugar de la prosa del original, no debería interpretarse solamente como una concesión a los gustos del público, sino también como una tendencia de los propios traductores. Los cambios o supresiones introducidos, aparte de los usuales en los nombres de los personajes y otros detalles, están más relacionados con cuestiones de censura: por ejemplo, la larga alusión del padre de familia a los horrores de la vida conventual que pretende abrazar su hija.

La comparación entre la suerte de las dos piezas de Diderot en España es inevitable, y tal vez no hace sino reforzar la recepción que se les dispensó en Francia. Una primera gran diferencia entre ambas obras: si por un lado hubo una sola traducción del *Fils naturel*, las del *Père de famille* fueron cuatro. Otra diferencia notable se refiere a las representaciones: mientras que no consta ninguna de *El hijo natural* de Calzada, hubo varias de *El padre de familias*. La versión del marqués de Palacios se representó en agosto de 1787 en Madrid; aunque mucho antes se había representado otra obra del mismo título –tal vez la misma versión– en Madrid (1772 y 1775), en Sevilla (1774) y en Barcelona (1774 y 1784). La traducción de Juan de Estrada se representó en varias ocasiones en el teatro de los Caños del Peral entre abril y septiembre de 1803. No se trata, obviamente, de una obra de éxito, a pesar de las reposiciones. Y las críticas conservadas no arrojan una opinión muy halagüeña sobre la obra. Así, el *Memorial literario* de agosto de 1787, al referirse a la representación de la versión del marqués de Palacios, escribe:

En nuestro teatro no ha dado mucho gusto. *El padre de familia* es más blando de lo que es justo, es un modelo muy flaco

de los padres de familias o, por mejor decir, si todos los padres de familias fuesen así, serían unos poltrones.

En cualquier caso, pasada la actualidad de las ediciones y las representaciones la pieza no volvió a ser traducida y desapareció de los escenarios.

En cuanto al *Discours de la poésie dramatique* nunca ha sido traducido en España; pueden encontrarse, sin embargo, algunos fragmentos vertidos al catalán en el volumen *Diderot i el teatre*, publicado por Joan Casas en 1986.

Como para las obras contenidas en el volumen anterior sobre Diderot, esta traducción se basa en el texto establecido por Anne-Marie y Jacques Chouillet en la edición de las *Œuvres complètes* de Diderot todavía en fase de publicación. La única diferencia estriba, como se ha dicho antes, en la incorporación de los títulos de los distintos apartados, para facilitar la lectura. También me han sido de utilidad las notas y comentarios aportados por algunos editores de una u otra obra, como Jean-Pol Caput, Alain Ménil o Gerhardt Stenger. Y los de la traducción al italiano, obra de Marialuisa Grilli.

En cuanto a las posibles dificultades de la traducción, o las opciones que he adoptado, no puedo aquí sino insistir en lo dicho en el volumen anterior: la utilización sistemática del "usted" como fórmula de tratamiento correspondiente al *vous* francés. Aun cuando esta decisión se opone a la forma usualmente adoptada por los traductores españoles modernos al verter un texto francés del XVIII, la forma "vos" española resulta totalmente anacrónica, no digo ya en el siglo XXI, sino en el propio siglo XVIII o, por lo menos, en su segunda mitad. En efecto, en aquella época esta fórmula estaba reservada para dirigirse a personas del más alto rango, y no se usaba entre iguales. Por otra parte, el tipo de obras de que se trata parece exigir la elección de una fórmula "burguesa" y doméstica, menos solemne.

Bibliografía

A. Ediciones

Œuvres complètes. Ed. de Herbert Dieckmann, Jacques Proust y Jean Varloot, París, Hermann, 1975-; *Le drame bourgeois*, ed. por Anne-Marie y Jacques Chouillet, ocupa el vol. X (1976).

Discours de la poésie dramatique. Ed. de Jean-Pol Caput, París, Larousse, 1970.

Écrits sur le théâtre. I: Le drame. Ed. de Alain Ménil, París, Pocket, 1995.

Le père de famille. Presentación de Gerhardt Stenger, Montpellier, Éditions Espaces 34, 1993.

Teatro e scritti sul teatro. Traducción y ed. de Marialuisa Grilli, Florencia, La Nuova Italia, 1980.

B. Estudios

CASAS, Joan, *Diderot i el teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1986.

CHOUILLET, Anne-Marie, "Dossier du *Fils naturel* et du *Père de famille*" *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 208 (1982), 73-166.

EHRRICH-HAEFELI, Verena, "Sécularisation, langue et structure familiale. Le père dans le théâtre de Lessing et de Diderot" *Colloquium Helveticum* 4 (1986), 33-72.

LANCASTER, H. C., "The cast and the reception of Diderot's *Père de famille*" *MLN* LXIX (1954), 416-418.

SEIFERT, Hans-Ulrich, "Sade lecteur et metteur en scène du *Père de famille*" en *Denis Diderot. Colloque international, juillet 1984*, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, 469-478.

WHITMORE, Richard P., "Two essays on *Le père de famille*" *Studies on Voltaire* CXVI (1973), 137-209.

El padre de familia

de

DENIS DIDEROT

Traducción y notas de Francisco Lafarga

EL PADRE DE FAMILIA

COMEDIA

EN CINCO ACTOS Y EN PROSA

CON UN DISCURSO

SOBRE LA POESÍA DRAMÁTICA

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.
Horacio, *Arte poética*.¹

¹ «Tienes que darte cuenta de las costumbres de cada edad y dar lo que conviene a naturalezas y años cambiantes» (versos 156-157).

EPÍSTOLA
A SU ALTEZA SERENÍSIMA
LA SEÑORA PRINCESA DE
NASSAU SAARBRUCK²

Señora,

Al someter el *Padre de familia* al juicio de Vuestra Alteza Serenísima no se me oculta cuánto había que temer. Mujer ilustrada, madre amantísima, ¿qué sentimiento no hubieseis manifestado con más delicadeza que él?, ¿qué idea no hubieseis expresado de modo más real, más sensible y más elevado? Aun así, mi temeridad no se limitará, Señora, a ofrecer os un homenaje que os parecerá tal vez poco digno de vos. Por mucha distancia que haya del alma de un poeta a la de una madre, me atreveré a entrar en la vuestra para, si soy capaz, leer en ella y revelar algunos de los pensamientos que la habitan. ¡Ojalá podáis reconocerlos y aprobarlos!

Cuando el cielo os concedió hijos, así fue como os hablasteis, esto es lo que os dijisteis:

Mis hijos me pertenecen menos a mí por el ser que les di que a la mujer a sueldo que los amamantó. Pero dedicándome a su educación los reivindicaré sobre ella. La educación será la que funde su agradecimiento y mi autoridad. Así, pues, los educaré.

No los abandonaré sin reserva al extraño ni al subalterno. ¿Cómo podría un extraño tener el mismo interés que yo? ¿Cómo un subalterno sería escuchado como yo? Si los

² Sofia Erdmuthe de Nassau Saarbruck, nacida condesa de Erbach, se mostró muy interesada por el movimiento de la Ilustración francesa y sostuvo excelentes relaciones con varios filósofos, como Raynal, Grimm y el propio Diderot.

que hubiera designado censores de la conducta de mi hijo se dijeran a sí mismos: «Hoy es mi discípulo, mañana será mi señor», exagerarían lo poco bueno que hiciera y, de hacer algo malo, lo reprenderían suavemente y se convertirían en los aduladores más peligrosos.

Es deseable que un niño sea educado por su superior y el mío sólo me tiene a mí por superior.

A mí me toca inspirarle el libre ejercicio de la razón, si quiero que su alma no se llene de errores y de miedos como los que el hombre se daba a sí mismo en el estado de naturaleza bruta y salvaje.

La mentira es siempre dañosa. Una falta de sensibilidad basta para corromper el gusto y la moral. Con una sola idea falsa puede uno convertirse en un bárbaro: se arrancan los pinceles de la mano del pintor, se destruye la obra maestra del estatuario, se quema una obra genial, se hace uno un alma pequeña y cruel, se extiende el sentimiento del odio, se reduce el de la bondad, se vive en la zozobra y se teme morir. Las estrechas miras de un preceptor pusilánime no reducirán a mi hijo a ese estado, si puedo evitarlo.

Con el libre ejercicio de su razón le recomendaré continuamente el gran principio de la sinceridad consigo mismo. Tranquilo entonces en cuanto a los prejuicios a los que nos expone la fragilidad de la razón, el velo caerá al punto y un rayo de luz le mostrará por tierra el edificio de sus ideas, y dirá fríamente: «Lo que creía verdadero era falso, lo que apreciaba como bueno era malo, lo que admiraba como bello era deforme, pero soy testigo de que de mí solo ha dependido verlo de otro modo.»

Si la conducta del hombre puede tener una base sólida en la consideración general sin la cual no se resuelve uno a vivir; en la estima y el respeto por sí mismo sin los cuales no se los puede exigir a los demás; en las nociones de

orden, armonía, interés, beneficencia y belleza a las que uno no se puede negar libremente, cuyo germen llevamos en nosotros, donde se extienden y fortifican sin cesar; en el sentimiento de la decencia y el honor; en la santidad de las leyes, ¿por qué apoyaría la conducta de mis hijos en opiniones pasajeras que no resistirán el examen de la razón ni el embate de las pasiones, más temibles aún por el error que la propia razón?

En la naturaleza humana hay dos principios opuestos: el amor propio, que nos encierra en nosotros, y la bondad que nos vuelca en los demás. Si uno de estos dos resortes llegara a romperse se sería malvado hasta el arrebató o generoso hasta la locura. No habré vivido sin experiencia para ellos si les enseño a establecer un justo equilibrio entre esos dos móviles de nuestra vida.

Ilustrándolos sobre el valor real de las cosas pondré un freno a su imaginación. Si logro disipar el ascendiente de esa hechicera que embellece la fealdad, que disfraza la mentira, que oscurece la verdad y que nos engaña con quimeras que cambian a cada instante de forma y de color y que nos hace ver cuando quiere y como quiere, no tendrán ni temores desmedidos ni deseos desordenados.

No me he propuesto sacarles todas las fantasías, pero espero que la de hacer feliz a la gente, la única que pueda justificar a las demás, se halle entre las que les queden. Entonces, si las imágenes de la felicidad cubren las paredes de su casa, gozarán de ellas. Si tienen jardines se pasearán por ellos. A dondequiera que vayan llevarán consigo la serenidad.

¿Su gusto atraerá a su lado a los artistas y creará talleres numerosos? El canto burdo del que se fatiga desde el alba hasta el ocaso para obtener un pedazo de pan les enseñará que la felicidad puede hallarse también en el que sierra el mármol y talla la piedra, que el poder no da la tranquilidad de espíritu y que el trabajo no la quita.

Si levantan un edificio en el fondo de un bosque tendrán el valor de retirarse de vez en cuando consigo mismos, con el amigo que les diga la verdad, con la amiga que sepa hablarles al corazón, conmigo.

Tengo el gusto por las cosas útiles y si consigo transmitirlo, las fachadas y las plazas públicas los impresionarán menos que un estercolero en el que vean jugar a unos chiquillos desnudos, mientras una campesina sentada en el umbral de su cabaña tiene a otro más pequeño pegado a sus pechos y unos hombres curtidos se ocupan de cien modos distintos en lograr el común sustento.

Se verán menos deliciosamente emocionados al contemplar una columnata que si, al cruzar una aldea, vislumbran las espigas de trigo asomar por las rendijas del muro de un granero.

Quiero que conozcan la miseria para que sean sensibles a ella y sepan por propia experiencia que a su lado hay hombres como ellos, tal vez más necesarios que ellos, que apenas tienen paja para acostarse y carecen de pan.

No me cansaré nunca de decirles que basta con un solo hombre poderoso, imbécil o malvado, para que otros cien mil lloren, giman y maldigan su existencia.

Que esa especie de malvados que trastocan el globo y lo tiranizan son los verdaderos autores de la blasfemia.

Que la naturaleza no ha hecho esclavos y que nadie bajo la capa del cielo tiene más autoridad que ella.

Que la idea de la esclavitud ha nacido en el derramamiento de sangre y en medio de las conquistas.

Que los hombres no tendrían necesidad de ser gobernados si no fueran malvados y que, por consiguiente, la finalidad de toda autoridad es hacerlos buenos.

Que cualquier sistema de moral o poder político que tienda a alejar al hombre del hombre es malo.

Que una institución que distinga al hombre de su semejante por medios caprichosos es contraria a los proyectos de la naturaleza: es el arte de destruir las distinciones reales mediante distinciones imaginarias.

Que si los soberanos son los únicos hombres que han permanecido en el estado natural, donde el resentimiento es la única ley, el límite entre lo justo y lo injusto es una línea sutil que se desplaza o desaparece de la vista del hombre irritado.

Que la justicia es la primera virtud del que manda y la única que detiene la queja del que obedece.

Que la ley debe ser igual para el que la impone que para el que la cumple y que sólo su carácter necesario y general la hace digna de aprecio.

Que los hombres se someterán sin esfuerzo a quien reconozcan como digno de darles órdenes.

Que si la virtud de un particular puede mantenerse sin apoyos no ocurre lo mismo con la virtud de un pueblo. Que hay que recompensar a las personas de mérito, animar a los hombres industriosos y acercar los unos a los otros.

Que cuanto más reducidos son los Estados más se acerca la autoridad política a la potestad paterna.

Que si el soberano tiene las cualidades de tal, sus estados tendrán la extensión suficiente, pero que serán excesivos si no las tiene.

Que por doquier hay hombres de ingenio y corresponde al soberano hacer que se muestren.

Hijo mío, si queréis conocer la verdad, salid, le diré: frecuentad las distintas condiciones, observad el campo. Entrad en una choza y preguntad al que la ocupa. O, mejor, obser-

vad su lecho, su pan, su morada, sus vestidos y sabréis lo que vuestros aduladores intentarán ocultaros.

Haced el bien y pensad que la necesidad de los acontecimientos es igual para todos.

Someteos a ella y acostumbraos a mirar del mismo modo el golpe que hiere al hombre y lo derriba y la caída de un árbol que rompe su estatua.

Sois mortal como cualquier otro y cuando caigáis, os cubrirá un poco de polvo, como a todos.

No confiéis en una felicidad sin sombras. Pero haced proyectos de beneficencia que podáis oponer a los de la naturaleza que a veces nos oprime. De este modo os elevaréis, por así decir, por encima de ella por la excelencia de un sistema que repare sus desórdenes. Seréis feliz por la noche si habéis hecho más bien que el mal que ella haya podido causar. Ese es el único medio de reconciliarnos con la vida. ¿Cómo odiar una existencia que uno mismo ha hecho agradable mediante su utilidad para con los demás?

Convenceos de que la virtud lo es todo y que la vida no es nada, y que si tenéis grandes talentos ocuparéis un día un lugar entre los héroes.

Dejadlo todo para el último momento, ese momento en que la memoria de los hechos más asombrosos no valga el recuerdo de un vaso de agua ofrecido por humanidad al que tenía sed.

El corazón del hombre está sereno unas veces y nublado otras, pero el corazón del hombre de bien, semejante al espectáculo de la naturaleza, es siempre grande y hermoso, ya esté tranquilo o agitado.

Pensad en el peligro que habría en hacerse una idea de la felicidad que fuera siempre la misma, cuando la condición del hombre varía sin cesar.

La única costumbre que podéis adquirir sin temor por el futuro es la de la virtud. Las demás, tarde o temprano, resultan inoportunas. No se separa cuando se quiere dos ideas que han permanecido juntas por mucho tiempo. No se detiene el movimiento de un alma acostumbrada a estremercse ante la presencia de un objeto, y así sucede que se suspira en la decrepitud tras la felicidad de la adolescencia.

Quien desprecia los placeres de los sentidos es un hipócrita que miente o un ser mal organizado, pero quien prefiere una sensación voluptuosa a la conciencia de una buena acción es un ser abyecto.

El hombre se mueve, el animal también. El hombre se ocupa de la vida, el animal también. El hombre es llamado por la naturaleza a perpetuar la especie, el animal también. Pero el hombre persigue en todos sus actos un objetivo que lo distingue.

Me guardaré mucho de maldecir la voluptuosidad y desacreditar su atractivo: su finalidad es demasiado augusta y general.

Os hablaré de ella como si la naturaleza me escuchara. No tendría derecho a responder al que maldijera la voluptuosidad: «Cállese, insensato. ¿Cree Vd. que su padre se hubiese ocupado de su nacimiento, que su madre hubiese expuesto su vida para dárselo, sin ese atractivo indecible que yo había atribuido a sus abrazos? Es el placer quien le ha sacado de la nada.»

Pero esa voluptuosidad, por la cual se han visto, en todo tiempo y en cualquier país, almas del temple más noble exponerse a trabajos inauditos, ¿en qué no se convertirá cuando se le añaden un sentimiento más ilustrado, la ternura, la simpatía, la alegría, la inocencia, la pureza y esa bondad recíproca y deliciosa cuyos suaves matices aparecen en todos los actos del hombre y la mujer que se aman?

La mujer es para el hombre el objeto más interesante de la naturaleza.

Sin esta compañera de su destino, el hombre poseedor de la naturaleza entera sería pobre, solitario y triste.

Tras el conocimiento de la verdad y el amor de la virtud, los dos mayores bienes del hombre son la paz y la salud, pero la paz antes que la salud. No se goza de salud sin paz y a veces se ve a quien tiene paz sonreír en medio del dolor.

Las pasiones desarregladas le quitan la paz al hombre. El uso inmoderado de los placeres le quita la salud. El cálculo del voluptuoso es el del momento y en eso se equivoca. El voluptuoso no prevé las enfermedades y el hastío que le esperan.

Cuando la pasión desaparece, empiezan la vergüenza, el tedio y el dolor. Se teme entonces mirarse, mientras que la virtud se ve siempre con complacencia.

¿Cómo podríais estar cómodo en una mesa refinada, cómo podríais apreciar el solaz de un concierto en presencia de un hombre cuya mirada os reprochara una secreta cobardía?

Es una sensación muy molesta una espina en el pie del caminante. ¿Y qué es la conciencia de una mala acción? Una espina en un lugar mucho más sensible y que no se arranca cuando uno quiere.

El vicio y la virtud trabajan en silencio en nosotros. No están ociosos un solo instante. Cada uno consume por su lado. Pero el malvado no se ocupa tanto en ser malvado como el hombre de bien en hacerse bueno. Aquél es cobarde en el partido que ha tomado: no se atreve a perfeccionarse. Marcaos una meta que pueda ser la de toda vuestra vida.

Esos son, Señora, los pensamientos que medita una madre como vos y las palabras que sus hijos escuchan de

ella. ¿Cómo, después de esto, no os parecerá insípido un pequeño suceso doméstico, una intriga de amor cuyos detalles son tan frívolos como su fondo? Pero he contado con la indulgencia de Vuestra Alteza Serenísima y, si ella me aprueba, tal vez un día podré elevarme a algo que merezca atraer su atención.

Que el esbozo que acabo de trazar de vuestro carácter y de vuestros sentimientos pueda, Señora, animar a otras mujeres a imitaros. Que puedan ellas entender que pasan a medida que sus hijos crecen y que si alcanzan los largos años que desean, terminarán por ser ellas unas niñas con arrugas que pedirán en vano un cariño que no han sentido.

Soy, con el mayor respeto...

PERSONAJES

El señor de ORBESSON, padre de familia.

El señor COMENDADOR D'AUVILÉ, cuñado del padre de familia.

CECILIA, hija del padre de familia.

SAINT-ALBIN, hijo del padre de familia.

SOFÍA, joven desconocida.

GERMEUIL, hijo del difunto Sr. ***, amigo del padre de familia.

El señor LE BON, intendente de la casa.

La señorita CLAIRET, doncella de Cecilia.

LA BRIE, FELIPE, criados del padre de familia.

DESCHAMPS, criado de Germeuil.

Otros CRIADOS de la casa.

La señora HÉBERT, huéspeda de Sofía.

La señora PAPILLON, modista.

Una de las DEPENDIENTAS de la Sra. Papillon.

El señor ***, pobre vergonzante.

UN LABRADOR

UN ALGUACIL

La escena es en París, en casa del padre de familia.

EL PADRE DE FAMILIA

COMEDIA

El teatro representa una sala de estar, decorada con tapices, espejos, cuadros, reloj de pared, etc. Es la del padre de familia.

Es de noche muy avanzada, entre las cinco y las seis de la madrugada.

ACTO PRIMERO

ESCENA PRIMERA

EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR, CECILIA, GERMEUIL

En la parte delantera de la sala se ve al padre de familia paseándose lentamente, cabizbajo, con los brazos cruzados y aspecto pensativo.

Hacia el fondo, junto a la chimenea que está a un lado de la sala, el Comendador y su sobrina juegan una partida de chaquete.³

Detrás del Comendador, más cerca del fuego, Germeuil está sentado indolentemente en un sillón, con un libro en la mano. Interrumpe de vez en cuando la lectura para mirar cariñosamente a Cecilia en los momentos en que está ocupada en el juego y no puede verlo.

El comendador sospecha lo que ocurre a su espalda. Esta sospecha lo tiene en una inquietud que se nota en sus movimientos.

³ Juego de tablas reales, parecido a las damas; en francés, *tric-trac*.

CECILIA.- ¿Qué tiene usted, tío? Lo veo inquieto.

COMENDADOR.- (*Removiéndose en su sillón*) No es nada, sobrina, no es nada.

Las velas están a punto de acabarse y el comendador dice a Germeuil:

¿Le importaría llamar, caballero?

Germeuil va a llamar. El comendador aprovecha ese momento para mover el sillón y colocarlo ante el tablero. Vuelve Germeuil, pone el sillón como estaba y el comendador dice al lacayo que sale:

Unas velas.

Entre tanto la partida de chaquete continúa. El comendador y su sobrina juegan sucesivamente y nombran sus dados.

COMENDADOR.- Seis y cinco.

GERMEUIL.- No está mal.

COMENDADOR.- Señalo al uno y paso al otro.

CECILIA.- Y yo, querido tío, marco seis puntos maestros. Seis puntos maestros.

COMENDADOR.- (*A Germeuil*) Caballero, tiene usted la manía de comentar el juego.

CECILIA.- Seis puntos maestros.

COMENDADOR.- Eso me distrae y los mirones que están detrás me molestan.

CECILIA.- Seis y cuatro que tenía son diez.

COMENDADOR.- (*Siempre a Germeuil*) Caballero, tenga la bondad de cambiarse de sitio, hágame el favor.

ESCENA II

EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR, CECILIA, GERMEUIL, LA BRIE

PADRE DE FAMILIA.- ¿Han nacido para su felicidad o para la nuestra?... ¡Ay, ni una cosa ni la otra!

Sale La Brie con velas, repone las que hace falta y, cuando está a punto de irse, lo llama el padre de familia.

¡La Brie!

LA BRIE.- Señor.

PADRE DE FAMILIA.- (*Tras una breve pausa, durante la cual continúa pensando y paseándose*) ¿Dónde está mi hijo?

LA BRIE.- Ha salido.

PADRE DE FAMILIA.- ¿A qué hora?

LA BRIE.- No lo sé, señor.

PADRE DE FAMILIA.- (*Tras otra pausa*) ¿Y no sabe dónde ha ido?

LA BRIE.- No, señor.

COMENDADOR.- Ese pillo nunca sabe nada. Dos doses.

CECILIA.- Querido tío, no está usted por el juego.

COMENDADOR.- (*Con ironía y brusquedad*) Sobrina, piensa en el tuyo.

PADRE DE FAMILIA.- (*A La Brie, paseándose y pensando*) ¿Le ha prohibido que lo siga?

LA BRIE.- (*Fingiendo no comprender*) ¿Señor?

COMENDADOR.- No contestará a eso. Terna.

PADRE DE FAMILIA.- (*Paseándose y pensando*) ¿Hace tiempo que dura esto?

LA BRIE.- (*Fingiendo de nuevo no comprender*) ¿Señor?

COMENDADOR.- Ni a eso tampoco. Terna. Los dobles me persiguen.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Qué larga me parece esta noche!

COMENDADOR.- Como venga otro, pierdo. Ahí está. (*A Germeuil*). Ríase, caballero, no se contenga.

La Brie se va. La partida de chaquete termina. El comendador, Cecilia y Germeuil se acercan al padre de familia.

ESCENA III

EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR, CECILIA, GERMEUIL

PADRE DE FAMILIA.- ¡En qué angustia me tiene! ¿Dónde está? ¿Qué ha sido de él?

COMENDADOR.- ¿Y quién lo sabe?... Pero ya se ha atormentado bastante por esta noche. Hágame caso y váyase a descansar.

PADRE DE FAMILIA.- No puedo hacerlo.

COMENDADOR.- Si lo ha perdido es culpa un poco de usted y mucho de mi hermana. Era, Dios la haya perdonado, una mujer que ni pintada para mimar a los niños.

CECILIA.- (*Apenada*) ¡Tío!

COMENDADOR.- Ya podía decirles a los dos: Tengan cuidado, van a echarlos a perder.

CECILIA.- ¡Tío!

COMENDADOR.- Si están locos por su culpa ahora que son pequeños, serán unos mártires cuando se hagan mayores.

CECILIA.- Señor comendador.

COMENDADOR.- Pero bueno, ¿aquí nadie me escucha?

PADRE DE FAMILIA.- ¡No regresa!

COMENDADOR.- No es tiempo de suspirar ni de lamentarse, sino de demostrar lo que es usted. Ha llegado el tiempo del pesar: si no ha podido evitarlo, veamos por lo menos si sabrá soportarlo... Entre nosotros, lo dudo...

(*El reloj da las seis.*)

Ya han dado las seis... Me siento cansado... Me duelen las piernas como si la gota fuera a atacarme de nuevo. Aquí no hago ninguna falta. Voy a envolverme en mi bata y a echarme en un sillón. Quede con Dios, hermano... ¿Me oye?

PADRE DE FAMILIA.- Vaya con Dios, señor comendador.

COMENDADOR.- (*Yéndose*) La Brie.

LA BRIE.- (*Dentro*) Señor.

COMENDADOR.- Alúmbreme, y en cuanto regrese mi sobrino, venga a avisarme.

ESCENA IV

EL PADRE DE FAMILIA, CECILIA, GERMEUIL

PADRE DE FAMILIA.- (*Tras pasearse de nuevo tristemente*) Hija mía, has pasado la noche en blanco contra mi voluntad.

CECILIA.- He hecho lo que debía hacer, padre.

PADRE DE FAMILIA.- Te agradezco la atención, pero temo que tu salud se resienta. Vete a descansar.

CECILIA.- Es tarde, padre. Si me permitiera tomar por su salud el interés que su bondad se toma por la mía...

PADRE DE FAMILIA.- Quiero quedarme. Tengo que hablarle.

CECILIA.- Mi hermano ya no es un niño.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y quién sabe todo el daño que ha podido causar una noche?

CECILIA.- Padre...

PADRE DE FAMILIA.- Lo esperaré. Me verá. (*Apoyando suavemente sus manos en los brazos de su hija*) Ve, hija mía, ve. Sé que me quieres.

Vase Cecilia. Germeuil se dispone a seguirla, pero el padre de familia lo detiene y le dice:

Quédate, Germeuil.

ESCENA V

EL PADRE DE FAMILIA, GERMEUIL

(*El ritmo de esta escena es lento*)

PADRE DE FAMILIA.- (*Como si estuviera solo, viendo irse a Cecilia*) Su carácter ha cambiado totalmente. Ya no tiene aquella alegría, aquella viveza... Sus encantos se disipan... No está bien... ¡Ay, desde que murió mi mujer y el comendador vino a vivir a esta casa, la felicidad se ha esfumado de ella! ¡Qué cara se hace

pagar la fortuna que ha prometido a mis hijos!... Sus miras ambiciosas y la autoridad que ha tomado en mi casa se me hacen cada vez más insoportables... Vivíamos en paz y unión. El humor inquieto y tiránico de este hombre nos ha separado a todos. Nos tememos, nos evitamos, me abandonan: soy un solitario en mi propia familia y perezco... ¡Pero pronto va a ser de día y mi hijo que no aparece!... Germeuil, la amargura llena mi alma, ya no puedo soportar esta situación...

GERMEUIL.- ¿Usted, señor?

PADRE DE FAMILIA.- Sí, Germeuil.

GERMEUIL.- Si usted no es feliz, ¿qué padre lo ha sido?

PADRE DE FAMILIA.- Ninguno... Amigo mío, las lágrimas de un padre brotan a menudo en secreto... (*Suspira, llora*). Ya ves las mías. Te muestro mi pena.

GERMEUIL.- ¿Qué debo hacer, señor?

PADRE DE FAMILIA.- Puedes aliviarla, creo.

GERMEUIL.- Ordene usted.

PADRE DE FAMILIA.- No ordenaré, rogaré, diré: Germeuil, si he tenido cuidado de ti, si desde tus más tiernos años te he mostrado cariño y tú bien lo sabes, si te he tratado como un hijo, si he honrado en ti la memoria de un amigo que tendré siempre presente... Te causo tristeza, perdona: es la primera vez en mi vida y será la última... Si no he descuidado nada para salvarte del infortunio y sustituir a tu padre, si te he querido, si te he tenido en mi casa a pesar del comendador, a quien desagradas, si te abro hoy mi corazón, reconoce mis beneficios y responde a mi confianza.

GERMEUIL.- Ordene, señor, ordene.

PADRE DE FAMILIA.- ¿No sabes nada de mi hijo?... Tú eres amigo suyo, pero también tienes que serlo mío... Habla... Devuélveme el sosiego o acaba de quitármelo... ¿No sabes nada de mi hijo?

GERMEUIL.- No, señor.

PADRE DE FAMILIA.- Eres un hombre leal, te creo. Pero ya ves cuánto añade tu ignorancia a mi inquietud. ¿Cuál es la conducta de mi hijo, pues la oculta a un padre de quien tantas veces ha experimentado la indulgencia, y hace que sea un misterio para el único hombre que quiere?... Germeuil, temo que ese chico...

GERMEUIL.- Es usted padre y un padre se alarma siempre con facilidad.

PADRE DE FAMILIA.- No lo sabes, pero vas a saber y juzgar si mi temor es precipitado... Dime, ¿no has notado cuánto ha cambiado desde un tiempo a esta parte?

GERMEUIL.- Sí, pero para bien. ¿Le interesan menos sus caballos, su gente, su indumentaria? ¿Le presta menos atención a su aspecto? ¿Ya no tiene ninguna de las fantasías que usted le reprochaba? ¿Le disgustan las disipaciones de su edad? ¿Huye de sus amigos frívolos y complacientes? ¿Le gusta pasar los días encerrado en su cuarto? ¿Lee, escribe, piensa? Mucho mejor. Ha hecho por sí mismo lo que tarde o temprano le habría usted exigido que hiciera.

PADRE DE FAMILIA.- Me decía lo mismo que tú, pero ignoraba lo que voy a hacerte saber... Escucha... Esta reforma de la que, según tú, debo felicitarme y estas ausencias nocturnas que me asustan...

GERMEUIL.- ¿Estas ausencias y esta reforma?

PADRE DE FAMILIA.- Empezaron al mismo tiempo. (*Germeuil parece sorprenderse*). Sí, amigo mío, al mismo tiempo.

GERMEUIL.- Eso es singular.

PADRE DE FAMILIA.- Así es. Ay, he sabido de este desorden recientemente, pero hace tiempo que dura... Componer y seguir a la vez dos planes opuestos: uno de regularidad con el que nos engaña de día, otro de desarreglo que cumple de noche... es algo que me abruma. Que, a pesar de su natural orgullo, se rebaje hasta corromper a los lacayos, que se haya hecho dueño de las puertas de mi casa, que espere a que yo esté descansando, que se informe de ello secretamente, que se escape solo, a pie, todas las noches, a despecho del tiempo y de la hora, es tal vez más de lo que un padre pueda soportar y de lo que haya nunca osado un muchacho de su edad. Pero, junto a semejante conducta, simular la atención a los más pequeños deberes, la austeridad en los principios, la reserva en la expresión, el gusto por el retiro, el desprecio de las distracciones... ¡Ah, amigo mío!... ¿Qué hay que esperar de un joven que puede tan de repente enmascararse y fingir hasta ese punto? Miro hacia el futuro y lo que me deja entrever me hiela... Si sólo fuera vicioso no desesperaría de él. Pero ¿y si se burla de las buenas costumbres y de la virtud?...

GERMEUIL.- Realmente no entiendo tal conducta, pero conozco a su hijo: de todos los defectos, la falsedad es el más contrario a su carácter.

PADRE DE FAMILIA.- No hay defecto que no se adquiera pronto entre malas compañías, ¿y con quién crees que pueda estar a estas horas? Toda la gente de bien duerme cuando él está en vela... ¡Ah, Germeuil!... Pero me parece oír a alguien... tal vez sea él... Aléjate.

ESCENA VI

PADRE DE FAMILIA, solo.

Se acerca al lugar donde ha oído pasos. Escucha y dice tristemente:

PADRE DE FAMILIA.- No oigo nada.

Se pasea un poco, y luego dice:

Sentémonos.

Busca el reposo, no lo encuentra y dice:

No podría... ¡Qué presentimientos se forman en tropel en el fondo de mi alma y la agitan! ¡Oh, sensible corazón de padre, no podrás calmarte un momento! A estas horas tal vez está perdiendo la salud... la fortuna... las buenas costumbres... ¿Qué sé yo? La vida... su honor... el mío...

Se levanta bruscamente y dice:

¡Qué ideas me persiguen!

ESCENA VII

EL PADRE DE FAMILIA, UN DESCONOCIDO

Mientras el Padre de familia va errante abrumado de tristeza sale un desconocido vestido como un hombre del pueblo, con levita y chupa, con los brazos ocultos bajo la levita y el sombrero caído y hundido hasta los ojos. Avanza a paso lento. Parece sumido en la pena y el ensueño. Cruza la escena como si no hubiera nadie.

PADRE DE FAMILIA.- (Viéndolo acercarse a él, lo espera, lo sujeta del brazo y le dice) ¿Quién es usted? ¿Dónde va?

Desconocido, no responde.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Quién es usted? ¿Dónde va?

Desconocido, sigue sin responder.

PADRE DE FAMILIA.- (Levantando lentamente el sombrero del desconocido, reconoce a su hijo y exclama) ¡Cielos!... ¡Es él, es él!... ¡Mis funestos presentimientos se ven cumplidos!... ¡Ah!...

Lanza dolorosos acentos, se aleja, regresa y dice:

Quiero hablarle... Tiemblo ante su respuesta... ¡De qué voy a enterarme!... He vivido demasiado, he vivido demasiado.

SAINT-ALBIN.- (Alejándose de su padre y suspirando de dolor) ¡Ah!

PADRE DE FAMILIA.- (Siguiéndolo) ¿Quién eres? ¿De dónde vienes?... ¿Seré tan desdichado?...

SAINT-ALBIN.- (Alejándose más) Estoy desesperado.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Dios santo, qué estoy oyendo!

SAINT-ALBIN.- (Regresando y dirigiéndose a su padre) Ella llora, suspira. Piensa en alejarse y si se aleja yo estoy perdido.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Quién es ella?

SAINT-ALBIN.- Sofía... No, Sofía, no... Moriré antes...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Quién es esa Sofía? ¿Qué tiene que ver con el estado en que te veo y el espanto que me causa?

SAINT-ALBIN.- (Arrojándose a las plantas de su padre) Padre, me ve usted a sus pies. Su hijo no es indigno de usted. Pero va a perecer, va a perder a la que ama más que a su vida. Sólo usted puede salvarla. Escúcheme, perdóneme, ayúdeme.

PADRE DE FAMILIA.- Habla. Hijo cruel, apiádate del dolor que padezco.

SAINT-ALBIN.- (*Continuando de rodillas*) Si alguna vez he sentido su bondad, si desde mi infancia he podido mirarlo como mi más tierno amigo, si usted fue el confidente de todas mis alegrías y mis penas, no me abandone. No me quite a Sofía: que yo le deba a usted lo máspreciado que tengo. Protéjala. Va a dejarnos, nada hay más cierto... Recíbala, disuádala de sus planes... La vida de su hijo depende de eso... Si llega a verla, yo seré el más dichoso de los hijos y usted el más feliz de los padres.

PADRE DE FAMILIA.- ¿En qué extravío has caído? ¿Quién es esa Sofía, quién es?

SAINT-ALBIN.- (*De pie, yendo y viniendo, con entusiasmo*) Es pobre, desconocida, vive en un oscuro aposento, pero es un ángel, un ángel, y ese aposento es el cielo. He bajado de allí mejor de lo que era. No veo nada en mi vida disipada y tormentosa que pueda compararse a las horas inocentes que allí he pasado. Quisiera vivir y morir allí, aunque tuviese que ser olvidado y despreciado del resto de la tierra... Creía haber amado: me engañaba... Ahora sí amo... (*Cogiendo la mano de su padre*). Sí... amo por primera vez.

PADRE DE FAMILIA.- Te burlas de mi indulgencia y de mi pena. Infeliz, basta ya de extravagancias. Mírame y respóndeme. ¿Qué significa este indigno disfraz? ¿Qué me anuncia?

SAINT-ALBIN.- Ah, padre, a este traje debo mi felicidad, mi Sofía, mi vida.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Cómo? Habla.

SAINT-ALBIN.- He tenido que acercarme a su estado, he tenido que ocultarle mi rango, convertirme en su igual. Escuche, escuche.

PADRE DE FAMILIA.- Escucho y espero.

SAINT-ALBIN.- Cerca de ese asilo apartado que la oculta de la mirada de los hombres... Fue mi salvación.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y bien?...

SAINT-ALBIN.- Junto a ese reducto... Había otro.

PADRE DE FAMILIA.- Termina.

SAINT-ALBIN.- Lo alquilo. Hago llevar los muebles que convienen a un indigente. Me instalo y me convierto en vecino suyo con el nombre de Sergi y esta ropa.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Ah, qué descanso!... Gracias a Dios sólo veo en él a un insensato.

SAINT-ALBIN.- ¡Vea si estaba enamorado!... ¡Qué caro me va a costar!... ¡Ah!

PADRE DE FAMILIA.- Vuelve en ti y piensa en merecer con una completa confesión el perdón de tu conducta.

SAINT-ALBIN.- Padre, lo sabrá usted todo. ¡Ay de mí, sólo tengo este medio para conmoverlo!... La primera vez que la vi fue en la iglesia. Estaba arrodillada al pie del altar, junto a una mujer de edad que tomé al principio por su madre. Atraía todas las miradas. ¡Ah, padre, qué modestia, qué encantos!... No, no puedo pintar la impresión que me causó. ¡El sobresalto que me produjo! ¡Con qué violencia palpitó mi corazón! ¡Lo que sentí! ¡Lo que fue de mí!... Desde aquel instante sólo pensé, sólo soñé en ella. Su imagen me seguía de día, me obsesionaba de noche, por doquier me agitaba. Perdí la alegría, la salud, el sosiego. No podía vivir si no intentaba buscarla. Me consumía, me moría. Ya lo ve usted. Cuando supe que aquella mujer mayor que la acompañaba se apellidaba señora Hébert, que Sofía la llamaba aya y que, relegadas ambas en un cuarto piso, llevaban allí una vida míse-

ra... ¿Le confesaré las esperanzas que entonces concebí, los ofrecimientos que hice, los proyectos que formé? ¡Cuánto iba a avergonzarme de todo eso cuando el cielo me inspiró la idea de instalarme a su lado!... Ah, padre, es preciso que todo lo que se le acerque se convierta en honrado o que se aleje de ella. Ignora usted cuánto debo a Sofía, lo ignora. Me ha cambiado, ya no soy el que era... Desde el primer instante sentí apagarse en mi corazón los deseos deshonestos y sucederles el respeto y la admiración. Antes de que ella tuviera que detenerme, contenerme, incluso antes de que me hubiera dirigido la mirada, me volví tímido; día a día aumentaba mi timidez y pronto no fui más libre de atentar contra su virtud que contra su vida.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y qué hacen esas mujeres? ¿Cuáles son sus recursos?

SAINT-ALBIN.- ¡Ah, si conociera la vida de estas desdichadas! Imagínese que su trabajo empieza antes del amanecer y que a menudo continúa por la noche. La aya hila en la rueca. Una tela dura y basta se halla entre los dedos tiernos y delicados de Sofía y los lastima. Su vista, la de los ojos más bonitos del mundo, se pierde a la luz de una lámpara. Vive en una buhardilla, entre cuatro paredes desnudas. Una mesa de madera, dos sillas de paja, un jergón: esos son todos sus muebles... Oh, cielo, cuando la creaste, ¿era ésta la suerte que le destinabas?

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y cómo tuviste acceso a ella? Dime la verdad.

SAINT-ALBIN.- Es inaudito todo lo que se oponía a nuestro encuentro, todo lo que hice. Instalado junto a ellas, al principio no intenté verlas, aunque cuando las encontraba al bajar o al subir, las saludaba con respeto. Cuando volvía por la noche (pues creían que

de día trabajaba), iba a llamar con suavidad a su puerta y les pedía los pequeños favores que se prestan entre vecinos, como agua, lumbre, vela. Poco a poco se hicieron a mi trato. Tomaron confianza. Me ofrecí a servir en pequeñas cosas: por ejemplo, como no les gustaba salir de noche, yo iba y venía con encargos suyos.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Cuántos movimientos y cuidados! ¡Y con qué finalidad! ¡Ah, si la gente de bien!... Continúa.

SAINT-ALBIN.- Un día oigo que llaman a mi puerta. Era la aya. Abro. Entra sin hablar, se sienta y se pone a llorar. Le pregunto qué tiene. Sergi, me dice, no lloro por mí: nacida en la pobreza, estoy hecha a ella, pero esa niña me aflige... ¿Qué tiene? ¿Qué ha pasado?... ¡Ay!, responde la señora, desde hace ocho días no tenemos trabajo y estamos a punto de quedarnos sin pan. ¡Cielos!, exclamé, tome, vaya, corra. Después de eso... me encerré y no me vieron más.

PADRE DE FAMILIA.- Comprendo. Ese es el fruto de los sentimientos que se les inspira: sólo sirven para hacerlos más peligrosos.

SAINT-ALBIN.- Notaron mi retiro y yo lo esperaba. La buena señora Hébert me recriminó. Yo me animé. Le pregunté sobre su situación. Pinté la mía como quise. Propuse asociar nuestra indigencia y aliviarla viviendo en común. Opusieron alguna dificultad, insistí y al fin consintieron. ¡Imagínese usted mi alegría! ¡Ay, qué poco ha durado y quién sabe cuánto durará mi pena! Ayer llegué según solía. Sofía estaba sola: tenía los codos apoyados en la mesa y la cabeza entre las manos. La labor había caído al suelo. Entré sin que me oyera. Ella suspiraba, las lágrimas saltaban por entre los dedos y corrían por los brazos. Hacía ya tiempo que la encontraba triste... ¿Por qué lloraba?

¿Qué la afligía? No era ya la privación: su trabajo y mis atenciones cubrían sus necesidades. Amenazado por la única desgracia que temía, no lo dudé: me arrojé a sus pies. ¡Cuál fue su sorpresa! Sofía, le dije, ¡está usted llorando! ¿Qué tiene? No me oculte su pena, hábleme, por favor, hábleme. Ella callaba. Sus lágrimas continuaban manando. Sus ojos, perdida la serenidad, anegados en llanto, se dirigían hacia mí, se apartaban, volvían. Decía únicamente: ¡Pobre Sergi! ¡Desdichada Sofía! Entre tanto yo había apoyado mi rostro en sus rodillas y bañaba su delantal con mis lágrimas. Entonces la aya regresó. Me levanto, corro hacia ella, le pregunto. Vuelvo hasta Sofía, la imploro. Se obstina en su silencio. La desesperación se apodera de mí. Camino por la habitación sin saber lo que hago. Exclamo con dolor: Estoy perdido. Sofía, usted quiere dejarnos, estoy acabado. A esas palabras su llanto se recrudece y vuelve a caer en la mesa como la había encontrado. El pálido y triste resplandor de una lámpara alumbraba aquella escena de dolor que duró toda la noche. A la hora en que se suponía que me llamaba mi trabajo he salido y me retiraba abrumado por mi pena...

PADRE DE FAMILIA.- No pensabas en la mía.

SAINT-ALBIN.- Padre.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué quieres? ¿Qué esperas?

SAINT-ALBIN.- Que culminará todo lo que ha hecho por mí desde que existo: que recibirá a Sofía, que le hablará, que...

PADRE DE FAMILIA.- ¡Joven insensato!... ¿Y tú sabes quiénes?

SAINT-ALBIN.- Ese es su secreto. Pero sus costumbres, sus sentimientos, sus palabras no tienen nada que ver con

su condición actual. Otro estado se deja ver a través de la pobreza de su ropa. Todo la traiciona, hasta no se qué orgullo que le han inspirado y que la hace impenetrable sobre su estado... Si viera usted su ingenuidad, su dulzura, su modestia... Se acordará usted bien de mamá... Suspira usted. Pues bien, es ella. Papá, recíbala y si su hijo le ha dicho alguna palabra...

PADRE DE FAMILIA.- Y esa mujer que vive con ella, ¿no te ha dicho nada?

SAINT-ALBIN.- Ay, es tan reservada como Sofía. Todo lo que he podido sacarle es que esta niña llegó de provincias a implorar la ayuda de un pariente que no ha querido verla ni socorrerla. He aprovechado tal circunstancia para aliviar su miseria sin ofender su delicadeza. Hago el bien a quien amo y sólo yo lo sé.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Le has dicho que la quieres?

SAINT-ALBIN.- *(Con viveza)* ¿Yo, padre?... Ni siquiera he vislumbrado en el futuro el momento en que me atrevería a hacerlo.

PADRE DE FAMILIA.- Entonces, ¿no crees que ella te quiera?

SAINT-ALBIN.- Perdón... ¡Ay, a veces lo he pensado!

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y por qué?

SAINT-ALBIN.- Por pequeñas cosas que se sienten y son difíciles de explicar. Por ejemplo, a ella le interesa todo lo que me afecta. Antes, su rostro se iluminaba a mi llegada, su mirada se animaba, tenía más alegría. Creí adivinar que me esperaba. A menudo se compadecía del trabajo que me ocupaba todo el día. No me extrañaría que hubiera prolongado el suyo por la noche para tenerme más tiempo a su lado...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Me lo has dicho todo?

SAINT-ALBIN.- Todo.

PADRE DE FAMILIA.- (*Tras una pausa*) Vete a descansar...
La recibiré.

SAINT-ALBIN.- ¿La recibirá usted? ¡Ah, padre, la recibirá!...
Pero piense que el tiempo apremia...

PADRE DE FAMILIA.- Ve y siente no haberte preocupado
más por la angustia que tu conducta me ha producido y todavía me puede producir.

SAINT-ALBIN.- Padre, ya no le causaré ninguna más.

ESCENA VIII

PADRE DE FAMILIA.- (*Solo*) ¡Honradez, virtudes, indigencia, juventud, encantos, todo lo que une a las almas bien nacidas!... Apenas liberado de una inquietud y caigo en otra... ¡Qué destino el mío!... Pero tal vez me alarmo antes de tiempo... Un joven enamorado, violento, se exagera a sí mismo y a los demás... Tengo que ver... Tengo que hacer venir a esa muchacha, oír-la, hablarle... Si es tal como la pinta, podría provocar su interés, obligarla... ¿Qué sé yo?...

ESCENA IX

EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR *en bata y gorro de dormir*

COMENDADOR.- Y bien, señor de Orbesson, ¿ha visto a su hijo? ¿De qué se trata?

PADRE DE FAMILIA.- Ya lo sabrá, señor comendador.
Vamos.

COMENDADOR.- Una palabrita, por favor... Su hijo se habrá embarcado en una aventura que va a darle grandes quebraderos de cabeza, ¿no?

PADRE DE FAMILIA.- Hermano...

COMENDADOR.- Para que un día no alegue ignorancia, le advierto que su querida hija y ese Germeuil que tiene usted aquí contra mi parecer, le están preparando algo por su parte y, si Dios no lo remedia, no se lo van a evitar.

PADRE DE FAMILIA.- Hermano, ¿no me concederá un instante de sosiego?

COMENDADOR.- Se quieren: se lo digo yo.

PADRE DE FAMILIA.- (*Impaciente*) Pues bien, me gustaría que así fuera.

El padre de familia arrastra al comendador fuera de la escena mientras éste habla.

COMENDADOR.- Pues puede estar usted satisfecho. Por de pronto, no pueden soportarse ni dejarse. Se pelean continuamente y están siempre bien. Dispuestos a arrancarse los ojos por una nadería, tienen una liga ofensiva y defensiva contra todos. Y si a alguien se le ocurre señalarles algún defecto que ellos se echan en cara, pobre de él... Dese prisa en separarlos: se lo digo yo.

PADRE DE FAMILIA.- Vamos, señor comendador, vamos.
Salgamos de una vez, señor comendador.

FIN DEL PRIMER ACTO

ACTO SEGUNDO

ESCENA PRIMERA

EL PADRE DE FAMILIA, LA SEÑORITA CLAIRET, EL SEÑOR LE BON, UN LABRADOR, LA SEÑORA PAPILLON, *modista, con una de sus* DEPENDIENTAS, LA BRIE, FELIPE, *criado que viene a presentarse, un* HOMBRE VESTIDO DE NEGRO *con aspecto de pobre vergonzante y que lo es en realidad*

Todas estas personas llegan una tras otra. El labrador se queda de pie, con el cuerpo inclinado sobre su bastón. La señora Papillon, sentada en un sillón, se seca el rostro con un pañuelo; su dependienta está de pie a su lado, con una caja de cartón bajo el brazo. El señor Le Bon está reclinado indolentemente en un canapé. El hombre vestido de negro permanece retirado a un lado, de pie en un rincón junto a una ventana. La Brie está en traje de lacayo. Felipe lleva traje de calle. La Brie gira a su alrededor y lo mira con malos ojos, mientras que el señor Le Bon examina con su monoculo a la dependienta de la señora Papillon.

Sale el padre de familia y todos se levantan.

Llega seguido de su hija y ésta precedida de su camarera que trae el desayuno de su ama. La señorita Clairet hace al pasar un leve saludo de protección a la señora Papillon. Sirve el desayuno a su ama en una mesita. Cecilia se sienta a un lado de la mesa. El padre de familia está sentado en el otro. La señorita Clairet permanece de pie tras el sillón de su ama.

Esta escena se compone de dos escenas simultáneas. La de Cecilia se dice a media voz.

PADRE DE FAMILIA.- *(Al labrador)* Ah, así que es usted el que da más por el arrendamiento que mi colono de Limeul. Estoy contento con él. Es cumplidor, tie-

ne hijos, no me disgusta que haga negocio conmigo. Puede usted retirarse.

La señorita Clairet le indica a la señora Papillon que se acerque.

CECILIA.- *(A la señora Papillon, bajo)* ¿Me trae cosas bonitas?

PADRE DE FAMILIA.- *(A su intendente)* Bueno, señor Le Bon, ¿qué hay?

SRA. PAPILLON.- *(Bajo a Cecilia)* Ya va a ver, señorita.

SR. LE BON.- El deudor cuyo pagaré ha vencido hace un mes solicita diferir el pago.

PADRE DE FAMILIA.- Los tiempos son duros: concédale el plazo que pide. Arriesguemos una pequeña suma antes que arruinarlo.

Conforme avanza la escena, la señora Papillon y su dependienta extienden sobre los sillones telas persianas, indianas, rasos de Holanda, etc. Cecilia, mientras toma el café, mira, aprueba, desaprueba, hace que pongan aparte, etc.

SR. LE BON.- Han venido los operarios que trabajan en su casa de Orsigny.

PADRE DE FAMILIA.- Hágales la cuenta.

SR. LE BON.- Eso puede superar los fondos.

PADRE DE FAMILIA.- Hácala igual. Sus necesidades son más perentorias que las mías y es mejor que esté yo en apuros a que lo estén ellos.
(A su hija) Cecilia, no te olvides de mis pupilas. Mira si hay algo que les pueda ir bien...

Entonces ve al pobre vergonzante. Se levanta con premura, se dirige hacia él y le dice bajo:

Perdón, señor, no lo había visto... Me han ocupado algunos problemas domésticos... Me había olvidado de usted.

Al tiempo que le habla saca una bolsa y se la da a escondidas, y mientras lo acompaña y regresa, la otra escena prosigue.

SRTA. CLAIRET.- Este dibujo me encanta.

CECILIA.- ¿Cuánto esta pieza?

SRA. PAPILLON.- Diez lises⁴ justos.

SRTA. CLAIRET.- Es regalado.

(Cecilia paga)

PADRE DE FAMILIA.- *(Regresando, con un tono de conmiseración)* ¡Tener que mantener una familia, sostener una posición y estar sin fortuna!

CECILIA.- ¿Qué lleva en esa caja?

DEPENDIENTA.- Son encajes.

(Abre la caja)

CECILIA.- *(Con viveza)* No quiero ni verlos. Adiós, señora Papillon.

La señorita Clairet, la señora Papillon y su dependienta se van.

SR. LE BON.- Ese vecino que tiene pretensiones sobre su tierra renunciaría tal vez si...

⁴ Moneda de oro francesa, de valor de veinte francos.

PADRE DE FAMILIA.- No me dejaré esquilmar. No sacrificaré los intereses de mis hijos a un hombre ávido e injusto. Todo lo que puedo hacer es ceder, si se quiere, lo que podrá costarme el seguimiento del caso. Vea usted.

El señor Le Bon se va.

PADRE DE FAMILIA.- *(Lo llama y le dice)* A propósito, señor Le Bon. Acuérdesse de aquella gente de provincias, he sabido que han enviado aquí a uno de sus hijos: intente averiguar quién es.

A La Brie, que se ocupa de arreglar el salón:

Ya no está usted a mi servicio. Conocía la conducta desordenada de mi hijo y me ha mentido. En esta casa no se miente.

CECILIA.- *(Intercediendo)* Padre...

PADRE DE FAMILIA.- ¡Qué raros somos! Los envilecemos, hacemos de ellos unos pícaros y cuando encontramos que lo son, cometemos la injusticia de quejarnos. *(A La Brie)* Le dejo el traje y le concedo un mes de sueldo. Váyase.

(A Felipe) ¿Es usted de quien me han hablado?

FELIPE.- Sí, señor.

PADRE DE FAMILIA.- Ya ha oído por qué lo despidió. Recuérdelo. Vaya y no deje entrar a nadie.

ESCENA II

EL PADRE DE FAMILIA, CECILIA

PADRE DE FAMILIA.- ¿Has reflexionado, hija mía?

CECILIA.- Sí, padre.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué has decidido?

CECILIA.- Hacer en todo según su voluntad.

PADRE DE FAMILIA.- Esperaba esta respuesta.

CECILIA.- Si, con todo, me fuera dado escoger un estado...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Cuál prefieres?... Estás dudando...
Habla, hija mía.

CECILIA.- Prefiero el retiro.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué quieres decir? ¿Un convento?

CECILIA.- Sí, padre. Sólo veo ese asilo para las penas que temo.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Temes las penas y no piensas en la que me causarías? ¿Me abandonarías? ¿Dejarías la casa de tu padre por un claustro? ¿La compañía de tu tío, de tu hermano y la mía por la servidumbre? No, hija, no lo harás. Respeto la vocación religiosa, pero no es la tuya. La naturaleza, al concederte las cualidades sociales, no te destinó a la inutilidad... Suspiras, Cecilia... Ah, si esta determinación fuera resultado de alguna causa secreta, no sabes el destino que te habrías preparado. No has oído los gemidos de esas desdichadas cuyo número irías a aumentar. Traspasan la noche y el silencio de sus prisiones. Entonces, hija mía, las lágrimas brotan amargas y sin testigos y bañan los lechos solitarios. Señorita, ni me nombre el convento... No habré dado la vida a un hijo, no lo habré educado, no habré trabajado sin descanso para afianzar su felicidad y dejar que descienda vivo aún a la sepultura y con él burladas mis esperanzas y las de la sociedad... ¿Y quién la repoblará de ciudadanos virtuosos si las mujeres más dignas de ser madres de familia se niegan a ello?

CECILIA.- Le he dicho, padre, que cumpliré en todo su voluntad.

PADRE DE FAMILIA.- Entonces no vuelvas a hablarme de conventos.

CECILIA.- Pero espero que no obligue a su hija a cambiar de estado y, por lo menos, le sea permitido pasar días tranquilos y libres al lado de usted.

PADRE DE FAMILIA.- Si sólo pensara en mí podría aprobar ese partido. Pero debo abrirte los ojos ante un tiempo en el que yo ya no existiré... Cecilia, la naturaleza tiene sus proyectos, y si te fijas, verás su venganza en todos los que los han burlado: los hombres castigados con el celibato por el vicio, las mujeres por el desprecio y el hastío... Ya conoces los distintos estados; dime: ¿hay alguno más triste y menos considerado que el de una señorita mayor? Hija mía, una vez pasados los treinta se le supone algún defecto de cuerpo o de alma a la que no ha encontrado a nadie que haya querido compartir con ella las penas de la vida. Sea así o no, la edad avanza, los encantos pasan, los hombres se alejan, llega el mal humor: se pierden padres, conocidos y amigos. Una solterona únicamente tiene a su alrededor indiferentes que no le hacen caso o personas interesadas que cuentan sus días. Lo advierte, cae en la tristeza, vive sin nadie que la consuele y muere sin nadie que la llore.

CECILIA.- Es cierto. Pero ¿existe algún estado sin penas, y el matrimonio no tiene las suyas?

PADRE DE FAMILIA.- ¿Quién lo sabe mejor que yo? Cada día me lo recuerdan todos. Pero es un estado impuesto por la naturaleza. Es la vocación de todo lo que respira... Hija mía, el que se figura una felicidad sin mácula no conoce ni la vida del hombre ni los designios del cielo sobre él... Si el matrimonio expone a

cruces penas, es también la fuente de los más dulces placeres. ¿Dónde están los ejemplos del interés puro y sincero, del cariño real, de la confianza íntima, de los auxilios continuos, de las satisfacciones recíprocas, de los pesares compartidos, de los suspiros comprendidos, de las lágrimas entremezcladas si no es en el matrimonio? ¿Qué prefiere el hombre de bien más que a su esposa? ¿Qué hay en el mundo que un padre de familia quiera más que a su hijo? ¡Oh, sagrado vínculo de los esposos, si pienso en ti mi alma se enciende y se eleva!... ¡Oh, dulces nombres de hijo y de hija, nunca os pronuncié sin estremecerme, sin conmovirme! Nada le resulta más dulce a mis oídos, nada más interesante a mi corazón... Cecilia, recuerda la vida de tu madre: ¿hay otra más dulce que la de una mujer que ha empleado su jornada en cumplir con los deberes de esposa solícita, de madre cariñosa, de amiga compasiva?... ¡Qué tema de deliciosas reflexiones lleva en su corazón, cuando se retira por la noche!

CECILIA.- Sí, padre. Pero ¿dónde están las mujeres como ella y los esposos como usted?

PADRE DE FAMILIA.- Los hay, hija mía; y sólo de ti depende tener la suerte que ella tuvo.

CECILIA.- Si bastara con mirar alrededor, con escuchar a la cabeza y al corazón...

PADRE DE FAMILIA.- Bajas la mirada, Cecilia. Tiembblas, temes hablar... Hija mía, déjame leer en tu corazón. No puedes tener secretos para tu padre y, si hubiera perdido tu confianza, buscaría el motivo en mí... Estás llorando...

CECILIA.- Su bondad me aflige. Si pudiera usted tratarme con mayor severidad.

PADRE DE FAMILIA.- ¿La has merecido? ¿Te lo recrimina tu corazón?

CECILIA.- No, padre.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué tienes entonces?

CECILIA.- Nada.

PADRE DE FAMILIA.- Me engañas, hija mía.

CECILIA.- Me abruma su cariño... Me gustaría poder corresponder.

PADRE DE FAMILIA.- Cecilia, ¿te has fijado en alguien? ¿Estás enamorada?

CECILIA.- ¡Cuán digna de lástima soy!

PADRE DE FAMILIA.- Dime, dime, hija mía. Si no me supones una severidad que nunca he conocido, no podrás tener una reserva fuera de lugar. Ya no eres una niña. ¿Cómo podría condenar un sentimiento que hice nacer en el corazón de tu madre? Tú, que ocupas su lugar en mi casa y que me la representas, imítala en la franqueza que tuvo con quien le dio la vida y quiso tu felicidad y la mía... ¿No me respondes nada, Cecilia?

CECILIA.- La suerte de mi hermano me llena de temores.

PADRE DE FAMILIA.- Tu hermano es un loco.

CECILIA.- Tal vez no me encuentre usted más razonable que él.

PADRE DE FAMILIA.- No temo que Cecilia me dé ese disgusto. Conozco tu prudencia y sólo espero la confesión de tu corazón para confirmarlo.

Cecilia calla. El padre de familia espera un instante, y luego continúa con tono serio e incluso un poco apesadumbrado.

Me hubiese gustado conocer tus sentimientos por ti misma, pero me daré por satisfecho con el modo que elijas para hacérmelos saber. Ya sea por boca de tu tío, de tu hermano o de Germeuil, lo mismo da... Germeuil es nuestro común amigo... Es un muchacho prudente y discreto... Tiene mi confianza... y no me parece indigno de la tuya.

CECILIA.- Así pienso yo.

PADRE DE FAMILIA.- Le debo mucho: tiempo es que se lo retribuya.

CECILIA.- Sus hijos no pondrán nunca límites a la autoridad de usted ni a su agradecimiento... Hasta ahora él lo ha honrado como a un padre y usted lo ha tratado como a un hijo más.

PADRE DE FAMILIA.- ¿No sabes qué podría hacer yo por él?

CECILIA.- Creo que hay que consultárselo a él mismo... Tal vez tiene planes... Tal vez... ¿Qué consejo podría yo darle?

PADRE DE FAMILIA.- El comendador me ha dicho algo.

CECILIA.- *(Con viveza)* Ignoro lo que pueda ser, pero ya conoce usted a mi tío: no se crea nada, padre.

PADRE DE FAMILIA.- Así que tendré que dejar esta vida sin ver la felicidad de uno solo de mis hijos... Cecilia... Crueles hijos, ¿qué os he hecho para que me atormentéis?... He perdido la confianza de mi hija. Mi hijo se ha enredado en unos lazos que no puedo aprobar y que debo romper...

ESCENA III

EL PADRE DE FAMILIA, CECILIA, FELIPE

FELIPE.- Señor, hay dos mujeres que solicitan hablar con usted.

PADRE DE FAMILIA.- Hágalas entrar.

Cecilia se retira. Su padre la llama y le dice tristemente:

¡Cecilia!

CECILIA.- Padre...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Ya no me quieres?

Las mujeres anunciadas salen y Cecilia se va con el pañuelo cubriéndole el rostro.

ESCENA IV

EL PADRE DE FAMILIA, SOFÍA, LA SEÑORA HÉBERT

PADRE DE FAMILIA.- *(Viendo a Sofía dice en tono triste y lleno de asombro)* ¡No me ha engañado! ¡Qué encantos!, ¡qué modestia!, ¡qué dulzura!... ¡Ay!...

SRA. HÉBERT.- Señor, estamos a las órdenes de usted.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Es usted, señorita, la llamada Sofía?

SOFÍA.- *(Temblorosa y turbada)* Sí, señor.

PADRE DE FAMILIA.- *(A la señora Hébert)* Señora, tendría que decirle unas palabras a la señorita. He oído hablar de ella y me interesa.

La señora Hébert se retira.

SOFÍA.- *(Temblorosa, cogiéndola del brazo)* ¡Aya!

PADRE DE FAMILIA.- Hija mía, tranquilícese. No le diré nada que pueda disgustarla.

SOFÍA.- ¡Ay de mí!

La señora Hébert va a sentarse al fondo de la sala, saca su labor y se pone a trabajar.

PADRE DE FAMILIA.- *(Lleva a Sofía hasta una silla y hace que se siente a su lado)* ¿De dónde es usted, señorita?

SOFÍA.- De una pequeña ciudad de provincias.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Hace tiempo que está en París?

SOFÍA.- No mucho y ojalá nunca hubiese venido.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué hace aquí?

SOFÍA.- Me gano la vida con mi trabajo.

PADRE DE FAMILIA.- Es usted muy joven.

SOFÍA.- Más tiempo tendré para sufrir.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Tiene usted padre?

SOFÍA.- No, señor.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y madre?

SOFÍA.- El cielo me la ha conservado. Pero ha sufrido tanto, su salud es tan delicada y su miseria tan grande...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Así que su madre es muy pobre?

SOFÍA.- Muy pobre. Pero aun así, no quisiera para mí otra madre en el mundo.

PADRE DE FAMILIA.- Le alabo el sentimiento, parece usted bien nacida... ¿Y quién era su padre?

SOFÍA.- Mi padre fue hombre de bien. No oyó nunca al desdichado sin apiadarse de él. No abandonó a sus amigos en la necesidad y se empobreció. Tuvo muchos hijos de mi madre: todos nos quedamos sin recursos a su muerte... Era yo muy pequeña a la sazón... Apenas me acuerdo de él... Mi madre tuvo que cogerme en brazos y levantarme a la altura de su cama para besarlo y recibir su bendición... Yo lloraba. ¡Ay, no me daba cuenta de todo lo que perdía!

PADRE DE FAMILIA.- Me conmueve... ¿Y que le ha hecho dejar la casa de sus padres y su lugar?

SOFÍA.- He venido aquí con uno de mis hermanos a implorar el auxilio de un pariente que ha sido muy duro con nosotros. Me había visto antes en provincias. Parecía haberme tomado afecto y mi madre esperaba que lo recordaría. Pero le ha cerrado la puerta a mi hermano y me ha hecho decir que no me acercara a él.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué ha sido de su hermano?

SOFÍA.- Ha entrado al servicio del rey. Y yo me he quedado con la señora que ve usted y que tiene la bondad de tratarme como a una hija.

PADRE DE FAMILIA.- No parece muy acomodada.

SOFÍA.- Comparte conmigo lo que tiene.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y no ha vuelto a saber nada de ese pariente?

SOFÍA.- Perdóneme señor, he recibido de él alguna ayuda. ¡Pero de qué le sirve a mi madre!

PADRE DE FAMILIA.- ¿Su madre se ha olvidado de usted?

SOFÍA.- Mi madre había hecho un último esfuerzo para mandarme a París. Ay, esperaba un éxito más halagüeño de este viaje. De no haber sido por eso, ¿se habría resignado a alejarme de su lado? Luego no ha sabido cómo hacerme regresar. Ahora me ha mandado decir que deben venir a buscarme y llevarme junto a ella dentro de poco. Sin duda, alguien se habrá ocupado de eso por compasión. ¡Oh, realmente somos dignas de lástima!

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y no conoce nadie aquí que pueda ayudarla?

SOFÍA.- Nadie.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y trabaja usted para vivir?

SOFÍA.- Sí, señor.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y viven solas?

SOFÍA.- Solas.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y qué es de un muchacho del que me han hablado, llamado Sergi, y que vive a su lado?

SRA. HÉBERT.- *(Con viveza, dejando su trabajo)* ¡Ah, señor, es un chico honrado donde los haya!

SOFÍA.- Es un infeliz que se gana el pan como nosotras y que ha unido su miseria a la nuestra.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Es eso todo lo que saben?

SOFÍA.- Sí, señor.

PADRE DE FAMILIA.- Pues bien, señorita, ese infeliz...

SOFÍA.- ¿Lo conoce usted?

PADRE DE FAMILIA.- ¡Si lo conoceré!... como que es mi hijo.

SOFÍA.- ¡Su hijo!

SRA. HÉBERT.- *(Al mismo tiempo)* ¡Sergi!

PADRE DE FAMILIA.- Sí, señorita.

SOFÍA.- ¡Ah, Sergi, me ha usted engañado!

PADRE DE FAMILIA.- Joven tan virtuosa como bella, vea el peligro que ha corrido.

SOFÍA.- ¡Sergi hijo suyo!

PADRE DE FAMILIA.- La aprecia, la quiere: pero su pasión traería su desgracia y la de él si usted la alimentara.

SOFÍA.- ¿Por qué habré venido a esta ciudad? ¡Por qué no me habré marchado cuando me lo decía el corazón!

PADRE DE FAMILIA.- Todavía está a tiempo. Tiene que ir al encuentro de una madre que la llama y a quien su estancia aquí debe causar la mayor ansiedad. ¿Quiere usted, Sofía?

SOFÍA.- ¿Ay, madre, qué le diré?

PADRE DE FAMILIA.- *(A la señora Hébert)* Señora, usted acompañará a esta muchacha y me ocuparé de que no lamente las molestias que eso pueda causarle.

La señora Hébert hace una reverencia.

PADRE DE FAMILIA.- *(Continuando, a Sofía)* Pero, Sofía, si la devuelvo a su madre usted debe devolverme a mi hijo. Tiene usted que enseñarle lo que se debe a los padres: usted lo sabe muy bien.

SOFÍA.- ¡Ah, Sergi! ¿Por qué...?

PADRE DE FAMILIA.- Por más honestidad que haya observado en sus planes, debe usted echárselos en cara. Le anunciará usted su partida y le ordenará que ponga fin a mi dolor y al trastorno de su familia.

SOFÍA.- Aya...

SRA. HÉBERT.- Hija mía...

SOFÍA.- (*Apoyándose en ella*) Me siento morir...

SRA. HÉBERT.- Señor, vamos a retirarnos y a esperar sus órdenes.

SOFÍA.- ¡Pobre Sergi! ¡Desdichada Sofía!

Vase apoyada en la señora Hébert.

ESCENA V

PADRE DE FAMILIA.- (*Solo*) ¡Oh, leyes del mundo! ¡Oh, prejuicios crueles!... Hay tan pocas mujeres para un hombre que piensa y siente. ¿Por qué la elección debe ser, además, tan limitada? Mi hijo no tardará en llegar... Sacudamos de mi alma, si es posible, la impresión que me ha causado esa joven. ¿Podré hacerle ver como es preciso lo que me debe, lo que se debe a sí mismo, cuando mi corazón está de acuerdo con el suyo?

ESCENA VI

EL PADRE DE FAMILIA, SAINT-ALBIN

SAINT-ALBIN.- (*Saliendo, con viveza*) Padre.

El padre de familia se pasea y guarda silencio.

SAINT-ALBIN.- (*Siguiendo a su padre en tono suplicante*) Padre.

PADRE DE FAMILIA.- (*Deteniéndose, en tono serio*) Hijo, si no has recapacitado, si la razón no ha recobrado sus derechos sobre ti, no vengas a agravar tus culpas y mi pesar.

SAINT-ALBIN.- Me he convencido. Me acerco a usted temblando. Me calmaré y seré razonable. Sí, lo seré... me lo he prometido a mí mismo.

El padre de familia continúa paseándose.

SAINT-ALBIN.- (*Acercándose con timidez, le dice con voz baja y temblorosa*) ¿La ha visto?

PADRE DE FAMILIA.- Sí, la he visto. Es bella y parece discreta. Pero ¿qué pretendes hacer de ella? ¿Una diversión? No lo permitiría yo. ¿Tu mujer? No te conviene.

SAINT-ALBIN.- (*Conteniéndose*) ¡Es bella, discreta y no me conviene! ¿Qué clase de mujer me conviene entonces?

PADRE DE FAMILIA.- La que por su educación, su cuna, su posición y su fortuna pueda garantizar tu felicidad y satisfacer mis esperanzas.

SAINT-ALBIN.- ¿O sea que el matrimonio será para mí un lazo de interés y de ambición? Padre, sólo tiene un hijo: no lo sacrifique a unos planes que llenan el mundo de esposos desgraciados. Necesito una compañera honrada y sensible, que me enseñe a soportar las desdichas de la vida y no una mujer rica y con títulos que las aumente. ¡Ah, deséeme usted la muerte y que el cielo me la conceda antes que una mujer de las muchas que veo!

PADRE DE FAMILIA.- No te propongo ninguna, pero no permitiré jamás que seas de esa con la que te has unido alocadamente. Podría hacer uso de mi autori-

dad y decir: Saint-Albin, eso me disgusta y no se hará, deja de pensar en ello. Pero nunca te he pedido nada sin hacerte ver el motivo. He querido que me aprobaras al obedecerme y voy a tener ahora la misma condescendencia. Modérate y escúchame. Hijo, pronto hará veinte años que te bañé con las primeras lágrimas que me hiciste derramar. Mi corazón se hinchó de gozo al ver en ti a un amigo que la naturaleza me daba. Te recibí entre mis brazos del seno de tu madre; elevándote al cielo y uniendo mi voz a tu llanto, dije a Dios: ¡Oh, Señor, que me habéis concedido este hijo, si faltó a los cuidados que me imponéis este día o si él no debe corresponder, no reparéis en la alegría de su madre: tomadlo! Ese es el voto que hice sobre ti y sobre mí. Siempre lo he tenido presente. No te abandoné nunca a los cuidados de un mercenario. Yo mismo te enseñé a hablar, a pensar, a sentir. A medida que crecías en edad estudiaba yo tus inclinaciones: sobre ellas formé el plan de tu educación y lo seguí sin tregua. ¡Cuántos pesares me he dado por ahorrártelos! Dispuse tu suerte venidera de acuerdo con tus talentos y tus gustos. No he descuidado nada para que brillaras con distinción. Y cuando estoy a punto de alcanzar el momento de recoger los frutos de mi dedicación, cuando me felicito por tener un hijo que responde a una cuna que lo destina a los mejores partidos, y a unas cualidades personales que lo llaman a los más altos empleos, una pasión alocada, la fantasía de un instante vendrá a destruirlo todo, y veré perdidos tus mejores años, frustrada tu posición y burladas mis expectativas: ¿e iba yo a consentirlo? ¿Lo has pensado un solo instante?

SAINT-ALBIN.- ¡Qué desgraciado soy!

PADRE DE FAMILIA.- Tienes un tío que te quiere y que te tiene destinada una fortuna considerable, un padre que te ha consagrado su vida y que intenta por todos

los medios mostrarte su cariño, un nombre, parientes, amigos, las esperanzas más halagüeñas y mejor fundadas... ¿y eres desgraciado? ¿Qué más te falta?

SAINT-ALBIN.- Sofía, el corazón de Sofía y el beneplácito de mi padre.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué intentas proponerme? ¿Que comparta tu locura y la reprobación general en que incurriría? ¡Menudo ejemplo que dar a padres e hijos! ¿Autorizar yo por una vergonzosa debilidad el desorden de la sociedad, la confusión de la sangre y del rango, la degradación de las familias?

SAINT-ALBIN.- ¡Qué desgraciado soy! Si no tengo a la que quiero algún día deberé ser de la que no quiero. Porque sólo querré a Sofía. Compararé continuamente a cualquier otra con ella: esa otra será desgraciada, yo lo seré también y usted, que lo verá, morirá de remordimiento.

PADRE DE FAMILIA.- Habré cumplido con mi deber y ay de ti si no cumples con el tuyo.

SAINT-ALBIN.- Usted me ha dicho cien veces que una mujer honrada era el favor más grande que pudiera conceder el cielo. ¡La he encontrado y ahora es precisamente usted el que quiere privarme de ella! Padre, no me la arrebaté. Ahora que ella sabe quién soy, ¿qué no esperará de mí? ¿Será Saint-Albin menos generoso que Sergi? No me la quite. Ha hecho que vuelva la virtud a mi corazón y es la única que puede mantenerla.

PADRE DE FAMILIA.- O sea, que su ejemplo conseguirá lo que el mío no ha podido.

SAINT-ALBIN.- Usted es mi padre y manda. Ella será mi mujer y es otro imperio.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Qué diferencia de un enamorado a un esposo! ¡De una mujer a una amante! Hombre sin experiencia, no sabes nada de eso.

SAINT-ALBIN.- Espero ignorarlo siempre.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Hay algún enamorado que vea a su amante con otros ojos y que hable de otro modo?

SAINT-ALBIN.- ¡Usted ha visto a Sofía! Si la abandono por un rango, dignidades, esperanzas, prejuicios, no merecería haberla conocido. Padre, ¿despreciaría usted hasta ese punto a su hijo como para creerlo?

PADRE DE FAMILIA.- Ella no se ha envilecido al no ceder a tu pasión: imítala.

SAINT-ALBIN.- ¿Me envileceré yo convirtiéndome en su esposo?

PADRE DE FAMILIA.- Pregunta a la gente.

SAINT-ALBIN.- En las cosas indiferentes tomaré a la gente como es, pero cuando se trate de la felicidad o la desgracia de mi vida, de la elección de compañera...

PADRE DE FAMILIA.- No cambiarás las ideas de la gente: ajústate a ellas.

SAINT-ALBIN.- ¿Habrà la gente revuelto todo, estropeado todo, subordinado a la naturaleza a sus miserables convenciones y yo lo suscribiré?

PADRE DE FAMILIA.- Pues te despreciarán.

SAINT-ALBIN.- Me apartaré de ellos.

PADRE DE FAMILIA.- Su desprecio te seguirá y esa mujer que llevarás contigo no será menos digna de lástima... ¿La quieres?

SAINT-ALBIN.- ¡Si la quiero!

PADRE DE FAMILIA.- Escúchame y tiembla por la suerte que te prepara. Vendrá un día en que sentirás el precio de los sacrificios que has hecho por ella. Te encontrarás solo a su lado, sin posición, sin fortuna, sin consideración; se apoderarán de ti el hastío y la pesadumbre. La odiarás, la abrumarás de reproches. Su paciencia y su dulzura terminarán de agriarte, y la odiarás aun más. Odiarás a los hijos que te habrá dado y eso la hará morir de dolor.

SAINT-ALBIN.- ¡Yo!

PADRE DE FAMILIA.- Tú.

SAINT-ALBIN.- Nunca, nunca.

PADRE DE FAMILIA.- El amor lo ve todo eterno, pero la naturaleza humana quiere que todo tenga un final.

SAINT-ALBIN.- ¡Dejar de amar yo a Sofía! Si fuera capaz de eso, creo que ignoraría si le quiero a usted.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Quieres saberlo y probármelo? Haz lo que te pido.

SAINT-ALBIN.- En vano lo querría. No puedo, me veo arrasado, no puedo, padre.

PADRE DE FAMILIA.- Insensato, ¿quieres ser padre? ¿Sabes cuáles son sus deberes? Si los conocieras, ¿le permitirías a tu hijo lo que esperas de mí?

SAINT-ALBIN.- Ah, si me atreviera a responder.

PADRE DE FAMILIA.- Responde.

SAINT-ALBIN.- ¿Me lo permite?

PADRE DE FAMILIA.- Te lo ordeno.

SAINT-ALBIN.- Cuando pretendía usted a madre, cuando toda la familia se opuso, cuando el abuelo lo llamó hijo ingrato y usted lo llamó en el fondo de su corazón padre cruel, ¿quién de los dos tenía razón? Mi madre era virtuosa y bella como Sofía, carecía de fortuna como Sofía, usted la quería como yo quiero a Sofía. ¿Permitió usted que se la quitaran? ¿Y no tengo también mi corazón?

PADRE DE FAMILIA.- Yo tenía bienes y tu madre era de buena familia.

SAINT-ALBIN.- ¿Quién sabe lo que es Sofía?

PADRE DE FAMILIA.- Quimeras.

SAINT-ALBIN.- ¿Bienes? El amor y la pobreza me los proporcionarán.

PADRE DE FAMILIA.- Teme los males que te esperan.

SAINT-ALBIN.- No tenerla es el único que temo.

PADRE DE FAMILIA.- Teme perder mi cariño.

SAINT-ALBIN.- Lo recobraré.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Quién te lo dice?

SAINT-ALBIN.- Verá usted correr las lágrimas de Sofía, yo me arrojaré a sus plantas, mis hijos le tenderán sus inocentes brazos y usted no los rechazará.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Qué bien me conoce!...

Tras una breve pausa, toma el aspecto y el tono más severo y dice:

Hijo mío, veo que te hablo en vano, que la razón no tiene ningún poder sobre ti y que el medio que siempre he evitado utilizar es el único que me queda. Haré

uso de él, puesto que me obligas. Olvida tus proyectos: así lo quiero y te lo ordeno con toda la autoridad que un padre tiene sobre sus hijos.

SAINT-ALBIN.- *(Con un arrebató frío)* La autoridad, la autoridad: sólo tienen esa palabra.

PADRE DE FAMILIA.- Respétala.

SAINT-ALBIN.- *(Yendo y viniendo)* Así son todos. Así nos quieren. Si fueran nuestros enemigos, ¿qué más harían?

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué dices, qué murmuras?

SAINT-ALBIN.- *(Sigue igual)* Se creen sabios porque sus pasiones son distintas de las nuestras.

PADRE DE FAMILIA.- Cállate.

SAINT-ALBIN.- Sólo nos han dado la vida para disponer de ella.

PADRE DE FAMILIA.- Cállate.

SAINT-ALBIN.- La llenan de amargura. Y, ¿cómo iban a impresionarles nuestras penas? Ya están acostumbrados.

PADRE DE FAMILIA.- Olvidas quién soy y a quién le hablas. Cállate o teme atraer sobre ti la más horrible señal de la indignación de los padres.

SAINT-ALBIN.- ¡Padres!, ¡padres! No existen... Sólo existen tiranos.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Oh, cielos!

SAINT-ALBIN.- ¡Sí, tiranos!

PADRE DE FAMILIA.- Aléjate de mí, hijo ingrato y desnaturalizado. Te maldigo. Vete lejos de mí.

El hijo se va. Pero apenas ha dado unos pasos, su padre corre tras él y le dice:

¿Dónde vas, infeliz?

SAINT-ALBIN.- Padre...

PADRE DE FAMILIA.- *(Se echa en un sillón y su hijo se pone a sus plantas)* ¿Yo, tu padre? ¿Tú, mi hijo? Ya no soy nada para ti. Nunca he sido nada. Envenenas mi vida, me procuras la muerte. ¿Ay, por qué está tardando tanto en llegar? ¡Ojalá estuviera al lado de tu madre! Ya no existe y mis días desgraciados se han prolongado demasiado.

SAINT-ALBIN.- Padre...

PADRE DE FAMILIA.- Aléjate. Oculta tus lágrimas: me rompes el corazón y no puedo sacarte de él.

ESCENA VII

EL PADRE DE FAMILIA, SAINT-ALBIN, EL COMENDADOR

Sale el comendador. Saint-Albin, que estaba a los pies de su padre, se levanta, y el padre de familia permanece en su sillón, con la cabeza apoyada en las manos, como desconsolado.

COMENDADOR.- *(Señalándolo a Saint-Albin, que se pasea sin escuchar)* Mira: ya ves en qué estado lo has puesto. Le había pronosticado que lo harías morir de dolor y estás cumpliendo mi predicción.

Mientras el comendador habla, el padre de familia se levanta y se va. Saint-Albin se dispone a seguirlo.

PADRE DE FAMILIA.- *(Volviéndose hacia su hijo)* ¿Dónde vas? Escucha a tu tío: te lo ordeno.

ESCENA VIII

SAINT-ALBIN, EL COMENDADOR

SAINT-ALBIN.- Hable pues, señor, le escucho. Si es una desgracia quererla, ha sucedido y no conozco el remedio... Si me la quitan, que me enseñen a olvidarla... ¡Olvidarla!... ¿A quién, a ella? ¿Yo? ¿Podría hacerlo... querría? ¡Que la maldición de mi padre caiga sobre mí si alguna vez llego a pensarlo!

COMENDADOR.- ¿Qué se te pide? Que abandones a una mujer a la que sólo debías haber mirado al pasar, que carece de bienes, de padres, de reconocimiento; que ni se sabe de dónde viene, ni a quién pertenece ni cómo vive. Hay muchas chicas de esas. Algunos locos se arruinan por ellas, pero ¡casarse!, ¡casarse!

SAINT-ALBIN.- *(Con violencia)* Señor comendador.

COMENDADOR.- ¿Te gusta? Pues bien, quédatela. Me da lo mismo esa que otra. Pero deja que pensemos en el final de esta intriga, cuando llegue el momento.

Saint-Albin quiere salir.

COMENDADOR.- ¿Dónde vas?

SAINT-ALBIN.- Me voy.

COMENDADOR.- *(Deteniéndolo)* ¿Olvidas que te hablo en nombre de tu padre?

SAINT-ALBIN.- Pues bien, señor, puede usted hablar, destrozarme, desesperarme. Sólo tengo una palabra por respuesta: Sofía será mi mujer.

COMENDADOR.- ¿Tu mujer?

SAINT-ALBIN.- Sí, mi mujer.

COMENDADOR.- ¡Una chica sin beneficio!

SAINT-ALBIN.- Que me ha enseñado a despreciar lo que los ata y los envilece a todos ustedes.

COMENDADOR.- ¿No tienes vergüenza?

SAINT-ALBIN.- ¿Vergüenza?

COMENDADOR.- ¡Tú, hijo del señor de Orbesson, sobrino del comendador de Auvilé!

SAINT-ALBIN.- Yo, hijo del señor de Orbesson y sobrino de usted.

COMENDADOR.- ¿Estos son los frutos de esa maravillosa educación de la que tu padre estaba tan orgulloso? ¿Ese es el modelo de todos los jóvenes de la corte y de la ciudad?... ¿Y a lo mejor te crees rico?

SAINT-ALBIN.- No.

COMENDADOR.- ¿Sabes lo que te corresponde de los bienes de tu madre?

SAINT-ALBIN.- No lo he sabido nunca ni quiero saberlo.

COMENDADOR.- Escucha. Era la menor de seis hermanos y eso en una provincia en la que no se da nada a las chicas. Tu padre, que no fue más sensato que tú, se encaprichó y la tomó. Mil escudos de renta a compartir con tu hermana. Son mil quinientos francos para cada uno: esa es toda tu fortuna.

SAINT-ALBIN.- ¿Tengo mil quinientas libras de renta?

COMENDADOR.- Eso a todo estirar.

SAINT-ALBIN.- ¡Ah, Sofía, ya no vivirá en una buhardilla! Ya no sentirá los golpes de la miseria. ¡Tengo mil quinientas libras de renta!

COMENDADOR.- Pero puedes esperar veinticinco mil de tu padre y casi el doble de mí. Saint-Albin, se pueden hacer locuras, pero no a ese precio.

SAINT-ALBIN.- ¿Y qué me importa la riqueza si no tengo aquella con quien quisiera compartirla?

COMENDADOR.- ¡Insensato!

SAINT-ALBIN.- Claro: así se llama a los que ponen sobre cualquier cosa a una mujer joven, virtuosa y bella, y me honro en estar a la cabeza de esos locos.

COMENDADOR.- Corres hacia tu desgracia.

SAINT-ALBIN.- Comía pan y bebía agua a su lado y era feliz.

COMENDADOR.- Corres hacia tu desgracia.

SAINT-ALBIN.- Tengo mil quinientas libras de renta.

COMENDADOR.- ¿Qué harás?

SAINT-ALBIN.- Podré alimentarla, darle un techo, vestirla y viviremos.

COMENDADOR.- Como unos mendigos.

SAINT-ALBIN.- Puede.

COMENDADOR.- Y además tendrá padre, madre, hermanos, hermanas: y te casarás con todo eso.

SAINT-ALBIN.- Estoy decidido.

COMENDADOR.- Ya te quiero ver con niños.

SAINT-ALBIN.- Entonces me dirigiré a todas las almas sensibles. Me verán, verán a la compañera de mi infortunio. Diré mi nombre y encontraré ayuda.

COMENDADOR.- Ya conoces a los hombres.

SAINT-ALBIN.- Usted los cree malvados.

COMENDADOR.- ¿Y no es cierto?

SAINT-ALBIN.- Cierto o falso, me quedarán dos apoyos con los que puedo desafiar al universo: el amor que todo lo puede y el orgullo que sabe soportar... Se oyen tantas quejas en el mundo porque el pobre no tiene ánimo y el rico carece de humanidad...

COMENDADOR.- Comprendo... Pues bien, quédate con tu Sofía. Pisotea la voluntad de tu padre, las leyes de la decencia, el decoro de tu posición. Arruínate, envileécete, revuélcate en el fango: no me opongo. Servirás de ejemplo a todos los chicos que se tapan los oídos ante la voz de la razón, que se precipitan en compromisos vergonzosos, que entristecen a sus padres y que deshonoran su nombre. Tendrás a tu Sofía, pues lo quieres, pero no tendrás ni pan para darle a ella ni a sus hijos, que vendrán a pedirlo a mi puerta.

SAINT-ALBIN.- Eso es lo que usted teme.

COMENDADOR.- ¿No soy digno de lástima?... Me he privado de todo durante cuarenta años. Hubiese podido casarme y renuncié a ese consuelo. He perdido de vista a los míos para atarme a esta familia. ¡Menuda recompensa!... ¿Qué dirá la gente?... Esto es lo que sucederá: no me atreveré a dejarme ver. O si voy a alguna parte y preguntan quién es ese anciano condecorado con aspecto apesadumbrado responderán en voz baja: es el comendador de Auvilé, el tío de ese joven alocado que se ha casado con... sí... Luego se hablarán al oído. Me mirarán. La vergüenza y el despecho se apoderarán de mí. Entonces me levantaré, cogeré mi bastón y me iré. No, yo quisiera, a

cambio de todo lo que poseo, que cuando escalabas los muros del fuerte de San Felipe,⁵ algún inglés, con un buen tiro de bayoneta, te hubiera enviado al foso y que hubieses quedado sepultado con los demás. Por lo menos habrían dicho: Qué pena, era un buen súbdito. Y yo habría podido solicitar una gracia del rey para colocar a tu hermana... No, es inaudito: nunca ha habido un matrimonio semejante en la familia.

SAINT-ALBIN.- Será el primero.

COMENDADOR.- ¿Y tendré que soportarlo?

SAINT-ALBIN.- Si no le molesta.

COMENDADOR.- ¿Lo crees?

SAINT-ALBIN.- Ciertamente.

COMENDADOR.- Bueno, ya veremos.

SAINT-ALBIN.- Ya está visto.

ESCENA IX

SAINT-ALBIN, SOFÍA, LA SEÑORA HÉBERT

Mientras Saint-Albin continúa como si estuviera solo, Sofía y su aya llegan y hablan en los intervalos de su monólogo.

SAINT-ALBIN.- (Tras una pausa, paseando y pensativo) Sí, todo está ya visto... Se han juramentado contra mí... Seguro...

⁵ Alusión a un episodio de la guerra de los Siete Años (1756) desarrollado en la isla de Menorca, a la sazón ocupada por los ingleses.

SOFÍA.- *(En tono dulce y lastimero)* Así lo quieren... Vamos, aya.

SAINT-ALBIN.- Es la primera vez que mi padre está de acuerdo con ese cruel tío.

SOFÍA.- *(Suspirando)* ¡Ah, qué momento!

SRA. HÉBERT.- Es cierto, hija mía.

SOFÍA.- Qué golpe para mi corazón.

SAINT-ALBIN.- No perdamos tiempo. Hay que ir a su encuentro.

SOFÍA.- Ahí está, aya. Es él.

SAINT-ALBIN.- Sí, Sofía, soy yo, soy Sergi.

SOFÍA.- *(Sollozando)* No, no lo es... *(Se vuelve hacia la señora Hébert).* ¡Qué desgraciada soy! Quisiera estar muerta. ¡Ah, querida aya! ¿En qué me he metido? ¿Qué voy a decirle? ¿Qué será de él? Tenga piedad de mí... dígaselo.

SAINT-ALBIN.- Sofía, no tema nada: Sergi la quería, Saint-Albin la adora y está usted viendo al hombre más cabal y al amante más apasionado.

SOFÍA.- *(Suspira profundamente)* ¡Ay!

SAINT-ALBIN.- Tenga por cierto que Sergi sólo puede, sólo quiere vivir para usted.

SOFÍA.- Y aunque así fuera, ¿de qué serviría?

SAINT-ALBIN.- Diga una sola palabra.

SOFÍA.- ¿Qué palabra?

SAINT-ALBIN.- Que me ama. Sofía, ¿usted me quiere?

SOFÍA.- *(Suspirando profundamente)* ¡Ah, si no lo quisiera!

SAINT-ALBIN.- Déme entonces la mano, reciba la mía con el juramento que aquí hago ante el cielo y esta honrada mujer que nos ha hecho de madre de ser siempre sólo suyo.

SOFÍA.- ¡Ay, ya sabe usted que una muchacha bien nacida sólo recibe y pronuncia juramentos al pie del altar!... Y no seré yo quien le conduzca allí... ¡Ah, Sergi! Ahora veo la distancia que nos separa.

SAINT-ALBIN.- *(Con violencia)* Sofía, ¿usted también?

SOFÍA.- Abandóneme a mi suerte y devuélvale el descanso a un padre que le quiere.

SAINT-ALBIN.- No es usted la que habla, es él: reconozco a ese hombre duro y cruel.

SOFÍA.- No lo es y le quiere.

SAINT-ALBIN.- Me ha maldecido, me ha expulsado. Sólo le quedaba servirse de usted para arrancarme la vida.

SOFÍA.- Siga viviendo, Sergi.

SAINT-ALBIN.- Jure entonces que será mía a pesar de él.

SOFÍA.- ¿Yo, Sergi? ¡Arrebatarle un hijo a un padre!... ¡Entrar en una familia que me rechaza!

SAINT-ALBIN.- ¿Y qué le importan mi padre, mi tío, mi hermana y toda la familia, si me quiere?

SOFÍA.- ¿Tiene una hermana?

SAINT-ALBIN.- Sí, Sofía.

SOFÍA.- ¡Qué feliz será!

SAINT-ALBIN.- Me desespera usted.

SOFÍA.- Obedezco a sus parientes. ¡Pueda el cielo concederle un día una esposa digna de usted y que le quiera tanto como Sofía!

SAINT-ALBIN.- ¿Y lo desea?

SOFÍA.- Debo hacerlo.

SAINT-ALBIN.- ¡Ay del que la ha conocido y puede ser feliz sin usted!

SOFÍA.- Usted lo será. Gozará de todas las bendiciones prometidas a los hijos que respetan la voluntad de sus mayores. Yo obtendré las de su padre, regresaré sola a mi pobreza y usted se acordará a veces de mí.

SAINT-ALBIN.- Moriré de dolor y será porque usted lo habrá querido... (*Mirándola con tristeza*). ¡Sofía!...

SOFÍA.- Siento toda la pena que le causo.

SAINT-ALBIN.- (*Mirándola*) ¡Sofía!...

SOFÍA.- (*A la señora Hébert, sollozando*) ¡Ah, querida aya, qué daño me causan sus lágrimas!... Sergi, no oprima mi débil ánimo... Bastante tengo ya con mi dolor... (*Se cubre los ojos con las manos*). Adiós, Sergi.

SAINT-ALBIN.- ¿Me abandona, pues?

SOFÍA.- No olvidaré nunca lo que ha hecho por mí. Me ha querido de verdad. Y lo ha demostrado sin rebajarse, respetando mi desgracia y mi pobreza. Recordaré a menudo el lugar en que lo conocí... ¡Ah, Sergi!

SAINT-ALBIN.- Usted quiere que me muera.

SOFÍA.- Soy yo, soy yo la más digna de lástima.

SAINT-ALBIN.- ¿Dónde irá, Sofía?

SOFÍA.- Voy a cumplir mi destino, a compartir las penas de mis hermanas y llevar las mías al corazón de mi madre. Soy la más joven de sus hijas: me quiere, se lo contaré todo y me consolará.

SAINT-ALBIN.- Me ama ¿y me abandona?

SOFÍA.- ¡Por qué lo habré conocido!... ¡Ay!...

Se aleja.

SAINT-ALBIN.- No, no... no puedo. Señora Hébert, deténgala... Tenga compasión de nosotros.

SRA. HÉBERT.- ¡Pobre Sergi!

SAINT-ALBIN.- (*A Sofía*) No se alejará... Iré... La seguiré... Espere, Sofía... No la imploro por usted ni por mí... Ha decidido mi desgracia y la suya... Es en nombre de esos crueles parientes... Si la pierdo no podré verlos ni oírlos sin sufrir... ¿Quiere usted que los odie?

SOFÍA.- Quiera usted a sus parientes, obedézcalos y olvídese de mí.

SAINT-ALBIN.- (*Arrojado a sus pies, exclama sujetándola por el vestido*) Sofía, escuche... No conoce a Saint-Albin.

SOFÍA.- (*A la señora Hébert, que llora*) Venga, aya, venga. Sáqueme usted de aquí.

SAINT-ALBIN.- (*Levantándose*) Es capaz de todo. Usted lo lleva a su ruina... sí, lo lleva usted...

Camina. Se lamenta. Se desespera. Nombra a Sofía a intervalos. Luego se apoya en el respaldo de un sillón con los ojos cubiertos por las manos.

ESCENA X

SAINT-ALBIN, CECILIA, GERMEUIL

Mientras está en esa posición, salen Cecilia y Germeuil.

GERMEUIL.- *(Deteniéndose en el fondo y mirando tristemente a Saint-Albin, dice a Cecilia)* ¡Ahí está, el desdichado! Está abrumado e ignora que en este momento... ¡Cómo lo compadezco!... Háblele, señorita.

CECILIA.- Saint-Albin.

SAINT-ALBIN.- *(Sin verlos, aunque los oye acercarse, les grita sin mirarlos)* Quien quiera que sean, vuelvan junto a los bárbaros que los han enviado. Retírense.

CECILIA.- Soy yo, hermano, soy Cecilia, que conoce tu pena y acude a tu lado.

SAINT-ALBIN.- *(En la misma posición)* Retírate.

CECILIA.- Me iré, si te molesta.

SAINT-ALBIN.- Sí, me molesta. *(Cecilia se va, pero su hermano la llama con voz débil y dolorosa)*. ¡Cecilia!

CECILIA.- *(Acercándose a su hermano)* Hermano.

SAINT-ALBIN.- *(Tomándola de la mano, sin cambiar de posición ni mirar)* Me quería y me la han quitado. Ahora huye de mí.

GERMEUIL.- *(Para sí)* ¡Ojalá!

SAINT-ALBIN.- Lo he perdido todo... ¡Ah!

CECILIA.- Te quedan una hermana, un amigo.

SAINT-ALBIN.- *(Incorporándose con viveza)* ¿Dónde está Germeuil?

CECILIA.- Está aquí.

SAINT-ALBIN.- *(Se pasea un momento y luego dice)* Hermana, déjanos solos.

ESCENA XI

SAINT-ALBIN, GERMEUIL

SAINT-ALBIN.- *(Paseando y en varias ocasiones)* Sí... Es el único partido que me queda... estoy decidido... Germeuil, ¿no nos oye nadie?

GERMEUIL.- ¿Qué tienes que decirme?

SAINT-ALBIN.- Quiero a Sofía y ella me quiere. Tú quieres a Cecilia y Cecilia te ama.

GERMEUIL.- ¡Yo! ¡Tu hermana!

SAINT-ALBIN.- Tú y mi hermana. Os espera la misma persecución que me hacen a mí, y si tenéis valor, Sofía, Cecilia, tú y yo iremos a buscar la felicidad lejos de estos que nos rodean y nos tiranizan.

GERMEUIL.- ¿Qué oigo?... Sólo me faltaba esta confianza... ¿Qué te atreves a proponer y qué me aconsejas? ¿Así agradecería yo los favores con que tu padre me ha colmado desde que existo? En premio de su cariño, ¿llenaría su alma de dolor y le enviaría a la tumba maldiciendo el día que me acogió en su casa?

SAINT-ALBIN.- Veo que tienes reparos, no hablemos más del asunto.

GERMEUIL.- La acción que me propones y la que has decidido hacer son dos crímenes... *(Con viveza)*. Saint-Albin, abandona tu proyecto... Has caído en desgracia de tu padre y vas a merecerla, atraer la ignomi-

nia pública, exponerte a la persecución de las leyes, causar la desesperación de la que amas... ¡Qué desdichas te estás preparando! ¡Qué disgusto me estás causando!

SAINT-ALBIN.- Si no puedo contar con tu ayuda, ahórrate los consejos.

GERMEUIL.- Te pierdes.

SAINT-ALBIN.- La suerte ya está echada.

GERMEUIL.- Me pierdes también a mí, me pierdes. ¿Qué le diré a tu padre cuando venga a contarme su dolor?, ¿y a tu tío? ¡Cruel tío! ¡Sobrino todavía más cruel! ¿Por qué me has confiado tus planes?... Tú no sabes... ¿Para qué habré venido aquí? ¿Por qué te habré visto?...

SAINT-ALBIN.- Adiós, Germeuil, abrázame. Cuento con tu discreción.

GERMEUIL.- ¿Dónde vas?

SAINT-ALBIN.- A asegurarme el único bien que me importa y alejarme de aquí para siempre.

ESCENA XII

GERMEUIL.- *(Solo)* ¡La suerte la ha tomado conmigo! Está resuelto a raptar a su amada e ignora que en este mismo instante su tío se ocupa en hacer que la encierran... Me convierto sucesivamente en su confidente y en su cómplice... ¡Qué situación la mía! No puedo hablar, ni callarme, ni actuar, ni estar quieto... Si sospechan por un momento que he servido al tío, soy un traidor a los ojos del sobrino y me deshonoraré ante su padre... Todavía si pudiese abrirle mi corazón... Pero han exigido secreto... No puedo ni debo

faltar a él... Eso es lo que el comendador ha visto cuando se ha dirigido a mí, con lo que me detesta, para la ejecución de la orden injusta que solicita... Ofreciéndome su fortuna y su sobrina, dos atractivos a los que imagina que nadie puede resistirse, su objeto es embarcarme en una conjura que me pierda... Cree que la cosa es un hecho y se congratula. Si su sobrino le dice algo, otros peligros: se creará burlado, se pondrá furioso, estallará... Pero Cecilia lo sabe todo: conoce mi inocencia... ¿Y de qué servirá su testimonio contra el clamor de la familia entera? Sólo se oirá eso y yo pasaré por fautor de un rapto... ¡En qué compromiso me han puesto el sobrino por indiscreción y el tío por maldad!... Y tú, pobre inocente, cuyos intereses no le importan a nadie, ¿quién te salvará de los dos hombres violentos que han resuelto al unísono tu perdición?... Uno me espera para consumarla, el otro corre a ella, y sólo tengo un instante... No lo perdamos, hagámonos primero con la orden de captura... Luego... ya veremos.

FIN DEL SEGUNDO ACTO

ACTO TERCERO

ESCENA PRIMERA

GERMEUIL, CECILIA

GERMEUIL.- *(En tono suplicante)* Señorita.

CECILIA.- Déjeme.

GERMEUIL.- Señorita.

CECILIA.- ¿Qué se atreve a pedirme? ¡Acoger a la amante de mi hermano en esta casa, en mi cuarto, en la casa de mi padre! Le digo que me deje, no quiero escucharlo.

GERMEUIL.- Es el único asilo que le queda y que ella pueda aceptar.

CECILIA.- No, no y no.

GERMEUIL.- Sólo será por un rato, el tiempo de ver cómo está la situación y de orientarme.

CECILIA.- No, no... ¡Una desconocida!

GERMEUIL.- Una infeliz a quien no podría negar la clemencia si la viera.

CECILIA.- ¿Qué diría mi padre?

GERMEUIL.- ¿Lo respeto yo menos que usted? ¿Temería menos ofenderlo?

CECILIA.- ¿Y el comendador?

GERMEUIL.- Es un hombre sin principios.

CECILIA.- Tiene los de su clase cuando se trata de acusar y de calumniar.

GERMEUIL.- Dirá que lo he burlado o Saint-Albin se creará traicionado. Nunca podré justificarme... Pero ¿qué le importa a usted eso?

CECILIA.- Es usted la causa de todos mis pesares.

GERMEUIL.- En esta coyuntura le pido que considere a su hermano, a su tío: ahórreles a los dos una acción odiosa.

CECILIA.- ¡La amante de mi hermano! ¡Una desconocida!... No, caballero: mi corazón me dice que eso está mal hecho y nunca me ha engañado. Ni una palabra más: temo que nos hayan oído.

GERMEUIL.- No tema: su padre está sumido en su dolor, el comendador y su hermano están con sus planes, he hecho salir a los criados. He presentado su negativa y...

CECILIA.- ¿Y qué ha hecho?

GERMEUIL.- El momento me ha parecido favorable y la he traído aquí. Aquí está, es esta. Despídala ahora, señorita.

CECILIA.- ¿Qué ha hecho, Germeuil?

ESCENA II

GERMEUIL, CECILIA, SOFÍA, LA SEÑORITA CLAIRET

Sofía sale a escena como aturdida. No ve ni oye nada, no sabe dónde está. Cecilia, por su parte, se encuentra en un estado de gran agitación.

SOFÍA.- No sé dónde estoy... No sé dónde voy... Me parece avanzar entre tinieblas... ¿No hallaré a nadie que me guíe? ¡Oh, cielo, no me abandones!

GERMEUIL.- *(Llamándola)* Señorita, señorita.

SOFÍA.- ¿Quién me llama?

GERMEUIL.- Soy yo, señorita, soy yo.

SOFÍA.- ¿Quién es usted? ¿Dónde está? Quienquiera que sea, ayúdeme, socórrame...

GERMEUIL.- *(La toma de la mano y le dice)* Venga, niña... Por aquí.

SOFÍA.- *(Da unos pasos y cae de rodillas)* No puedo... Las fuerzas me abandonan... Desfallezco...

CECILIA.- ¡Oh, cielo! *(A Germeuil)*. Llame... No, no llame.

SOFÍA.- *(Con los ojos cerrados y como en el delirio del desfallecimiento)* ¡Cruelles!... ¿Qué les he hecho?

Mira a su alrededor con todas las señales del espanto.

GERMEUIL.- Tranquilícese. Soy amigo de Saint-Albin y esta señorita es su hermana.

SOFÍA.- *(Tras un momento de silencio)* Señorita, ¿qué puedo decirle? Vea usted mi pena: es superior a mis fuerzas... Estoy a sus plantas y tengo que morir o debérselo todo... Soy una infortunada que busca asilo... Huyo de su tío y de su hermano... Su tío, a quien no conozco y a quien nunca ofendí; su hermano... ¡Ah, no esperaba que de él me viniera este pesar! ¿Qué será de mí si me abandona usted?... Cumplirán en mí sus planes... Socórrame, sálveme... Sálveme de ellos y de mí misma. No saben a lo que puede atreverse la que teme la deshonra y se ve reducida a la necesidad de odiar la vida... No he buscado mi desgracia y no tengo nada que reprocharme... Trabajaba, tenía pan y vivía tranquila... Han llegado los días del dolor. Son los suyos los que los han traído y lloraré toda la vida por haberlos conocido.

CECILIA.- ¡Qué pena me da!... ¡Qué malvados son los que pueden atormentarla!

Aquí la compasión sucede a la agitación en el corazón de Cecilia. Se inclina sobre el respaldo de un sillón, del lado de Sofía y ésta continúa.

SOFÍA.- Tengo una madre que me quiere. ¿Cómo voy a presentarme ante ella? Señorita, consérvele una hija a su madre: se lo pido por la suya, si todavía la tiene. Cuando me fui de su lado dijo: Ángeles del cielo, tomad a esta niña bajo vuestra protección y guiadla. Si cierra usted su corazón a la compasión el cielo no habrá oído su plegaria y morirá de dolor... Tienda su mano a la que oprimen para que la bendiga el resto de su vida... Yo no puedo nada, pero hay un Ser que lo puede todo y ante el cual las obras de misericordia tienen un valor... Señorita.

CECILIA.- *(Acercándose a ella y tendiéndole las manos)* Levántese.

GERMEUIL.- *(A Cecilia)* Sus ojos se llenan de lágrimas: su desgracia la ha conmovido.

CECILIA.- *(A Germeuil)* ¿Qué ha hecho usted!

SOFÍA.- Alabado sea Dios: no todos los corazones son de piedra.

CECILIA.- Conozco el mío. No quería ni verla ni escucharla... Muchacha amable y desgraciada, ¿cómo se llama?

SOFÍA.- Sofía.

CECILIA.- *(Abrazándola)* Venga, Sofía.

Germeuil, arrojándose a los pies de Cecilia, le toma una mano que besa sin decir palabra.

CECILIA.- ¿Qué otra cosa me pide ahora? ¿No hago todo lo que quería?

Cecilia avanza hacia el fondo de salón con Sofía y se la entrega a su doncella.

GERMEUIL.- *levantándose.* Imprudente... ¿Qué iba a decirle?

SRTA. CLAIRET.- Entiendo, señorita. Confíe usted en mí.

ESCENA III

GERMEUIL, CECILIA

CECILIA.- *(Tras un momento de silencio, apesadumbrada)*
Gracias a usted ahora estoy en manos de mis criados.

GERMEUIL.- Sólo le pido un instante hasta encontrarle un asilo. ¿Qué mérito tendría hacer el bien si no tuviera algún inconveniente?

CECILIA.- ¡Qué peligrosos son los hombres! Para tranquilidad de una, lo mejor es tenerlos muy lejos... Aléjese de mí, hombre... ¿Qué hace, se va?

GERMEUIL.- La estoy obedeciendo.

CECILIA.- Muy bonito: después de ponerme en la situación más cruel sólo le faltaba dejarme. Váyase, caballero, váyase.

GERMEUIL.- ¡Qué desgraciado soy!

CECILIA.- ¿Se está usted quejando?

GERMEUIL.- Es que no hago nada que no la disguste.

CECILIA.- Me agota la paciencia... Piense que estoy en una situación que no me dejará prever ni preparar nada. ¿Cómo me atreveré a levantar la mirada ante mi padre? Si se da cuenta de mi turbación y me pregunta yo no le mentiré. ¿No sabe que basta con una palabra cualquiera para abrir los ojos de un hombre como el comendador? ¿Y mi hermano? Temo antes de tiempo el espectáculo de su dolor. ¿Qué será de él cuando no encuentre a Sofía? Caballero, no me deje ni un instante si no quiere que se descubra todo... Pero viene alguien... Váyase, quédese... no, retírese... ¡Cielos, en qué estado me encuentro!

ESCENA IV

EL COMENDADOR, CECILIA

COMENDADOR.- *(En su tono de costumbre)* Cecilia, ¿estás sola?

CECILIA.- *(Con voz alterada)* Sí, querido tío. Me gusta estarlo.

COMENDADOR.- Te creía con tu amigo.

CECILIA.- ¿Qué amigo?

COMENDADOR.- Pues... Germeuil.

CECILIA.- Se acaba de marchar.

COMENDADOR.- ¿Qué te decía? ¿Qué le decías tú?

CECILIA.- Cosas desagradables, como suele hacer.

COMENDADOR.- No os comprendo. No podéis estar de acuerdo ni un momento. Eso me disgusta. Tiene ingenio, talento, relaciones, buenas costumbres... cosas que yo valoro mucho. Es verdad que carece de for-

tuna, pero tiene un apellido. Lo aprecio y le he aconsejado que piense en ti.

CECILIA.- ¿A qué llama usted pensar en mí?

COMENDADOR.- Está claro. ¿Me imagino que no habrás decidido quedarte soltera?

CECILIA.- Perdone, señor, así es.

COMENDADOR.- Cecilia, ¿quieres que te hable con franqueza? Me he distanciado completamente de tu hermano. Es un alma dura, un carácter intratable, y lo acaba de demostrar una vez más conmigo de un modo indigno que no le perdonaré mientras viva... Puede ahora correr cuanto quiera tras la mujer de la que se ha encaprichado, que no me preocupa lo más mínimo... Al final uno se cansa de ser bueno. Todo mi cariño se ha concentrado en ti, querida sobrina... Si quisieras un poco tu felicidad, la de tu padre y la mía...

CECILIA.- Se da por supuesto.

COMENDADOR.- ¿Y no me preguntas qué tendrías que hacer?

CECILIA.- No dejará usted que yo lo ignore.

COMENDADOR.- Tienes razón. Pues bien, deberías acercarte a Germeuil. Te podrás figurar que es un matrimonio en el que tu padre no consentirá sin enorme reticencia, pero le hablaré y quitaré los obstáculos. Si quieres puedo ocuparme yo.

CECILIA.- ¿Me aconsejaría usted que pensara en alguien que no fuera del gusto de mi padre?

COMENDADOR.- No es rico: todo depende de eso. Pero ya te he dicho que tu hermano no es ya nada para mí, y os garantizaré todos mis bienes. Cecilia, vale la pena pensarlo.

CECILIA.- ¡Privar yo de algo a mi hermano!

COMENDADOR.- ¿Qué es eso de privar? No os debo nada: mi fortuna es mía y bastante me ha costado para que disponga de ella como me plazca.

CECILIA.- Tío, no voy a examinar hasta dónde son los padres dueños de su fortuna y si pueden sin injusticia darla a quien quieran. Sólo sé que no podría aceptar la suya sin vergüenza: eso basta para mí.

COMENDADOR.- ¿Y crees que Saint-Albin haría lo mismo por su hermana?

CECILIA.- Conozco a mi hermano, y si estuviera aquí nuestra voz sería la misma.

COMENDADOR.- ¿Y qué me diría?

CECILIA.- Señor comendador, no insista: soy sincera.

COMENDADOR.- Muy bien, habla: me gusta la verdad. ¿Qué decías?

CECILIA.- Que es una falta de humanidad sin ejemplo tener en provincias a unos parientes sumidos en la pobreza, que mi padre ayuda a sus espaldas, a los que usted priva de una fortuna que les pertenece y de la que tienen tanta necesidad; y que ni mi hermano ni yo queremos unas riquezas que habría que restituir a aquellos a quienes están destinadas por las leyes de la naturaleza y de la sociedad.

COMENDADOR.- Pues bien, no las tendréis ni tú ni él. Os abandonaré a todos y me iré de una casa donde todo se opone al sentido común, donde nada iguala a la insolencia de los hijos a no ser la torpeza del amo. Gozaré de la vida y dejaré de atormentarme por unos ingratos.

CECILIA.- Y hará usted muy bien, querido tío.

COMENDADOR.- Señorita, su aprobación está de más y le aconsejo que reflexione. Sé lo que ocurre en su corazón, no me deje engañar por su falta de interés y sus secretitos no están tan ocultos como se imagina. Pero basta con eso... yo ya me entiendo.

ESCENA V

CECILIA, EL COMENDADOR, EL PADRE DE FAMILIA, SAINT-ALBIN

El padre de familia sale primero, seguido de su hijo.

SAINT-ALBIN.- (*Violento, desconsolado, loco durante toda la escena*) No están... Nadie sabe qué ha sido de ellas... Han desaparecido.

COMENDADOR.- (*Aparte*) Bueno: mi orden se ha ejecutado.

SAINT-ALBIN.- Padre, escuche el ruego de un hijo desesperado: devuélvale a Sofía. Es imposible que viva sin ella. Usted causa la felicidad de cuanto lo rodea: ¿será su hijo el único al que haya hecho desgraciado?... No está... Han desaparecido... ¿Qué haré?... ¿Qué será de mi vida?

COMENDADOR.- (*Aparte*) Ha sido diligente.

SAINT-ALBIN.- Padre.

PADRE DE FAMILIA.- No tengo nada que ver con su ausencia, ya te lo he dicho: créeme.

Dicho esto, el padre de familia se pasea lentamente, cabizbajo y apesadumbrado, y Saint-Albin exclama volviéndose hacia el fondo.

SAINT-ALBIN.- Sofía, ¿dónde está? ¿Qué ha sido de usted?... ¡Ah!...

CECILIA.- (*Aparte*) Eso es lo que me temía.

COMENDADOR.- (*Aparte*) Terminemos nuestra obra. (*A su sobrino, en tono compasivo*). Saint-Albin.

SAINT-ALBIN.- Déjeme, señor. Demasiado me arrepiento de haberlo escuchado... La seguía... La habría convencido... Y la he perdido.

COMENDADOR.- Saint-Albin.

SAINT-ALBIN.- Déjeme.

COMENDADOR.- He causado tu pesar y me entristece.

SAINT-ALBIN.- ¡Qué desdichado soy!

COMENDADOR.- Germeuil ya me lo había dicho. Pero, también, ¿quién podía imaginar que ibas a caer en un estado semejante por una chica de tantas?

SAINT-ALBIN.- (*Con terror*) ¿Qué dice de Germeuil?

COMENDADOR.- Decía... nada.

SAINT-ALBIN.- Todo me faltaría en un día, y la desgracia que me persigue ¿me habría arrebatado a mi amigo?... Señor comendador, acabe de una vez.

COMENDADOR.- Germeuil y yo... No me atrevo a confesárselo... Nunca nos perdonarías...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué han hecho? ¿Será posible?... Explíquese, hermano.

COMENDADOR.- Cecilia... ¿No te lo habrá contado Germeuil?... Habla por mí.

SAINT-ALBIN.- (*Al comendador*) Me está matando.

PADRE DE FAMILIA.- *(Con severidad)* Cecilia, pareces confusa.

SAINT-ALBIN.- ¡Hermana!

PADRE DE FAMILIA.- *(Mirando a su hija con severidad)* Cecilia... Pero no, el plan es demasiado odioso... Mi hija y Germeuil son incapaces.

SAINT-ALBIN.- Tiemblo... Me estremezco... ¡Oh, cielos, qué me amenaza!

PADRE DE FAMILIA.- *(Con severidad)* Señor comendador, explíquese de una vez y deje de atormentarme con las sospechas que esparce sobre todos.

El padre de familia se pasea indignado. El comendador hipócrita parece avergonzado y calla. Cecilia está consternada. Saint-Albin mira al comendador y espera con temor a que se explique.

PADRE DE FAMILIA.- *(Al comendador)* ¿Ha decidido guardar por mucho tiempo ese silencio cruel?

COMENDADOR.- *(A su sobrina)* Puesto que callas y debo hablar yo... *(A Saint-Albin).* Tu amante...

SAINT-ALBIN.- Sofía...

COMENDADOR.- Está en prisión.

SAINT-ALBIN.- ¡Dios santo!

COMENDADOR.- He conseguido una orden de captura... Y Germeuil se ha encargado del resto.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Germeuil!

SAINT-ALBIN.- ¡Él!

CECILIA.- No es cierto, hermano.

SAINT-ALBIN.- Sofía... ¡y ha sido Germeuil!

Cae en un sillón, con todas las señales de la desesperación.

PADRE DE FAMILIA.- *(Al comendador)* ¿Qué le ha hecho esta infeliz para añadir a su desgracia la pérdida del honor y de la libertad? ¿Qué derechos tiene sobre ella?

COMENDADOR.- Esta es una casa honrada.

SAINT-ALBIN.- La estoy viendo... Veo sus lágrimas, oigo sus gritos y no me muero... *(Al comendador).* Bárbaro, llame a su indigno cómplice. Vengan los dos y quitenme la vida por compasión... ¡Sofía!... Padre, ayúdeme, sálveme de mi desesperación.

Se arroja en brazos de su padre.

PADRE DE FAMILIA.- Cálmate, desdichado.

SAINT-ALBIN.- *(En los brazos de su padre y con tono lastimero y doloroso)* ¡Germeuil!... ¡Él!... ¡Él!...

COMENDADOR.- Ha hecho lo que cualquier otro en su lugar.

SAINT-ALBIN.- *(Continúa en los brazos de su padre y con el mismo tono)* ¡Que se dice amigo mío! ¡Pérfido!

PADRE DE FAMILIA.- ¡Con quién podremos contar ahora!

COMENDADOR.- Él no quería, pero le prometí mi fortuna y mi sobrina.

CECILIA.- Padre, Germeuil no es vil ni pérfido.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y qué es, entonces?

SAINT-ALBIN.- Escuche y lo conocerá... ¡Ah, traidor! Abrumado por la indignación de usted, irritado por ese tío inhumano, abandonado por Sofía...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué?

SAINT-ALBIN.- Iba, en mi desesperación, a cogerla y llevármela al fin del mundo... No, nunca fue nadie tan indignamente burlado... Se me acerca... Le abro mi corazón... Le confío mi pensamiento como a mi amigo que era... Me censura... Me disuade... Me detiene: pero es para traicionarme, entregarme, perderme... Le costará la vida.

ESCENA VI

EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR, CECILIA,
SAINT-ALBIN, GERMEUIL

CECILIA.- (*Viéndolo primero, corre hacia él y le grita*)
Germeuil, ¿dónde va?

SAINT-ALBIN.- (*Adelantándose hacia él, le grita con furia*)
Traidor, ¿dónde está? Devuélvemela y prepárate para defender tu vida.

PADRE DE FAMILIA.- (*Corriendo tras Saint-Albin*) Hijo.

CECILIA.- Hermano... Detente... ¡Qué angustia!...

Se deja caer en un sillón.

COMENDADOR.- (*Al padre de familia*) ¿No parece interesada? ¿Qué me dice ahora?

PADRE DE FAMILIA.- Retírate, Germeuil.

GERMEUIL.- Señor, permita que me quede.

SAINT-ALBIN.- ¿Qué te ha hecho Sofía? ¿Qué te hecho yo para traicionarme?

PADRE DE FAMILIA.- (*A Germeuil*) Has cometido un acto abominable.

SAINT-ALBIN.- Si mi hermana representa algo para ti, si la querías, ¿no era mejor...? Te lo había propuesto... Pero te convenía conseguirla con una traición... Hombre vil, te has equivocado... No conoces a Cecilia, ni a mi padre, ni a ese comendador que te ha degradado y que ahora se alegra de tu confusión... No respondes nada... Te callas.

GERMEUIL.- (*Con frialdad y firmeza*) Te escucho y veo que aquí arrebatan el aprecio en un momento al que ha pasado toda la vida mereciéndolo. Esperaba otra cosa.

PADRE DE FAMILIA.- No añadas la falsedad a la perfidia: retírate.

GERMEUIL.- No soy falso ni pérfido.

SAINT-ALBIN.- ¡Qué insolente intrepidez!

COMENDADOR.- Amigo, ya no es tiempo de disimulos: lo he confesado todo.

GERMEUIL.- Señor, le entiendo y me doy cuenta de todo.

COMENDADOR.- ¿Qué quieres decir? Te prometí mi fortuna y mi sobrina: es nuestro pacto y sigue en pie.

SAINT-ALBIN.- (*Al comendador*) Por lo menos, gracias a su maldad, yo soy el único esposo que le queda.

GERMEUIL.- (*Al comendador*) No aprecio tanto la riqueza para quererla a costa del honor, y su sobrina no debe ser la recompensa de una perfidia... Aquí tiene su orden de captura.

COMENDADOR.- (*Cogiéndola*) ¡Mi orden de captura! Veamos, veamos.

GERMEUIL.- Estaría en otras manos de haberla utilizado.

SAINT-ALBIN.- ¿Qué oigo? ¡Sofía está libre!

GERMEUIL.- Saint-Albin, aprende a desconfiar de las apariencias y a hacer justicia a un hombre de honor. Señor comendador, quede usted con Dios. (*Vase*).

PADRE DE FAMILIA.- (*Con tristeza*) Lo he juzgado con ligereza. Lo he ofendido.

COMENDADOR.- (*Estupefacto, observa su orden de captura*) Es esta... Se ha burlado de mí.

PADRE DE FAMILIA.- Se merecía usted esta humillación.

COMENDADOR.- Muy bien: anímeles a que me falten al respeto. Como si no estuvieran ellos dispuestos.

SAINT-ALBIN.- Esté donde esté, su aya habrá regresado... Iré, veré a su aya, me culparé, me arrojaré a sus rodillas, lloraré, la conmovaré y aclararé el misterio. (*Vase*).

CECILIA.- (*Siguiéndolo*) ¡Hermano!

SAINT-ALBIN.- (*A Cecilia*) Déjame. Tus intereses no son los míos.

ESCENA VII

EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR

COMENDADOR.- ¿Ha oído?

PADRE DE FAMILIA.- Sí, hermano.

COMENDADOR.- ¿Sabe dónde va?

PADRE DE FAMILIA.- Sí, lo sé.

COMENDADOR.- ¿Y no lo detiene?

PADRE DE FAMILIA.- No.

COMENDADOR.- ¿Y si llega a encontrar a la muchacha?

PADRE DE FAMILIA.- Cuento con ella: es muy joven, pero bien nacida, y en estas circunstancias hará más que usted y yo.

COMENDADOR.- ¡Bien pensado!

PADRE DE FAMILIA.- Mi hijo no está en una situación en que la razón tenga poder sobre él.

COMENDADOR.- ¿O sea que tendrá que perderse? Estoy que rabio. ¿Y usted es un padre de familia?

PADRE DE FAMILIA.- ¿Podría decirme qué hay que hacer?

COMENDADOR.- ¿Lo que hay que hacer? Ser dueño de su casa, mostrarse primero persona y luego padre, si se lo merecen.

PADRE DE FAMILIA.- Y dígame, si es tan amable, ¿contra quién debería actuar?

COMENDADOR.- ¿Contra quién? ¡Linda pregunta! Contra todos. Contra ese Germeuil, que da alas a su hijo en sus extravagancias, que intenta hacer entrar a esa mujer en la familia para abrirse la puerta a sí mismo y que yo echaría de mi casa. Contra una hija que cada día resulta más insolente, que me falta al respeto a mí, que pronto se lo faltará a usted y que yo encerraría en un convento. Contra un hijo que ha perdido el sentido del honor, que va a cubrírnos de ridículo y de vergüenza y a quien haría la vida tan difícil que no tardaría mucho en aceptar de nuevo mi autoridad. En cuanto a la vieja que lo ha atraído a su casa y la joven que le ha hecho perder la cabeza, hace ya tiempo que habría terminado yo con eso. Por ahí habría empezado y, en su lugar, me avergonzaría de que otro se hubiese dado cuenta antes... Pero hace falta mano dura y de eso no tenemos.

PADRE DE FAMILIA.- Ya le entiendo. O sea que echaré de mi casa a un hombre que recibí al salir de la cuna, para quien he sido como un padre, que se ha vinculado a mis intereses desde que tiene uso de razón, que habrá perdido sus mejores años a mi lado, que no tendrá recursos si lo abandono y para quien mi amistad será funesta si no le resulta útil: y todo so pretexto que da malos consejos a mi hijo, de quien ha desaprobado los planes, que sirve a una mujer a la que quizá nunca ha visto, o más bien porque no ha querido ser el instrumento de su perdición. Encerraré a mi hija en un convento, cargaré sobre su conducta o su carácter desagradables sospechas, marchitaré su reputación: y todo porque habrá alguna vez intentado alguna venganza contra el señor comendador, porque irritada por su malhumor se habrá salido de sus casillas y se le habrá escapado alguna palabra de más. Me haré odioso a mi hijo, apagaré en su corazón los sentimientos que me debe, acabaré de inflamar su impetuoso carácter y conducirlo a un punto que le deshonor en el mundo cuando va a entrar en él: y todo porque ha encontrado a una infeliz virtuosa y encantadora y que por un arranque juvenil que indica, en el fondo, la bondad de su alma, se ha dejado llevar por una interés que me entristece. ¿No le avergüenzan sus consejos? Usted, que tendría que ser el defensor de mis hijos ante mí, usted mismo los acusa: les busca defectos, exagera los que tienen y se disgustaría si no los encontrara.

COMENDADOR.- Es un pesar que no tengo muy a menudo.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y esas mujeres contra las cuales ha obtenido una orden de captura?

COMENDADOR.- Sólo le faltaba a usted salir en su defensa. Venga, venga.

PADRE DE FAMILIA.- Estoy equivocado. Hay cosas que no hay que proponerse que sienta usted, hermano. Pero este asunto me tocaba de bastante cerca, creo yo, como para que se dignase decirme algo.

COMENDADOR.- Soy yo el que está equivocado y usted tiene siempre razón.

PADRE DE FAMILIA.- No, señor comendador, no hará de mí ni un padre injusto y cruel ni un hombre ingrato y malvado. No cometeré una violencia porque convenga a mis intereses; no renunciaré a mis esperanzas porque han surgido obstáculos que las alejen; y no haré de mi casa un desierto porque sucedan algunas cosas que me desagraden tanto como a usted.

COMENDADOR.- Todo está claro. Muy bien, conserve a su querida hija, consienta a su amado hijo, deje en paz a las mujeres que lo pierden: eso es demasiado prudente para no aceptarlo. Pero en cuanto a su Germeuil, le advierto que los dos no podemos vivir bajo el mismo techo... No hay punto medio: o se va él de aquí hoy mismo o me voy yo mañana.

PADRE DE FAMILIA.- Señor comendador, es usted muy dueño.

COMENDADOR.- Por descontado. Le gustaría que me fuera, ¿no es cierto? Pues me quedaré: me quedaré aunque sólo sea para restregarle en sus narices todas sus necedades y hacer que se avergüence de ellas. Me pica la curiosidad de ver en qué termina todo esto.

FIN DEL TERCER ACTO

ACTO CUARTO

ESCENA PRIMERA

SAINT-ALBIN.- (*Sale furioso*) Todo está aclarado. El traidor está desenmascarado. ¡Pobre de él! ¡Pobre de él! Se ha llevado a Sofía: debe morir a mis manos... (*Llama*). Felipe.

ESCENA II

SAINT-ALBIN, FELIPE

FELIPE.- Señor.

SAINT-ALBIN.- (*Dándole una carta*) Entrégala.

FELIPE.- ¿A quién, señor?

SAINT-ALBIN.- A Germeuil... Lo hago salir. Le hundo la espada en el pecho. Le arranco la confesión de su crimen y el secreto del refugio de Sofía y corro donde me conduzca la esperanza de encontrarla... (*Advierte que Felipe no se ha movido*). ¿Tú has ido y vuelto?

FELIPE.- Señor...

SAINT-ALBIN.- ¿Qué pasa?

FELIPE.- ¿No hay nada en este asunto que pueda disgustar a su padre?

SAINT-ALBIN.- Muévete.

ESCENA III

SAINT-ALBIN, CECILIA

SAINT-ALBIN.- ¡Él, que me lo debe todo!... ¡A quien he defendido cien veces del comendador!... A quien... (*Viendo a su hermana*). ¡Desgraciada, a qué hombre te has unido!

CECILIA.- ¿Qué dices? ¿Qué tienes? Hermano, me asustas.

SAINT-ALBIN.- ¡Pérfido, traidor!... Iba confiada en que la traían aquí... Ha abusado de ti, de tu nombre...

CECILIA.- Germeuil es inocente.

SAINT-ALBIN.- ¡Ha podido ver sus lágrimas, oír sus gritos, separarlas a la fuerza! ¡Bárbaro!

CECILIA.- No es un bárbaro, es amigo tuyo.

SAINT-ALBIN.- ¿Amigo mío?... Lo quería... Sólo de él ha dependido compartir mi suerte... irnos él y yo, tú y Sofía...

CECILIA.- ¿Qué oigo? ¿Le habrías propuesto?... ¿Él, tú, yo, tu hermana?...

SAINT-ALBIN.- ¡Lo que llegó a decirme! ¡Lo que llegó a oponerme! ¡Con qué falsedad!

CECILIA.- Es un hombre de honor: sí, Saint-Albin, y al acusarle acabas de hacérmelo ver.

SAINT-ALBIN.- ¿Qué te atreves a decir? Tiembla, tiembla... Defenderlo es redoblar mi furor... Aléjate.

CECILIA.- No, hermano: tú me escucharás. Verás a Cecilia a tus plantas... Germeuil... Hazle justicia... ¿Ya no lo reconoces? ¿Has podido cambiar en un momento? ¡Tú lo acusas! ¡Tú!... ¡Hombre injusto!

SAINT-ALBIN.- ¡Qué infeliz eres si todavía te queda cariño!... Yo lloro y tú llorarás muy pronto.

CECILIA.- (*Aterrada y con voz temblorosa*) Tú tienes algún plan.

SAINT-ALBIN.- Por compasión por ti misma, no me preguntes nada.

CECILIA.- Tú me odias.

SAINT-ALBIN.- Te compadezco.

CECILIA.- Espera a nuestro padre.

SAINT-ALBIN.- Huyo de él. Huyo de toda la tierra.

CECILIA.- Ya lo veo: quieres perder a Germeuil... Quieres perderme... Pues, bien, piérlenos: dile a padre...

SAINT-ALBIN.- No tengo nada que decirle: lo sabe todo.

CECILIA.- ¡Ah, cielos!

ESCENA IV

SAINT-ALBIN, CECILIA, EL PADRE DE FAMILIA

Saint-Albin se muestra impaciente al acercarse su padre; después permanece inmóvil.

PADRE DE FAMILIA.- Me rehuyes y yo no puedo abandonarte... Ya no tengo hijo, pero te sigue quedando un padre... Saint-Albin, ¿por qué huyes de mí? No vengo a afligirte más y a exponer mi autoridad a nuevos desprecios. Hijo mío, amigo mío, no querás que muera de pesar... Estamos solos: tu padre, tu hermana. Estás llorando y mis lágrimas esperan a las tuyas para unirse a ellas. ¡Qué dulce será ese momento, si quieres! Has perdido a la que querías y la has perdido por la perfidia de un hombre que aprecias.

SAINT-ALBIN.- (*Elevando los ojos al cielo con furor*) ¡Ah!

PADRE DE FAMILIA.- Triunfa sobre ti y sobre él. Reprime una pasión que te degrada. Muéstrate digno de mí. Saint-Albin, devuélveme a mi hijo.

Saint-Albin se aleja. Se aprecia que quisiera responder a los sentimientos de su padre y que no puede. Su padre se confunde y dice siguiéndolo:

¡Dios! ¡Así se recibe a un padre! Se aleja de mí... ¡Hijo ingrato, hijo desnaturalizado! ¿Y a dónde irás que yo no te siga? Te seguiré por todas partes. Por todas partes te reclamaré a mi hijo...

Saint-Albin se aleja aún más y su padre lo sigue, gritando con violencia.

Devuélveme a mi hijo, devuélveme a mi hijo.

Saint-Albin va a apoyarse en la pared, levantando sus manos y ocultando el rostro entre los brazos; y su padre continúa:

No me responde. Mi voz no llega a su corazón: lo ha cerrado una pasión insensata, que lo ha destruido todo. Se ha embrutecido y se ha vuelto un salvaje.

Se arroja a un sillón y dice:

¡Oh, padre desgraciado! Qué golpe me ha dado el cielo. Me castiga por mi debilidad... Moriré... Cruelles hijos, es mi deseo, es el vuestro.

CECILIA.- (*Acercándose a su padre entre sollozos*) ¡Ah!... ¡Ah!

PADRE DE FAMILIA.- Consolaos... No veréis mucho tiempo mis pesares... Me retiraré... Iré a algún rincón ignorado a esperar el final de una vida que os molesta.

CECILIA.- (*Con dolor, asiendo las manos de su padre*) Si abandona a sus hijos, ¿qué será de ellos?

PADRE DE FAMILIA.- (*Tras un momento de silencio*) Cecilia, yo había hecho proyectos contigo... Germeuil... Me decía al veros a los dos: Él hará la felicidad de mi hija, y ella fundará la familia de mi amigo.

CECILIA.- *(Sorprendida)* ¡Qué oigo!

SAINT-ALBIN.- *(Volviéndose con rabia)* ¿Casarse él con mi hermana? ¡Llamarlo hermano! ¡A él!

PADRE DE FAMILIA.- Todo me agobia al mismo tiempo. No hay que pensar más en eso.

ESCENA V

SAINT-ALBIN, CECILIA, EL PADRE DE FAMILIA, GERMEUIL

SAINT-ALBIN.- Ahí está, ahí está. Váyanse todos.

CECILIA.- *(Corriendo al encuentro de Germeuil)* Germeuil, deténgase. No se acerque, deténgase.

PADRE DE FAMILIA.- *(Cogiendo a su hijo por la cintura y arrastrándolo fuera de la sala)* Saint-Albin... hijo...

Mientras, Germeuil avanza con paso firme y tranquilo. Saint-Albin, antes de salir, gira la cabeza y le hace una señal a Germeuil.

CECILIA.- ¡No soy ya bastante desgraciada!

El padre de familia regresa y se encuentra en el fondo de la sala con el comendador, que se asoma.

ESCENA VI

CECILIA, GERMEUIL, EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR

PADRE DE FAMILIA.- Hermano, en un momento estoy con usted.

COMENDADOR.- O sea que ahora no me necesita. Servidor de usted.

ESCENA VII

CECILIA, GERMEUIL, EL PADRE DE FAMILIA

PADRE DE FAMILIA.- *(A Germeuil)* La división y el desorden reinan en mi casa y tú eres el causante... Germeuil, estoy muy apenado. No te echaré en cara lo que he hecho por ti; tal vez te gustaría. Pero tras la confianza que te he demostrado hoy, no voy a ir tan lejos en el tiempo. Esperaba otra cosa de tu parte. Mi hijo medita un rapto, te lo confía y tú dejas que yo lo ignore. El comendador trama otro proyecto abominable, te lo confía y dejas también que lo ignore.

GERMEUIL.- Lo habían exigido.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Te lo hicieron prometer?... Mientras, esa muchacha desaparece y tú estás convencido de haberla traído aquí... ¿Qué ha sido de ella? ¿Qué debo pensar de tu silencio? Pero no te obligo a responderme. En todo este comportamiento hay una oscuridad que no me conviene penetrar. Sea como fuere, lo que me interesa es mi hija y quiero que ella se encuentre a sí misma.

Cecilia, ya no cuento con el consuelo que esperaba encontrar a tu lado. Presiento los pesares que me esperan en la vejez y quiero ahorrarte el dolor de ser testigo de ellos. No he descuidado nada, creo yo, para vuestra felicidad y sabré con alegría que mis hijos son felices.

ESCENA VIII

CECILIA, GERMEUIL

Cecilia se deja caer en un sillón e inclina tristemente la cabeza sobre las manos.

GERMEUIL.- Veo su preocupación y espero sus reproches.

CECILIA.- Estoy desesperada... Mi hermano le quiere quitar la vida.

GERMEUIL.- Su desafío nada significa. Se cree ofendido, pero yo soy inocente y estoy tranquilo.

CECILIA.- ¡Por qué le habré creído! ¡Si hubiese seguido mi presentimiento!... Ya ha oído a mi padre.

GERMEUIL.- Su padre es un hombre justo y no temo nada de él.

CECILIA.- Lo quería, lo estimaba.

GERMEUIL.- Si tuvo esos sentimientos, podré recuperarlos.

CECILIA.- Habría logrado usted la felicidad de su hija... Cecilia hubiese fundado la familia de su amigo.

GERMEUIL.- ¡Cielos! ¡Será posible!

CECILIA.- *(Para sí)* No me atrevía a abrirle mi corazón... Desconsolado como estaba por la pasión de mi hermano, temía aumentar sus penas... ¿Podía yo pensar que, no obstante la oposición, la inquina del comendador... ¡ay, Germeuil!, me destinaba a usted?

GERMEUIL.- ¡Y usted me quería!... ¡Ah! Pero he cumplido con mi deber... Cualesquiera que sean las consecuencias, no me arrepentiré del partido que he tomado... Señorita, tiene que saberlo usted todo.

CECILIA.- ¿Qué más ha sucedido?

GERMEUIL.- Esa mujer...

CECILIA.- ¿Quién?

GERMEUIL.- La aya de Sofía...

CECILIA.- ¿Y bien?

GERMEUIL.- Está sentada a la puerta de esta casa. La gente se arremolina junto a ella. Solicita entrar y hablar.

CECILIA.- *(Levantándose con precipitación y corriendo para salir)* ¡Ay, Dios! Yo corro...

GERMEUIL.- ¿Dónde?

CECILIA.- A arrojarme a los pies de mi padre.

GERMEUIL.- Deténgase, piense...

CECILIA.- No, caballero.

GERMEUIL.- Escúcheme.

CECILIA.- Ya no escucho nada más.

GERMEUIL.- Cecilia... Señorita...

CECILIA.- ¿Qué quiere de mí?

GERMEUIL.- He tomado mis medidas. Están entreteniendo a esa mujer, no entrará. Y aunque la hicieran entrar, si no la llevan ante el comendador, ¿que dirá a los demás que ya no sepan?

CECILIA.- No, caballero, no quiero exponerme más. Mi padre lo sabrá todo. Mi padre es bueno: verá mi inocencia, sabrá el motivo de su conducta y obtendré mi perdón y el de usted.

GERMEUIL.- ¿Y esa infeliz a la que ha concedido asilo? Tras haberlo acogido, ¿dispondrá de ella sin consultarla?

CECILIA.- Mi padre es buena persona.

GERMEUIL.- Ahí viene su hermano.

ESCENA IX

CECILIA, GERMEUIL, SAINT-ALBIN

Saint-Albin sale a paso lento: tiene el aspecto sombrío y huraño, la cabeza baja, los brazos cruzados y el sombrero calado hasta los ojos.

CECILIA.- (*Interponiéndose entre Germeuil y él, grita:*) ¡Saint-Albin!... ¡Germeuil!

SAINT-ALBIN.- (*A Germeuil*) Pensaba que estaba solo.

CECILIA.- Germeuil, es amigo suyo, es mi hermano.

GERMEUIL.- No lo olvidaré, señorita.

Se sienta en un sillón.

SAINT-ALBIN.- (*Echándose en otro*) Puedes salir o quedarte: no me separaré de ti.

CECILIA.- (*A Saint-Albin*) ¡Insensato, ingrato!... ¿Qué has decidido? Tú no sabes...

SAINT-ALBIN.- Sé demasiado.

CECILIA.- Estás equivocado.

SAINT-ALBIN.- (*Levantándose*) Déjame, déjanos. (*Y dirigiéndose a Germeuil, llevando la mano a su espada*). Germeuil...

Germeuil se levanta de repente.

CECILIA.- (*Mirando a la cara a su hermano, grita:*) ¡Oh, Dios!... Detente... Tienes que saber que... Sofía...

SAINT-ALBIN.- ¿Y bien, Sofía?

CECILIA.- ¿Qué voy a decirle?

SAINT-ALBIN.- ¿Qué has hecho con ella? Habla, habla.

CECILIA.- ¿Qué ha hecho con ella? La ha ocultado a tus locuras... La ha salvado de las persecuciones del comendador... La ha traído aquí... He tenido que acogerla... Está aquí y está contra mi voluntad... (*Sollozando y llorando*). Ve ahora, corre a hundirle la espada en el pecho.

SAINT-ALBIN.- ¡Oh, cielos! ¿Será verdad? ¡Sofía está aquí!... ¿Y ha sido él? ¿Has sido tú?... ¡Ah, hermana! ¡Ah, amigo!... Soy un desgraciado. Soy un insensato.

GERMEUIL.- Estás enamorado.

SAINT-ALBIN.- Cecilia, Germeuil, os lo debo todo... ¿Podréis perdonarme?... Sí, vosotros sois justos, también estáis enamorados, os pondréis en mi lugar y me perdonaréis... Pero ella ha conocido mis planes: llora, se desespera, me desprecia, me odia... Cecilia, ¿quieres vengarte, quieres aplastarme bajo el peso de mis errores? Remata sus favores... Que yo la vea... Que la vea un instante...

CECILIA.- ¿Qué te atreves a pedirme?

SAINT-ALBIN.- Hermana, tengo que verla. Es necesario.

CECILIA.- ¿Estás en tus cabales?

GERMEUIL.- Sólo entrará en razón a ese precio.

SAINT-ALBIN.- ¡Cecilia!

CECILIA.- ¿Y padre? ¿Y el comendador?

SAINT-ALBIN.- ¿Qué importa?... Tengo que verla, voy corriendo.

GERMEUIL.- Detente.

CECILIA.- Germeuil.

GERMEUIL.- Señorita, hay que llamar a alguien.

CECILIA.- ¡Oh, qué vida tan cruel!

Germeuil se va para llamar y vuelve con la señorita Clairret. Cecilia avanza desde el fondo.

SAINT-ALBIN.- *(Le coge la mano al pasar y se la besa con ardor; se vuelve luego hacia Germeuil y le dice abrazándolo) ¡Volveré a verla!*

CECILIA.- *(Tras hablar en voz baja con la señorita Clairret, continúa en voz alta y tono apesadumbrado) Acompañala, y ten mucho cuidado.*

GERMEUIL.- No pierdas de vista al comendador.

SAINT-ALBIN.- ¡Volveré a ver a Sofía! *(Se adelanta, escuchando por el lado donde va a salir Sofía, y dice:). Oigo sus pasos... Se acerca... Tiemblo, me estremezco... Parece que el corazón vaya a salirse del pecho y tema presentarse ante ella... No me atreveré a levantar la mirada... No podré hablarle.*

ESCENA X

CECILIA, GERMEUIL, SAINT-ALBIN, SOFÍA, LA SEÑORITA CLAIRET *en la antecámara, a la puerta de la sala*

SOFÍA.- *(Viendo a Saint-Albin, corre asustada a echarse en los brazos de Cecilia y exclama:)* Señorita.

SAINT-ALBIN.- *(Siguiéndola)* Sofía.

Cecilia mantiene a Sofía entre sus brazos y la estrecha con ternura.

GERMEUIL.- *(Llamando)* Señorita Clairret.

SRTA. CLAIRET.- *(Desde dentro)* Aquí estoy.

CECILIA.- *(A Sofía)* Nada tema, tranquilícese, siéntese.

Sofía se sienta. Cecilia y Germeuil se retiran al fondo del escenario, donde permanecen como espectadores de lo que sucede entre Sofía y Saint-Albin. Germeuil tiene aspecto grave y pensativo. De vez en cuando mira con tristeza a Cecilia, que por su lado da muestras de pesar y de preocupación.

SAINT-ALBIN.- *(A Sofía, que está con la mirada baja y semblante severo)* Es usted, es usted. La recupero, Sofía... ¡Oh, cielos, qué severidad! ¡Qué silencio!... Sofía, no me niegue una mirada... He sufrido tanto... Dígame una palabra a este desdichado.

SOFÍA.- *(Sin mirarlo)* ¿Se la merece usted?

SAINT-ALBIN.- Pregúnteselo a ellos.

SOFÍA.- ¿Y qué me dirán? ¿No sé ya bastante? ¿Dónde estoy? ¿Qué hago aquí? ¿Quién me ha traído? ¿Quién me retiene?... Caballero, ¿qué ha decidido hacer conmigo?

SAINT-ALBIN.- Quererla, tenerla, ser suyo a pesar de todos, a pesar de usted.

SOFÍA.- Me ha enseñado usted muy bien el desprecio que se tiene con los desvalidos. No cuentan para nada. Todo está permitido con ellos. Pero, caballero, yo también tengo parientes.

SAINT-ALBIN.- Los conoceré, iré a su encuentro, me echaré a sus plantas y obtendré de ellos su mano.

SOFÍA.- No lo crea. Son pobres, pero honrados... Caballero, devuélvame a mis parientes, devuélvame a mí misma. Deje que me vaya.

SAINT-ALBIN.- Pida antes mi vida: le pertenece.

SOFÍA.- ¡Oh, Dios mío, qué será de mí! (*A Cecilia, a Germeuil en tono desconsolado y suplicante.* Caballero... Señorita... (*Y volviéndose hacia Saint-Albin.*) Caballero, déjeme ir... Déjeme ir... Hombre cruel, ¿debo echarme a sus pies? Pues ahí estoy.

Se arroja a los pies de Saint-Albin.

SAINT-ALBIN.- (*Cae a los de ella y dice.*) ¡Usted a mis pies! Soy yo quien debe echarse a los suyos y morir en ellos.

SOFÍA.- (*De pie*) No tiene compasión... Sí, no tiene compasión... Vil raptor, ¿qué te hecho? ¿Qué derecho tienes sobre mí?... Quieroirme... ¿Quién se atreverá a detenerme?... ¿Me quiere usted, me ha querido alguna vez?...

SAINT-ALBIN.- Que lo digan ellos.

SOFÍA.- Ha decidido mi perdición... Sí, la ha decidido y la conseguirá... ¡Ah, Sergi!

Al decir esta palabra con dolor se deja caer en un sillón; desvía su mirada de Saint-Albin y prorrumpe en llanto.

SAINT-ALBIN.- Quitas tu mirada de mi rostro... Está llorando. Ah, me merezco la muerte... ¡Qué infeliz soy! ¿Qué he querido? ¿Qué he dicho? ¿Qué he intentado? ¿Qué he hecho?

SOFÍA.- (*Para sí*) Pobre Sofía, ¡qué te ha reservado el cielo! La miseria me arranca de los brazos de una madre... Llego aquí con uno de mis hermanos... Veníamos a implorar la compasión y sólo encontramos desprecio y severidad... Porque somos pobres nos ignoran y nos echan... Mi hermano me deja... Me quedo sola... Una buena mujer observa mi juventud

y se apiada de mi abandono... Pero una estrella que quiere que yo sea desdichada guía a este hombre hacia mis pasos y lo ata a mi pérdida... ¿Para qué sirve llorar?... Quieren perderme y lo conseguirán... Si no es éste será su tío... (*Se levanta.*) ¿Qué quiere ese tío suyo? ¿Por qué me persigue de este modo? ¿Soy yo quien ha llamado a su sobrino? Aquí está: puede decirlo, puede acusarse a sí mismo... Hombre engañoso, hombre enemigo de mi reposo, hable...

SAINT-ALBIN.- Mi corazón es inocente. Sofía, compadézcase de mí... Perdóneme.

SOFÍA.- ¿Quién habría desconfiado? Parecía tan cariñoso y bueno... Lo creía amable...

SAINT-ALBIN.- Sofía, perdóneme.

SOFÍA.- ¡Que le perdone!

SAINT-ALBIN.- Sofía.

Va a cogerle la mano.

SOFÍA.- Apártese... Ya no lo quiero, ya no lo aprecio. No.

SAINT-ALBIN.- ¡Oh, Dios, qué será de mí!... Hermana, Germeuil, decid algo, hablad por mí... Sofía, perdóneme.

SOFÍA.- No.

Cecilia y Germeuil se acercan.

CECILIA.- Hija mía.

GERMEUIL.- Es un hombre que la adora.

SOFÍA.- Pues bien, que me lo pruebe. Que me defienda de su tío, que me devuelva a mi familia, que me deje marchar y lo perdonaré.

ESCENA XI

GERMEUIL, CECILIA, SAINT-ALBIN, SOFÍA, LA SEÑORITA CLAIRET

SRTA. CLAIRET.- *(A Cecilia)* Señorita, alguien se acerca.

GERMEUIL.- Vayámonos todos.

Cecilia deja a Sofía en manos de la señorita Clairet. Se van todos de la sala por distintos lados.

ESCENA XII

EL COMENDADOR, LA SEÑORA HÉBERT, DESCHAMPS

El comendador sale bruscamente, seguido de la señora Hébert y Deschamps.

SRA. HÉBERT.- *(Señalando a Deschamps)* Sí, señor, es él. Acompañaba al bribón que me la ha robado. Lo he reconocido en seguida.

COMENDADOR.- ¡Canalla! ¿Quieres ver cómo llamo a un comisario para que te enseñe lo que se saca pres-tándose a fechorías?

DESCHAMPS.- Señor, no me pierda: me lo ha prometido.

COMENDADOR.- Y bien, ¿está aquí?

DESCHAMPS.- Sí, señor.

COMENDADOR.- *(Aparte)* ¡Está aquí, comendador, y no lo has adivinado! *(A Deschamps)* ¿Y está en el cuarto de mi sobrina?

DESCHAMPS.- Sí, señor.

COMENDADOR.- Y el bribón que seguía la carroza, ¿eres tú?

DESCHAMPS.- Sí, señor.

COMENDADOR.- Y el otro que estaba dentro, ¿es Germeuil?

DESCHAMPS.- Sí, señor.

COMENDADOR.- ¿Germeuil?

SRA. HÉBERT.- Ya se lo ha dicho.

COMENDADOR.- *(Aparte)* Oh, esta vez los tengo cogidos.

SRA. HÉBERT.- Señor, cuando se la llevaron, ella me tenía los brazos diciéndome: Adiós, aya, no la veré más, ruegue por mí. Señor, permitid que yo la vea, que le hable, que la consuele.

COMENDADOR.- Ahora es imposible... ¡Qué descubrimiento!

SRA. HÉBERT.- Su madre y su hermano me la han confiado. ¿Qué les responderé cuando me la reclamen? Señor, que me la devuelvan o que me encierren con ella.

COMENDADOR.- *(Para sí)* Eso se hará, espero. *(A la señora Hébert)*. Pero, por ahora, váyase, váyase deprisa. Y, sobre todo, no vuelva por aquí. Si alguien la descubre, no respondo de nada.

SRA. HÉBERT.- Pero me la devolverán, ¿cuento con ello?

COMENDADOR.- Sí, sí, cuente con ello, pero ahora váyase.

DESCHAMPS.- *(Viéndola salir)* ¡Malditos sean la vieja y el portero que la ha dejado entrar!

COMENDADOR.- *(A Deschamps)* Y tú, pícaro... ve... acompaña a esta mujer a su casa. Y piensa que si se des-

cubre que ha hablado conmigo o aparece otra vez por aquí, te hundo.

ESCENA XIII

COMENDADOR.- *(Solo)* ¡La amante de mi sobrino en el cuarto de mi sobrina!... ¡Qué descubrimiento!... Ya me parecía que los criados estaban metidos en esa historia... Iban, venían, se hacían señas, se hablaban bajito. A veces me seguían, a veces me esquivaban... Hay una doncella que me sigue como mi sombra... Esa es la causa de todos esos movimientos que no comprendía... Comendador, eso debe enseñarte a no descuidar nunca nada. Hay siempre algo por descubrir donde hay ruido... Si impedían que entrara esa vieja tenían sus motivos... ¡Bribones!... La casualidad me ha hecho pasar por allí en el momento justo... Ahora veamos, examinemos lo que queda por hacer... Primero, caminar con cuidado y no alertar su seguridad... ¿Y si fuera directo al buen señor?... No. ¿De qué serviría?... D'Auvilé, tienes que mostrar aquí todas tus artes... ¡Ah, tengo todavía la orden de captura!... ¡Me la han devuelto!... Aquí está... Sí... Aquí está. ¡Qué suerte la mía!... Esta vez me servirá. En un momento me lanzo sobre ellos. Me apodero de la moza. Echo al pícaro que lo ha tramado todo... Rompo al mismo tiempo dos bodas... Mi sobrina, la gazmoña de mi sobrina, se acordará de esto... Y el buen señor también me las pagará... Me vengo del padre, del hijo, de la hija y del amigo. ¡Oh, comendador, qué día te espera!

FIN DEL CUARTO ACTO

ACTO QUINTO

ESCENA PRIMERA

CECILIA, LA SEÑORITA CLAIRET

CECILIA.- Me muero de inquietud y de miedo... ¿Deschamps ha regresado?

SRTA. CLAIRET.- No, señorita.

CECILIA.- ¿Dónde puede haber ido?

SRTA. CLAIRET.- No he logrado averiguarlo.

CECILIA.- ¿Qué ha ocurrido?

SRTA. CLAIRET.- Primero ha habido mucho movimiento y mucho ruido. No sé cuántos eran. Iban y venían. De golpe, el movimiento y el ruido han cesado. Entonces, me he acercado de puntillas y he sido toda oídos, pero sólo me llegaban palabras sueltas. Sólo he oído al señor comendador que gritaba en tono amenazador: ¡un comisario!

CECILIA.- ¿La habrá visto alguien?

SRTA. CLAIRET.- No, señorita.

CECILIA.- ¿Habrá hablado Deschamps?

SRTA. CLAIRET.- Eso es otra cosa. Ha salido como el rayo.

CECILIA.- ¿Y mi tío?

SRTA. CLAIRET.- Lo he visto: gesticulaba, hablaba consigo mismo, tenía todos los signos de esa alegría maliciosa que usted ya conoce.

CECILIA.- ¿Dónde está?

SRTA. CLAIRET.- Ha salido solo y a pie.

CECILIA.- Vaya... Corra... Espere a que regrese mi tío... No lo pierda de vista... Hay que encontrar a Deschamps... Hay que saber qué ha dicho.

La señorita Clairret se va, Cecilia la llama y le dice:

En cuanto regrese Germeuil, dígame que estoy aquí.

ESCENA II

CECILIA, SAINT-ALBIN

CECILIA.- ¡A qué me veo reducida!... ¡Ah, Germeuil!... La confusión me persigue... Todo parece amenazarme... Todo me asusta...

Saint-Albin sale y Cecilia va a su encuentro.

Hermano, Deschamps ha desaparecido. No se sabe qué ha dicho ni qué ha sido de él. El comendador ha salido en secreto y solo... Se prepara una tormenta: lo veo, lo presiento y no quiero ni imaginarlo.

SAINT-ALBIN.- Después de todo lo que has hecho por mí, ¿me abandonas?

CECILIA.- He obrado mal, he obrado mal... Esa muchacha no puede quedarse por más tiempo: hay que dejar que se vaya. Padre ha visto mi angustia. Sumido en los pesares y abandonado por sus hijos, ¿qué quieres que piense sino que la vergüenza por algún acto indiscreto les haga evitar su presencia y hacer caso omiso de su dolor?... Debemos acercarnos a él. Germeuil ya no cuenta nada en su ánimo, Germeuil, a quien había destinado... Hermano, tú eres generoso: no expongas por más tiempo a tu amigo, a tu hermana, no turbes la tranquilidad y la vida de nuestro padre.

SAINT-ALBIN.- No, si está escrito que no tendré un momento de descanso.

CECILIA.- ¡Si esa mujer hubiese entrado!... ¡Si el comendador supiera!... Me asusta sólo el pensarlo... ¡Con qué seguridad y ventaja nos atacaría! ¡Con qué colores pintaría nuestro comportamiento! Y todo eso en un momento en que el ánimo de mi padre está expuesto a todas las violencias que se quieran hacer.

SAINT-ALBIN.- ¿Dónde está Germeuil?

CECILIA.- Está preocupado por ti. Está preocupado por mí. Ha ido a casa de esa mujer...

ESCENA III

CECILIA, SAINT-ALBIN, LA SEÑORITA CLAIRET

SRTA. CLAIRET.- (*Asoma por el fondo y les grita:*) El comendador ha vuelto.

ESCENA IV

CECILIA, SAINT-ALBIN, GERMEUIL

GERMEUIL.- El comendador lo sabe todo.

CECILIA Y SAINT-ALBIN.- (*Con estremecimiento*) ¡El comendador lo sabe todo!

GERMEUIL.- Esa mujer ha entrado. Ha reconocido a Deschamps. Las amenazas del comendador lo han intimidado y lo ha contado todo.

CECILIA.- ¡Ah!

SAINT-ALBIN.- ¡Qué será de mí!

CECILIA.- ¡Qué dirá mi padre!

GERMEUIL.- El tiempo apremia. No es momento de lamentarse. Si no hemos podido desviar ni evitar el golpe que nos amenaza, por lo menos que nos encuentre unidos y dispuestos a afrontarlo.

CECILIA.- ¡Ah, Germeuil, qué ha hecho!

GERMEUIL.- ¿No soy bastante infeliz?

ESCENA V

CECILIA, SAINT-ALBIN, GERMEUIL, LA SEÑORITA CLAIRET

SRTA. CLAIRET.- *(Vuelve a asomar por el fondo y les grita.)* Aquí está el comendador.

GERMEUIL.- Debemos retirarnos.

CECILIA.- No, yo esperaré a mi padre.

SAINT-ALBIN.- ¡Cielos, qué vas a hacer!

GERMEUIL.- Vamos, amigo.

SAINT-ALBIN.- Vamos a salvar a Sofía.

CECILIA.- ¡Me dejan sola!

ESCENA VI

CECILIA.- *(Sola. Va, viene y dice:)* No sé qué hacer... *(Se vuelve hacia el fondo de la sala y grita.)* Germeuil... Saint-Albin... ¡Oh, padre, qué le responderé!... ¿Qué diré a mi tío?... Pero ahí llega... Sentémonos... Cojamos la labor... Eso me evitará, por lo menos, el mirarlo.

Sale el comendador, Cecilia se levanta y lo saluda con la mirada baja.

ESCENA VII

CECILIA, EL COMENDADOR

COMENDADOR.- *(Se vuelve, mira hacia el fondo y dice:)* Sobrina, tienes una doncella muy despierta... No puede dar uno un paso sin tropezársela... Pero tú estás muy pensativa y sola... Parece que aquí todo empieza a asentarse.

CECILIA.- *(Tartamudeando)* Sí... creo... que... ¡Ay!

COMENDADOR.- *(Apoyado en el bastón junto a ella)* Te tiemblan la voz y las manos... La confusión es mala cosa... Me parece que tu hermano se ha tranquilizado un poco... Así son todos. Primero es una desesperación en la que se habla nada menos que de ahogarse o de colgarse. En un abrir y cerrar de ojos, pist, todo ha cambiado... O mucho me equivoco o contigo es muy distinto: si tu corazón se prende una vez, el efecto dura.

CECILIA.- *(Hablándole a su labor.)* ¡Otra vez!

COMENDADOR.- *(Irónicamente)* La labor va mal.

CECILIA.- *(Tristemente)* Muy mal.

COMENDADOR.- ¿Cómo están Germeuil y tu hermano ahora?... Me parece que bastante bien, ¿no?... Las cosas, al parecer, se han aclarado... Todo se aclara al final y luego uno se avergüenza tanto de haber obrado mal... Tú eso no lo sabes, tú que has sido siempre tan reservada, tan circunspecta.

CECILIA.- *(Aparte)* Ya no aguanto más. *(Se levanta.)* Me parece que oigo a mi padre.

COMENDADOR.- No, no oyes nada... Qué extraño personaje es tu padre. Siempre ocupado, sin saber de qué. Nadie como él tiene la facultad de mirar sin ver nada...

Pero volvamos al amigo Germeuil... Cuando no estás a su lado no te disgusta mucho que se hable de él... Yo, por lo menos, no he cambiado de opinión en lo que a ti respecta.

CECILIA.- Tío...

COMENDADOR.- Ni tú tampoco, ¿no es cierto?... Cada día que pasa le encuentro algún mérito y no lo he conocido nunca tan bien. Es un chico sorprendente... (*Cecilia vuelve a levantarse*). Parece que tienes prisa.

CECILIA.- Sí, es verdad.

COMENDADOR.- ¿Qué es lo que te inquieta?

CECILIA.- Esperaba a mi padre: tarda en llegar y estoy preocupada.

ESCENA VIII

COMENDADOR.- (*Solo*) Preocupada... te conviene estarlo. No sabes lo que te espera... Por mucho que llores, gimas y suspires, deberás separarte del amigo Germeuil... Sólo uno o dos años de convento... Pero he metido la pata. Se hubiese podido añadir el nombre de esa Clairret en la orden de captura por el mismo precio... Y el buen señor que no aparece... No tengo nada qué hacer y empiezo a aburrirme... (*Se da la vuelta y, viendo llegar al padre de familia, le dice:*) Venga, señor mío, venga.

ESCENA IX

EL COMENDADOR, EL PADRE DE FAMILIA

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y qué es eso tan urgente que tiene que decirme?

COMENDADOR.- Lo va usted a saber... Pero espere un instante.

Va despacio hacia el fondo de la sala y le dice a la camarera, a la que sorprende espiando.

Acérquese, señorita, no esté incómoda: así oírá mejor.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Qué pasa? ¿Con quién está hablando?

COMENDADOR.- Estoy hablando con la doncella de su hija, que nos estaba escuchando.

PADRE DE FAMILIA.- Ese es el efecto de la desconfianza que ha sembrado entre usted y mis hijos. Los ha alejado de mí y los ha puesto en connivencia con sus criados.

COMENDADOR.- No, hermano, no soy yo quien los ha alejado de usted: es el temor de que sus maquinaciones no quedaran al descubierto. Si están, para utilizar sus palabras, en connivencia con sus criados, es por la necesidad de tener a alguien que les sirva en su mal comportamiento. ¿Lo oye, hermano? No sabe usted lo que ocurre a su alrededor. Mientras usted duerme en una seguridad sin parangón, o se abandona a una tristeza inútil, el desorden se ha instaurado en su casa. Se ha apoderado de todo, de los criados, de los chicos y de cuanto los rodea... Aquí nunca hubo subordinación; ahora no queda decencia ni buenas costumbres.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Ni buenas costumbres!

COMENDADOR.- Ni buenas costumbres.

PADRE DE FAMILIA.- Señor comendador, explíquese... Pero, no, dispénsame de...

COMENDADOR.- No tengo intención.

PADRE DE FAMILIA.- Tengo tantos pesares que no sé si podré soportar más.

COMENDADOR.- Con el carácter débil que usted tiene, no espero que pueda concebir el resentimiento vivo y profundo que convendría a un padre. No importa: habré cumplido con mi deber y las consecuencias recaerán sólo sobre usted.

PADRE DE FAMILIA.- Me asusta. ¿Qué han hecho, pues?

COMENDADOR.- ¿Que qué han hecho? Lindas cosas. Escuche, escuche.

PADRE DE FAMILIA.- Atiendo.

COMENDADOR.- Esa muchacha, que tanta pena le da...

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y bien?

COMENDADOR.- ¿Dónde cree que está?

PADRE DE FAMILIA.- No lo sé.

COMENDADOR.- ¿No lo sabe? Sepa usted que está en su casa.

PADRE DE FAMILIA.- ¡En mi casa!

COMENDADOR.- En su casa, sí, en su casa... ¿Y quién cree que la ha traído?

PADRE DE FAMILIA.- ¿Germeuil?

COMENDADOR.- ¿Y quién la ha acogido?

PADRE DE FAMILIA.- Espere, hermano... Cecilia... mi hija...

COMENDADOR.- Sí, Cecilia, sí: su hija ha acogido en su cuarto a la amante de su hijo. Esto es muy honrado, ¿no le parece?

PADRE DE FAMILIA.- ¡Ah!

COMENDADOR.- Ese Germeuil agradece de extraño modo los favores que le debe a usted.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Ah, Cecilia, Cecilia! ¿Dónde están los principios que te ha inspirado tu madre?

COMENDADOR.- ¡La amante de su hijo en esta casa, en el cuarto de su hija! Juzgue, juzgue.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Ah, Germeuil!... ¡Ah, hijo mío!... ¡Qué desdichado soy!

COMENDADOR.- Si lo es, es por culpa suya: reconózcalo.

PADRE DE FAMILIA.- Lo pierdo todo en un instante: mi hijo, mi hija, un amigo.

COMENDADOR.- Es culpa suya.

PADRE DE FAMILIA.- Sólo me queda un hermano cruel que se complace en aumentar mi dolor... Hombre cruel, aléjese. Haga que vengan mis hijos. Quiero ver a mis hijos.

COMENDADOR.- ¿Sus hijos? Sus hijos tienen cosas mejores que hacer que oír sus lamentos. La amante de su hijo... a su lado... en el cuarto de su hija... ¿Cree que se están aburriendo?

PADRE DE FAMILIA.- Deténgase, bárbaro hermano... Pero no, termine de matarme.

COMENDADOR.- Puesto que no quiso que me anticipase a su pena, debe beber ahora toda su amargura.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Oh, mis esperanzas perdidas!

COMENDADOR.- Ha dejado que sus defectos crecieran con ellos; y si alguna vez se los han mostrado, ha desviado la mirada. Usted mismo les ha enseñado a despreciar su autoridad. Se han atrevido a todo porque podían hacerlo impunemente.

PADRE DE FAMILIA.- ¡Cómo será el resto de mi vida! ¿Quién hará soportables las penas de mis últimos años? ¿Quién me consolará?

COMENDADOR.- Cuando le decía: cuide a su hija, su hijo se descarría, tiene un bribón en su casa... yo era un hombre duro, malvado, impertinente.

PADRE DE FAMILIA.- Moriré, moriré. ¿Y a quién hallaré a mi lado? ¡Ah! (*Llora*).

COMENDADOR.- Ha desatendido usted mis consejos. Se ha reído de ellos: llore, llore ahora.

PADRE DE FAMILIA.- Habré tenido hijos, habré vivido desgraciado y moriré solo... ¿Para qué me habrá servido ser padre? ¡Ah!

COMENDADOR.- Llore.

PADRE DE FAMILIA.- Hombre cruel, trátame con más indulgencia. A cada palabra que sale de su boca siento una sacudida que tira de mi alma y la desgarras... Pero no, mis hijos no han caído en los extravíos que usted les achaca. Son inocentes. No puedo creer que se hayan envilecido, que me hayan olvidado hasta ese punto... ¡Saint-Albin!... ¡Cecilia!... ¡Germeuil!... ¿Dónde están? Si ellos pueden vivir sin mí, yo no puedo vivir sin ellos. He querido abandonarlos... ¡Abandonarlos yo! Que vengan, que vengan todos a arrojarse a mis plantas.

COMENDADOR.- Hombre pusilánime, ¿no tiene usted pundonor?

PADRE DE FAMILIA.- Que vengan... que se acusen... que se arrepientan.

COMENDADOR.- No, me gustaría que estuvieran ocultos y que lo oyeran.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Y qué oirían que no supieran?

COMENDADOR.- Y de lo que no abusaran...

PADRE DE FAMILIA.- Tengo que verlos y luego perdonarlos u odiarlos.

COMENDADOR.- Muy bien: véalos, perdónelos, quíeralos. Y que sean para siempre su tormento y su vergüenza. Me iré tan lejos que no oiré hablar ni de ellos ni de usted.

ESCENA X

EL COMENDADOR, EL PADRE DE FAMILIA, LA SEÑORA HÉBERT,
EL SEÑOR LE BON, DESCHAMPS

COMENDADOR.- (*Viendo a la señora Hébert*) ¡Maldita mujer! (*A Deschamps*). Y tú, bribón, ¿qué haces aquí?

SRA. HÉBERT, SR. LE BON Y DESCHAMPS.- (*Al comendador*) Señor.

COMENDADOR.- (*A la señora Hébert*) ¿Qué viene a buscar? Váyase. Sé lo que le he prometido y cumpliré mi palabra.

SRA. HÉBERT.- Señor... Ya ve usted mi alegría... Sofía...

COMENDADOR.- Le digo que se vaya.

SR. LE BON.- Señor, señor, escúchela.

SRA. HÉBERT.- Mi Sofía... mi niña... no es lo que piensan... Señor Le Bon... hable... yo no puedo.

COMENDADOR.- (*Al señor Le Bon*) ¿Acaso no conoce a esa clase de mujeres y las patrañas que inventan? ¿Señor Le Bon, caer en eso a su edad?

SRA. HÉBERT.- (*Al padre de familia*) Señor, se encuentra en esta casa.

PADRE DE FAMILIA.- (*Aparte, con dolor*) ¡Entonces es cierto!

SRA. HÉBERT.- No pido que me crean... Basta con que la hagan venir.

COMENDADOR.- Será alguna parienta de ese Germeuil, que no tiene donde caerse muerta.

Se oyen dentro ruidos, tumulto, gritos confusos.

PADRE DE FAMILIA.- Oigo ruido.

COMENDADOR.- No es nada.

CECILIA.- (*Dentro*) Felipe, Felipe, llame a mi padre.

PADRE DE FAMILIA.- Es la voz de mi hija.

SRA. HÉBERT.- (*Al padre de familia*) Señor, haga venir a mi niña...

SAINT-ALBIN.- (*Dentro*) No se acerque. Por su vida, que no se acerque.

SRA. HÉBERT Y SR. LE BON.- (*Al padre de familia*) Corra, señor.

COMENDADOR.- (*Al padre de familia*) Le digo que no es nada.

ESCENA XI

EL COMENDADOR, EL PADRE DE FAMILIA, SRA. HÉBERT,
SR. LE BON, DESCHAMPS, SRITA. CLAIRET

SRITA. CLAIRET.- (*Asustada, al padre de familia*) Espadas, un alguacil, guardias. Corra, señor, si no quiere que suceda alguna desgracia.

ESCENA XII Y ÚLTIMA

EL PADRE DE FAMILIA, EL COMENDADOR, SRA. HÉBERT, SR. LE BON, DESCHAMPS, SRITA. CLAIRET, CECILIA, SOFÍA, SAINT-ALBIN, GERMEUIL, UN ALGUACIL, FELIPE, CRIADOS, TODA LA CASA

Cecilia, Sofía, el alguacil, Saint-Albin, Germeuil y Felipe salen en tropel. Saint-Albin tiene la espada desenvainada y Germeuil lo contiene.

CECILIA.- (*Sale gritando*) Padre.

SOFÍA.- (*Corriendo hacia el padre de familia y gritando*) Señor.

COMENDADOR.- (*Al alguacil, gritando*) Señor alguacil, cumpla con su deber.

SOFÍA Y SRA. HÉBERT.- (*Dirigiéndose al padre de familia, y la primera arrojándose a sus plantas*) Señor.

SAINT-ALBIN.- (*Contenido por Germeuil*) Primero deberá quitarme la vida. Déjame, Germeuil.

COMENDADOR.- (*Al alguacil*) Cumpla con su deber.

PADRE DE FAMILIA, SAINT-ALBIN, SRA. HÉBERT Y SR. LE BON.- (*Al alguacil*) Deténgase.

SRA. HÉBERT Y SR. LE BON.- (*Al comendador, volviendo hacia su lado a Sofía, que sigue de rodillas*) Mírela, señor.

COMENDADOR.- (*Sin mirarla*) En nombre del rey, señor alguacil, cumpla con su deber.

SAINT-ALBIN.- (*Gritando*) Deténgase.

SRA. HÉBERT Y SR. LE BON.- (*Gritándole al comendador y al mismo tiempo que Saint-Albin*).- Mírela.

SOFÍA.- (*Dirigiéndose al comendador*) Señor.

COMENDADOR.- *(Se da la vuelta, la mira y exclama estupefacto)* ¡Ah!

SRA. HÉBERT Y SR. LE BON.- Sí, señor, es ella: es su sobrina.

SAINT-ALBIN, CECILIA, GERMEUIL Y SRTA. CLAIRET.- ¡Sofía, sobrina del comendador!

SOFÍA.- *(Que sigue de rodillas, al comendador)* Querido tío.

COMENDADOR.- *(Bruscamente)* ¿Qué haces aquí?

SOFÍA.- *(Temblorosa)* No me pierda.

COMENDADOR.- ¿Por qué no te quedaste en tu provincia? ¿Por qué no regresaste cuando te lo mandé decir?

SOFÍA.- Querido tío, ya me iré, ya regresaré. No me pierda.

PADRE DE FAMILIA.- Venga, hija mía. Levántese.

SRA. HÉBERT.- ¡Ah, Sofía!

SOFÍA.- ¡Aya!

SRA. HÉBERT.- A mis brazos.

SOFÍA.- *(Al mismo tiempo)* Vuelvo a verla.

CECILIA.- *(Arrojándose a los pies de su padre)* Padre, no condene a su hija sin oírla. A pesar de las apariencias, Cecilia no es culpable. No ha podido deliberar, ni consultar con usted...

PADRE DE FAMILIA.- *(Con aspecto algo severo, aunque emocionado)* Hija mía, has cometido una gran imprudencia.

CECILIA.- ¡Padre!

PADRE DE FAMILIA.- *(Con ternura)* Levántate.

SAINT-ALBIN.- Lloro usted, padre.

PADRE DE FAMILIA.- Es por ti, por tu hermana. Hijos míos, ¿por qué me habéis abandonado? Ya lo veis: no habéis podido alejaros de mí sin perderos.

SAINT-ALBIN Y CECILIA.- *(Besándole las manos)* ¡Ah, padre!

Mientras tanto, el comendador parece confundido.

PADRE DE FAMILIA.- *(Tras secarse las lágrimas, toma un aire de autoridad y dice al comendador)* Señor comendador, ha olvidado que está en mi casa.

ALGUACIL.- ¿Acaso el señor no es el dueño de la casa?

PADRE DE FAMILIA.- *(Al alguacil)* Es lo que tenía usted que averiguar antes de entrar. Vaya, señor, yo respondo de todo.

Vase el alguacil.

SAINT-ALBIN.- Padre.

PADRE DE FAMILIA.- *(Con ternura)* Te oigo.

SAINT-ALBIN.- *(Presentando Sofía al comendador)* Tío.

SOFÍA.- *(Al comendador, que se separa de ella)* No rechace a la hija de su hermano.

COMENDADOR.- *(Sin mirarla)* Sí, de un hombre sin orden, sin carácter, que tenía más dinero que yo, lo dispuso todo y la ha reducido al estado en que está.

SOFÍA.- Me acuerdo de cuando era pequeña: entonces usted se dignaba acariciarme. Decía que me quería. Si hoy lo aflijo, me iré, regresaré a casa. Iré al encuentro de mi madre, de mi pobre madre que había puesto en usted todas sus esperanzas.

SAINT-ALBIN.- Tío.

COMENDADOR.- No quiero verla ni oírla.

PADRE DE FAMILIA, SAINT-ALBIN Y SR. LE BON.-
(*Juntándose a su alrededor*) Hermano... Señor
comendador... Tío.

PADRE DE FAMILIA.- Es su sobrina.

COMENDADOR.- ¿Qué ha venido a hacer aquí?

PADRE DE FAMILIA.- Es de su propia sangre.

COMENDADOR.- Bastante me disgusta.

PADRE DE FAMILIA.- Lleva su apellido.

COMENDADOR.- Es lo que me aflige.

PADRE DE FAMILIA.- (*Señalando a Sofía*) Mírela. ¿Qué
parientes no estarían orgullosos?

COMENDADOR.- Le advierto que no tiene nada.

SAINT-ALBIN.- Lo tiene todo.

PADRE DE FAMILIA.- Se aman.

COMENDADOR.- (*Al padre de familia*) ¿La quiere por hija?

PADRE DE FAMILIA.- Se aman.

COMENDADOR.- (*A Saint-Albin*) ¿La quieres por mujer?

SAINT-ALBIN.- ¡Si la quiero!

COMENDADOR.- Pues tómala. Lo apruebo: y aunque no
lo aprobara, sería lo mismo... (*Al padre de familia*).
Pero con una condición.

SAINT-ALBIN.- (*A Sofía*) ¡Ah, Sofía!, ya no estaremos sepa-
rados.

PADRE DE FAMILIA.- Hermano, el perdón debe ser com-
pleto y sin condiciones.

COMENDADOR.- No. Debe usted hacerme justicia de su
hija y de ese hombre.

SAINT-ALBIN.- ¡Justicia! ¿De qué? ¿Qué han hecho? Padre,
a usted apelo.

PADRE DE FAMILIA.- Cecilia piensa y siente. Tiene el alma
delicada. Estará pensando cómo ha debido parecer-
me por un instante. No añadiré nada a lo que se esta-
rá reprochando. Germeuil... te perdono. Te renuevo
mi aprecio y mi amistad; mis bondades te seguirán
donde quiera que vayas, pero...

Germeuil se va con tristeza y Cecilia lo observa marcharse.

COMENDADOR.- Otra buena jugada.

SRTA. CLAIRET.- Ahora me toca a mí: vamos a preparar la
maleta.

Vase.

SAINT-ALBIN.- (*A su padre*).- Padre, escúcheme... Germeuil,
quédate... Él le ha conservado a su hijo... Sin él ya
no lo tendría. ¿Qué iba a ser de mí? Él me ha con-
servado a Sofía... Amenazada por mí, amenazada por
mi tío, es Germeuil, junto con mi hermana, quien la
ha salvado. Sólo tenían un instante... Ella sólo tenía
un asilo... La han sustraído a mi violencia... ¿Los cas-
tigará usted por mi culpa? Vamos, Cecilia, hay que
convencer al mejor de los padres.

*Conduce a su hermana a los pies de su padre y se arrojan
juntos a ellos.*

PADRE DE FAMILIA.- Hija, te he perdonado: ¿qué más quie-
res?

SAINT-ALBIN.- Que asegure para siempre su felicidad, la mía y la de usted. Cecilia y Germeuil... se quieren, se adoran. Padre, dé rienda suelta a su bondad. Que este día sea el más hermoso de nuestra vida.

Corre hacia Germeuil, llama a Sofía.

Germeuil, Sofía... venid, venid. Vamos a echarnos todos a las plantas de padre.

SOFÍA.- *(Echándose también a los pies del padre de familia, de quien no suelta las manos el resto de la escena)* Señor.

PADRE DE FAMILIA.- *(Inclinándose hacia ellos y haciendo que se levanten)* Hijos míos... hijos... Cecilia, ¿quieres a Germeuil?

COMENDADOR.- ¿No se lo había advertido yo?

CECILIA.- Padre, perdóneme.

PADRE DE FAMILIA.- ¿Por qué habérmelo ocultado? Hijos míos, no conocéis a vuestro padre... Acércate, Germeuil. Tus reservas me han afligido, pero siempre te he considerado como mi segundo hijo. Te había destinado a mi hija: que sea contigo la más feliz de las mujeres.

COMENDADOR.- ¡Qué bien! Esto es el colmo. Ya veía venir esa extravagancia, pero estaba escrito que se haría contra mi voluntad y, gracias Dios, ya está hecha. Seamos todos muy felices: no nos veremos más.

PADRE DE FAMILIA.- Se equivoca usted, señor comendador.

SAINT-ALBIN.- Tío.

COMENDADOR.- No te acerques. Siento por tu hermana el odio más profundo; y aunque tú tengas cien hijos no pienso hablarle a ninguno. Adiós.

Vase.

PADRE DE FAMILIA.- Vamos, hijos míos. Veamos quién de nosotros sabrá reparar mejor las penas que ha causado.

SAINT-ALBIN.- Padre, hermana, amigo, os he entristecido a todos. Pero mírenla y luego acúsenme, si pueden.

PADRE DE FAMILIA.- Vamos, hijos. Señor Le Bon, llame a mis pupilas. Señora Hébert, cuidaré de usted. Seamos todos felices. *(A Sofía)*. Hija, tu felicidad será desde hoy la más dulce ocupación de mi hijo. Enséñale a tu vez a calmar los arranques de un carácter demasiado fuerte. Que sepa que no se puede ser feliz cuando se abandona la suerte a las pasiones. Que tu sumisión, tu dulzura, tu paciencia, todas las virtudes que nos has demostrado en este día sean para siempre el modelo de tu comportamiento y el objeto de tu más tierno afecto.

SAINT-ALBIN.- *(Con viveza)* ¡Ah, sí, papá!

PADRE DE FAMILIA.- *(A Germeuil)* Hijo, querido hijo: ¡qué ganas tenía de llamarte por este nombre!

Aquí Cecilia besa la mano de su padre.

Le darás días felices a mi hija. Espero que no pases con ella ninguno que no lo sea. Lograré, si puedo, la felicidad de todos. Sofía, hay que hacer que vengán tu madre, tus hermanos. Hijos, prestaréis al pie del altar juramento de amaros para siempre. No faltarán testigos. Acercaos, hijos míos... Ven, Germeuil... Ven, Sofía.

Une a sus cuatro hijos y dice:

Una mujer hermosa y un hombre de bien son los seres más conmovedores de la naturaleza. Ofreced por dos veces en un día este espectáculo a la gente. ¡Hijos, que el cielo os bendiga como os bendigo yo!

Extiende las manos sobre ellos y se inclinan para recibir su bendición.

El día que os una será el día más solemne de vuestra vida. ¡Que sea también el más afortunado! Vamos, hijos míos... ¡Oh, qué cruel, qué dulce es ser padre!

Al irse de la sala, el padre de familia conduce a sus dos hijas; Saint-Albin lleva a Germeuil cogido por el hombro; el señor Le Bon da la mano a la señora Hébert; el resto sigue en tropel y todos muestran el arrebató de la alegría.

De la poesía dramática

de

DENIS DIDEROT

Traducción y notas de Francisco Lafarga

DE LA POESÍA DRAMÁTICA

ÍNDICE

I. DE LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS. De la costumbre de los pueblos. De los límites del arte. De la injusticia de los hombres. Complacerse en el trabajo. Buscar la aquiescencia de los amigos. Esperar las otras del tiempo. Intervalo de los géneros. Sistema dramático.

II. DE LA COMEDIA SERIA. De las cualidades del poeta en este género. Objeción. Respuesta. Juzgar las producciones del ingenio en sí mismas. Ventajas de la comicidad honesta y seria, sobre todo en un pueblo corrompido. De algunas escenas de *El falso generoso*. De lo honesto. Segunda objeción. Respuesta. *El juez*, comedia, asunto propuesto. Modo de juzgar una obra dramática. De la naturaleza humana. Del espectáculo. De las ficciones. Del poeta, el novelista y el cómico. Del objetivo común a todas las artes de imitación. Ejemplo de un cuadro honesto y patético.

III. DE UNA ESPECIE DE DRAMA MORAL. Sus reglas, sus ventajas. De las impresiones. De los aplausos.

IV. SOBRE UNA ESPECIE DE DRAMA FILOSÓFICO. *La muerte de Sócrates*, ejemplo de este drama. Del drama antiguo y su sencillez.

V. DE LOS DRAMAS SIMPLES Y LOS DRAMAS COMPUESTOS. El drama simple preferido y por qué. Dificultad de llevar adelante dos intrigas a la vez. Ejemplos sacados de la *Andriana* y del *Heautontimorumenos*. Observación sobre la andadura del *Padre de familia*. Inconveniente de los episodios múltiples.

VI. DEL DRAMA BURLESCO. De su acción y su movimiento. Exige una alegría original. No le es dado a todos conseguirlo. De Aristófanes. Uso que el gobierno podría hacer

de un buen autor de farsas. De la acción y el movimiento en general. De su progresión.

VII. DEL PLAN Y EL DIÁLOGO. ¿Cuál es más difícil? De las cualidades del poeta para formar un plan. De sus cualidades para bien dialogar. El plan y el diálogo no pueden ser de dos manos distintas. Un mismo asunto proporcionará varios planes, pero una vez fijados los caracteres, las palabras son unas solas. Hay muchas más piezas bien dialogadas que piezas bien dispuestas. Un poeta forma su plan y proyecta sus escenas según su talento y su carácter. Del soliloquio y sus ventajas. Defecto de los poetas noveles.

VIII. DEL ESBOZO. Idea de Aristóteles. Poéticas de Aristóteles, Horacio y Boileau. Ejemplo de esbozo de un poema dramático. Ejemplo de esbozo de un poema cómico. Ventajas del esbozo. Medios de fecundarlo y de hacer que se produzcan los episodios.

IX. DE LOS EPISODIOS. De la elección de episodios. Molière y Racine, citados. De los episodios frívolos. De la fatalidad. Objeción. Respuesta. Terencio y Molière, citados. De los hilos. De los hilos inútiles. Molière, citado.

X. DEL PLAN DE LA TRAGEDIA Y EL PLAN DE LA COMEDIA. ¿Cuál es más difícil? Tres órdenes de cosas. El poeta cómico creador en su género. Su modelo. La poesía comparada con la historia con mayor utilidad que con la pintura. De lo maravilloso. Imitación de la naturaleza en la combinación de accidentes extraordinarios. De los accidentes simultáneos. De la pátina novelesca. De la ilusión. La ilusión, cantidad constante. Del drama y la novela. *Telémaco*, citado. Tragedias completamente inventadas. De la tragedia doméstica. Si hay que escribirla en verso. Resumen. Del poeta y el versificador. De la imaginación. De la realidad y la ficción. Del filósofo y el poeta. Son consecuentes e inconsecuentes en el mismo sentido. Elogio de la imaginación. Imaginación regulada. Recuperar lo maravilloso mediante cosas comunes. De la composición del drama. Hacer al principio la primera esce-

na y al final la última. De la influencia de unas escenas sobre otras. Objeción. Respuesta. Del *Padre de familia*. Del *Amigo sincero* de Goldoni. Del *Hijo natural*. Respuesta a las críticas del *Hijo natural*. De la sencillez. De la lectura de los antiguos. De la lectura de Homero. Su utilidad para el poeta dramático probada por varios fragmentos traducidos.

XI. DEL INTERÉS. Perder de vista al espectador. ¿Hay que avisarle de los incidentes o dejar que los ignore? Ineficacia de las reglas generales. Ejemplos sacados de *Zaira*, de *Ifigenia en Táuride* y de *Británico*. El asunto en que las reticencias son necesarias resulta ingrato. Pruebas sacadas del *Padre de familia* y de la *Hécira* de Terencio. Del efecto de los monólogos. De la naturaleza del interés y su progreso. Del arte poética y los que de ella han escrito. Si alguna vez un hombre de talento compone una arte poética, ver si estará en ella la palabra espectador. Otros modelos, otras leyes. Comparación entre el pintor y el poeta dramático. La atención del poeta hacia el espectador distrae al poeta y suspende la acción. Molière, citado.

XII. DE LA EXPOSICIÓN. ¿Qué es? En la comedia. En la tragedia. ¿Hay siempre exposición? Sobre el prólogo o momento en que empieza la acción. Importa haberlo escogido bien. Tiene que haber un censor y que sea alguien de talento. Explicar lo que hay que explicar. Despreciar las minucias. Arrancar con fuerza. Con todo, una primera situación fuerte no carece de inconvenientes.

XIII. DE LOS CARACTERES. Hay que hacerlos contrastar con las situaciones y los intereses y no entre sí. Del contraste de los caracteres entre sí. Examen de ese contraste. El contraste es en general vicioso. El de los caracteres, multiplicado en un drama, lo haría desabrido. Falsa suposición que lo prueba. Muestra el arte. Aumenta la pátina novelesca. Entorpece la andadura. Hace monótono el diálogo. Bien hecho, haría equívoco el argumento del drama. Pruebas sacadas del *Misántropo* de Molière y de *Los adelfos* de Terencio. Dramas sin contraste más verdaderos, más sencillos, más

difíciles y más bellos. En la tragedia no existe el contraste. Corneille, Plauto, Molière y Terencio citados. El contraste de los sentimientos y de las imágenes es el único que me complace. Qué es. Ejemplos sacados de Homero, Lucrecio, Horacio, Anacreonte, Catulo, de la *Historia natural*, de *Del espíritu*. De un cuadro de Poussin. Del contraste por la virtud. Del contraste por el vicio. Contraste real. Contraste fingido. Los antiguos no conocieron el contraste.

XIV. DE LA DIVISIÓN DE LA ACCIÓN Y DE LOS ACTOS. De algunas reglas arbitrarias, como presentarse o ser anunciado, volver a escena, cortar los actos más o menos de la misma extensión. Ejemplos de los contrario.

XV. DE LOS ENTREACTOS. Qué son. Cuál es su ley. La acción no se detiene ni siquiera en el entreacto. Cada acto de una pieza bien hecha podría llevar un título. De las escenas supuestas. Precepto importante sobre el particular. Ejemplo de dicho precepto.

XVI. DE LAS ESCENAS. Ver al personaje cuando entra. Hacerlo hablar según la situación de los que encuentra. Olvidar el talento del actor. Defecto de los modernos en que cayeron también los antiguos. De las escenas pantomimas. De las escenas habladas. De las escenas pantomimas y habladas. De las escenas simultáneas. De las escenas episódicas. Ventajas y ejemplos poco comunes de dichas escenas.

XVII. DEL TONO. Cada carácter tiene el suyo. De las bur-las. De la verdad del discurso en filosofía y en poesía. Pintar según la pasión y el interés. Qué injusto resulta confundir el poeta y el personaje. Del hombre y el hombre de talento. Diferencia entre un diálogo y una escena. Diálogo comparado de Corneille y de Racine. Ejemplos. De la trabazón del diálogo mediante los sentimientos. Ejemplos. Diálogo de Molière. *Las mujeres sabias* y el *Tartufo*, citados. Del diálogo en Terencio. *El eunuco*, citado. De las escenas aisladas. Dificultad de las escenas cuando el argumento es sencillo. Juicio falso del espectador. De escenas del *Hijo natu-*

ral y *El padre de familia*. Del monólogo. Regla general y tal vez única del arte dramático. De las caricaturas. De lo débil y lo exagerado. Terencio, citado. De los Davos. De los amantes de la escena antigua y de las nuestras.

XVIII. DE LAS COSTUMBRES. De la utilidad de los espectáculos. De las costumbres de los cómicos. Del pretendido abuso de los espectáculos. De las costumbres de un pueblo. No todo pueblo es igualmente apto para alzarse con cualquier tipo de drama. Del drama bajo distintos gobiernos. De la comedia en un estado monárquico. Inconvenientes. De la poesía y los poetas en un pueblo esclavo y envilecido. De las costumbres poéticas. De las costumbres antiguas. De la naturaleza propia de la poesía. De los tiempos que anuncian el nacimiento de los poetas. Del talento. Del arte de embellecer las costumbres. Extravagancias de los pueblos civilizados. Terencio, citado. Causa de la incertidumbre del gusto.

XIX. DE LOS DECORADOS. Mostrar el lugar de la escena, tal como es. De la pintura teatral. Dos poetas no pueden mostrarse al mismo tiempo con igual mérito. Del drama lírico.

XX. DE LA INDUMENTARIA. Del mal gusto. Del lujo. De la representación del *Huérfano de la China*. De los personajes del *Padre de familia* y su indumentaria. Discurso dirigido a una célebre actriz de nuestros días.

XXI. DE LA PANTOMIMA. Del modo de actuar de los cómicos italianos. Objeción. Respuesta. De la interpretación de los personajes principales. De la interpretación de los personajes secundarios. Pedantería del teatro. La pantomima, parte importante del drama. Verdad de algunas escenas pantomimas. Ejemplos. Necesidad de escribir la manera de actuar. ¿Cuándo y cuál es su efecto? Terencio y Molière, citados. Se nota si el poeta ha descuidado o considerado la pantomima. Si la ha descuidado, no podrá introducirse en su drama. Molière la había escrito. Humildes reconvenciones a nuestros críticos. Lugares oscuros de los poetas antiguos

y por qué. La pantomima, parte importante de la novela. Richardson citado. Escena de *Orestes y Pílade* con su pantomima. *Muerte de Sócrates* con su pantomima. Leyes de la composición comunes a la pintura y a la acción dramática. Dificultad de la acción teatral en este sentido. Objeción. Respuesta. Utilidad, para nosotros, de la pantomima escrita. ¿Qué es la pantomima? ¿Qué dice al pueblo el poeta que la ha escrito? ¿Qué dice al cómico? Es difícil escribirla y fácil criticarla.

XXII. DE LOS AUTORES Y LOS CRÍTICOS. Críticos comparados a ciertos salvajes, a una especie de solitario estúpido. Vanidad del autor. Vanidad del crítico. Quejas de unos contra otros. Equidad del público. Crítica de los vivos. Crítica de los muertos. El éxito equívoco del *Misántropo*, consuelo de autores desafortunados. El autor es el mejor crítico de su obra. Autores y críticos, ni bastante honrados ni bastante instruidos. Enlace del gusto con la moral. Consejos a un autor. Ejemplo propuesto a los autores y a los críticos en la persona de Aristo. Soliloquio de Aristo sobre la verdad, la bondad y la belleza. Fin del discurso sobre la poesía dramática.

DE LA POESÍA DRAMÁTICA

AL SEÑOR GRIMM¹

Vice cotis acutum
Reddese quæ ferrum valet, exors ipsa secandi.
Horacio, *Arte poética*²

[I. DE LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS]

Si un pueblo hubiese tenido únicamente un género de espectáculo agradable y alegre y se le propusiera otro serio y conmovedor, ¿sabe usted, amigo mío, lo que pensaría? O mucho me engaño o los hombres de juicio, tras haber examinado la posibilidad, no dejarían de decir: ¿Para qué este género? ¿La vida no nos muestra bastantes desgracias reales para que hagamos otras imaginarias? ¿Por qué dar entrada a la tristeza incluso en nuestras diversiones? Hablarían como personas extrañas al placer de emocionarse y verter lágrimas.

La costumbre nos cautiva. ¿Ha aparecido un hombre con una chispa de ingenio? ¿Ha producido alguna obra? Primero asombra y divide los espíritus, poco a poco los reúne, pronto es seguido por una multitud de imitadores, los modelos se multiplican, se acumulan las observaciones, se crean reglas, nace el arte, se fijan límites y se decide que todo lo que no está encerrado en el estrecho recinto que se ha mar-

¹ Melchior Grimm (1723-1807), escritor alemán afincado en Francia, amigo de Diderot; se le debe en particular una copiosa *Correspondance littéraire*.

² Versos 304-305: "Ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quæ ferrum valet, exors ipsa secandi", o sea, "Así, haré el papel de la piedra de afilar, que es capaz de hacer al hierro cortante y ella misma es incapaz de cortar".

cado es extravagante y malo: son las columnas de Hércules, no se podrá ir más allá sin extraviarse.

Pero nada prevalece ante la verdad. Lo malo pasa, no obstante el elogio de la necedad, y lo bueno permanece a pesar de la indecisión de la ignorancia y el clamor de la envidia. Lo más desagradable es que los hombres sólo obtienen justicia cuando ya no existen. Sólo después de que se ha atormentado su vida se va a depositar sobre sus tumbas algunas flores sin aroma. ¿Qué hacer, entonces? Retirarse o sufrir una ley a la que otros mejores que nosotros se han sometido. ¡Ay del que se afana si su trabajo no es la fuente de sus más dulces instantes y no sabe contentarse con pocos aplausos! El número de buenos jueces es limitado. Oh, amigo mío, cuando haya publicado algo, ya sea el esbozo de un drama, una idea filosófica, un fragmento de moral o de literatura, pues mi espíritu se distrae con la variedad, iré a verle. Si mi presencia no le molesta, si viene hacia mí con aspecto satisfecho, esperaré sin impaciencia a que el tiempo y la equidad, que el tiempo produce siempre, aprecien mi obra.

Si existe un género es difícil introducir otro nuevo. ¿Está ya éste introducido? Otro prejuicio: pronto se cree que ambos géneros adoptados son vecinos y se tocan.

Zenón³ negaba la realidad del movimiento. Por toda respuesta, su adversario se puso a andar, y aunque sólo hubiese renqueado, ya le habría respondido.

He intentado dar en *El hijo natural* la idea de un drama que estuviera entre la comedia y la tragedia.

El padre de familia, que prometí entonces y que continuas distracciones han retrasado, se encuentra entre el género serio del *Hijo natural* y la comedia.

³ Zenón de Elea, filósofo griego del siglo V a. de J. C.; el adversario al que se cita es Diógenes el Cínico.

Y si alguna vez tengo tiempo y ánimo, no renuncio a componer un drama que se sitúe entre el género serio y la tragedia.

Se reconozca o no algún mérito a estas obras, no por eso dejarán de demostrar que la distancia que yo veía entre los dos géneros establecidos no era quimérica.

[II. DE LA COMEDIA SERIA]

Este es, pues, el sistema dramático en toda su extensión. La comedia cómica que tiene por objeto las ridiculeces y los vicios. La comedia seria, cuyo objeto son las virtudes y los deberes del hombre. La tragedia que tiene por objeto nuestras desgracias domésticas. La tragedia que tiene por objeto las catástrofes públicas y las desgracias de los grandes.

Pero ¿quién nos pintará con fuerza los deberes de los hombres? ¿Cuáles serán las cualidades del poeta que se pondrá tal cometido?

Que sea filósofo, que se haya examinado a sí mismo, que haya conocido la naturaleza humana, que esté profundamente instruido de los estamentos de la sociedad, que conozca bien sus funciones y su peso, sus inconvenientes y sus ventajas.

«Pero ¿cómo encerrar en los estrechos límites de un drama todo lo que pertenece a la condición de un hombre? ¿Cuál es la intriga que pueda abrazar tal objeto? Se hará en este género esas piezas que llamamos follas: escenas episódicas sucederán a otras escenas episódicas y deslavazadas o, a lo máximo, ligadas por una tenue intriga que serpenteará entre ellas. Ya no habrá unidad, apenas acción y ningún interés. Cada escena reunirá los dos puntos tan recomendados por Horacio: pero no habrá idea de conjunto y el todo carecerá de consistencia y energía».

Si las condiciones de los hombres nos proporcionan piezas como *Los fastidiosos* de Molière, ya es algo: pero creo que se puede sacar mejor partido. Las obligaciones e inconvenientes de un estado no son de la misma importancia. Pienso que pueden tomarse los principales, basar sobre ellos la obra y dejar el resto para los detalles. Es lo que me he propuesto en *El padre de familia*, donde la formación del hijo y de la hija son mis dos grandes ejes. La riqueza, la cuna, la educación, los deberes de los padres hacia sus hijos y de los hijos hacia sus padres, el matrimonio, el celibato, todo lo que se refiere al estado de un padre de familia aparece traído por el diálogo. Que otro entre en la carrera dramática, que tenga el talento que me falta y ya verá en qué se convertirá su drama.

Lo que se objeta a este género sólo prueba una cosa: que es difícil de manejar, que no puede ser obra de un niño y que supone más arte, conocimientos, gravedad y fuerza de ánimo de los que se tienen normalmente cuando uno se dedica al teatro.

Para juzgar bien una producción literaria no hay que compararla con otra. Así fue como se equivocó uno de nuestros primeros críticos. Dijo: "Los antiguos no tuvieron ópera, por lo tanto, la ópera es un género malo". Más circunspecto, o más instruido, hubiera podido decir: "Los antiguos sólo tenían una ópera, por lo tanto, nuestra tragedia no es buena". De haber sido mejor lógico, no hubiese hecho ninguno de ambos razonamientos. No importa que se tengan o no modelos preexistentes. Hay una regla anterior a todo, y la razón poética existía antes de que hubiera poetas: sin eso, ¿cómo habría podido juzgarse el primer poeta? ¿Fue bueno porque gustó o, mejor, gustó porque era bueno?

Los deberes de los hombres son un fondo tan rico para el poeta dramático como sus extravagancias y sus vicios; y las piezas honradas y serias gustarán donde sea, pero con mayor seguridad en un pueblo corrompido que en cual-

quier otra parte. Yendo al teatro evitarán la compañía de los malvados que los rodean, allí encontrarán los que quisieran tener por vecinos, allí verán a la especie humana tal como es y se reconciliarán con ella. Las personas de bien son escasas, pero existen. Quien piense de otro modo se delata a sí mismo y muestra cuán desdichado es con su mujer, sus parientes, sus amigos y sus conocidos. Alguien me decía un día, tras la lectura de una obra honrada que lo había ocupado deliciosamente: "Me parece que me he quedado solo". La obra merecía tal elogio, pero sus amigos no merecían tal sátira.

Cuando se escribe se debe tener siempre la mira puesta en la virtud y en las personas virtuosas. Lo evoco a usted, amigo mío, cuando tomo la pluma; a usted tengo ante la vista cuando obro. Quiero complacer a Sophie.⁴ Si usted me ha sonreído, si ella ha derramado una lágrima, si los dos me aprecian aun más, me siento recompensado.

Cuando oí las escenas del labrador en el *Falso generoso*,⁵ dije: "Eso es algo que gustará a todos y en cualquier época hará correr las lágrimas". El efecto ha confirmado mi juicio. Este episodio pertenece totalmente al género honesto y serio.

«El ejemplo de un episodio feliz no prueba nada, se me dirá. Y si usted no corta el monótono discurso de la virtud con el estrépito de algunos caracteres ridículos e incluso algo forzados, como han hecho todos los demás, por más que alabe el género honesto y serio, temeré siempre que no saque sino escenas frías y descoloridas, una moral tediosa y triste y una especie de sermones dialogados».

⁴ Se refiere a Sophie Volland, a la que Diderot acababa de conocer y que fue su amante hasta su muerte, acaecida pocos meses antes de la del filósofo.

⁵ *Le faux généreux* (1758), drama de Antoine Bret.

Recorramos las partes de un drama y veamos. ¿Hay que juzgar por el argumento? En el género honesto y serio el argumento no es menos importante que en la comedia cómica y está tratado de modo más verdadero. ¿Por los caracteres? Pueden ser muy distintos y originales, y el poeta se ve obligado a dibujarlos con mayor fuerza. ¿Por las pasiones? Cuanto más enérgicas se muestren el interés será mayor. ¿Por el estilo? Será más inquieto, grave, elevado, violento y susceptible de lo que llamamos sentimiento, cualidad sin la cual ningún estilo se dirige al corazón. ¿Por la ausencia de ridículo? Como si la locura de los actos y las palabras, cuando están sugeridas por un interés mal entendido o por el ímpetu de la pasión, no fuera el verdadero ridículo de los hombres y de la vida.

Apelo a los más bellos pasajes de Terencio y pregunto en qué género están escritas sus escenas de padres y de amantes.

Si en *El padre de familia* no he sabido corresponder a la importancia de mi argumento, si la andadura resulta fría, las pasiones parlanchinas y moralizadoras, si los caracteres del padre, de su hijo, de Sofía, del comendador, de Germeuil y de Cecilia carecen de fuerza cómica, ¿es culpa del género o mía?

Que alguien se proponga escenificar la condición de juez, que disponga su asunto del modo tan interesante como lo comporta y lo concibo; que el hombre se vea forzado por las funciones de su cargo a faltar a la dignidad y santidad de su ministerio, deshonorándose ante los demás y ante sí mismo, o a sacrificar sus pasiones, gustos, riquezas, cuna, mujer e hijos y se sentenciará después que el drama honesto y serio carece de calor, color y fuerza.

Una manera de decidirme que a menudo me da resultado y a la que recurro cuantas veces la costumbre o la novedad, pues ambas producen tal efecto, hacen vacilar mi juicio, es tomar los objetos con el pensamiento, trasla-

darlos de la naturaleza a la tela y examinarlos a esta distancia donde no se hallan ni demasiado cerca ni demasiado lejos de mí.

Apliquemos aquí este recurso. Tomemos dos comedias, una del género serio y otra del género cómico; formemos, escena por escena, dos galerías de cuadros, y veamos por cuál nos pasearemos durante más tiempo y con mayor gusto, en cuál experimentaremos las sensaciones más fuertes y agradables, y a cuál nos apresuraremos a regresar.

Lo repito una vez más: la honradez, la honradez. Nos impresiona de un modo más íntimo y dulce que lo que provoca nuestro desprecio y nuestra risa. Poeta, ¿es usted sensible y delicado? Puntee esta cuerda y la oírán resonar o temblar en todas las almas.

«Así, pues, la naturaleza humana es buena».

Sí, amigo mío, y mucho. El agua, el aire, la tierra, el fuego... todo es bueno en la naturaleza: el huracán que se forma a finales de otoño agita los bosques y, haciendo que los árboles se golpeen entre sí, rompe y separa las ramas secas; y la tempestad que bate las aguas del mar y las purifica; y el volcán que vierte por su flanco entreabierto oleadas de materias encendidas y lleva al aire el vapor que lo limpia.

Son las miserables convenciones y no la naturaleza humana las que pervierten al hombre y a las que hay que acusar. En efecto, ¿qué nos impresiona más que el relato de una acción generosa? ¿Dónde está el desgraciado que pueda oír impasible el lamento de un hombre de bien?

La platea de la comedia es el único lugar en que se confunden las lágrimas del hombre virtuoso y del malvado. Allí el malvado se irrita contra las injusticias que habría podido cometer, se compadece de los males que habría podido causar y se indigna contra un hombre de su mismo pro-

ceder. Pero la impresión llega, permanece en nosotros, a pesar nuestro; y el malvado abandona su palco menos dispuesto a hacer el mal que si hubiese sido amonestado por un orador severo e inflexible.

El poeta, el novelista, el cómico van al corazón de modo indirecto e impresionan con más seguridad y fuerza el alma porque ella misma se presta a los golpes. Las desgracias con las que me conmueven son imaginarias, de acuerdo: pero me conmueven. Cada línea del *Hombre de calidad retirado del mundo*, del *Decano de Killerine* y del *Cleveland*⁶ me provoca un impulso de interés por las desdichas de la virtud y me cuesta lágrimas. ¿Qué arte sería más funesto que el que me hiciera cómplice del vicioso? Pero, en consecuencia, qué arte tan precioso el que me vincula imperceptiblemente a la suerte del hombre de bien, que me saca de la situación tranquila y feliz de la que gozo para pasearme con él, hundirme en las cavernas en que se refugia y asociarme a todas los contratiempos con los cuales el poeta se complace en probar su constancia.

¡Oh, cuánto bien resultaría a los hombres si todas las artes de imitación se propusieran un objeto común y concurrieran, de acuerdo con las leyes, a hacernos apreciar la virtud y odiar el vicio! Al filósofo corresponde invitarlos; él debe dirigirse al poeta, al pintor, al músico y gritarles con fuerza: "Hombres de talento, ¿para qué os ha dotado el cielo?". Si lo escuchan, pronto las imágenes del desenfreno dejarán de cubrir los muros de nuestros palacios, nuestras voces dejarán de ser órganos del crimen, y el gusto y las buenas costumbres saldrán ganando. ¿Puede creerse que la acción de dos esposos ciegos que se buscaran aún en edad avanzada y que, con los párpados humedecidos por lágrimas de cariño, se estrecharan las manos y se acariciarán, por decirlo así, al pie de la tumba, no exigiría el mismo talen-

⁶ Se trata de tres obras de Antoine Prévost d'Exiles: *Mémoires d'un homme de qualité* (1728-1731), *Le doyen de Killerine* (1735) y *Cleveland* (1732).

to y no interesaría tanto como el espectáculo de los placeres violentos con que se embriagaban en la adolescencia sus sentidos aún lozanos?

[III. DE UNA ESPECIE DE DRAMA MORAL]

A veces he pensado que podrían discutirse en el teatro los puntos más importantes de moral, sin entorpecer la andadura violenta y rápida de la acción dramática.

¿De qué se trataría, en ese caso? De disponer el poema de modo que las cosas se sucedieran como la abdicación del imperio en *Cinna*.⁷ De este modo, el poeta removería la cuestión del suicidio, el honor, el duelo, la fortuna, las dignidades y cien más. Nuestros poemas adquirirían una gravedad que no tienen. Si tal escena es necesaria, si va hasta el fondo, si está anunciada y el espectador la desea, le prestará toda su atención y quedará impresionado muy de otro modo que con esas pequeñas sentencias alambicadas que infestan nuestras obras modernas.

No son palabras lo que quiero sacar del teatro, son impresiones. Quien afirme de un drama del que se citen muchos pensamientos sueltos, que es una obra mediocre difícilmente se equivocará. Un poema excelente es el que imprime en mí un efecto duradero.

¡Oh poetas dramáticos, el verdadero aplauso que debéis proponeros obtener no es ese palmoteo que se deja oír de pronto tras un verso brillante, sino ese suspiro profundo que sale del alma tras la tensión de un largo silencio, y que la alivia! Hay una impresión aun más violenta y que concebiréis si habéis nacido para vuestro arte y presentís toda su magia: es la de poner a todo un pueblo como en el suplicio. Entonces los espíritus se turbarán, permanecerán inde-

⁷ Alusión a la célebre tragedia de Corneille (1642).

cisos, perdidos, y vuestros espectadores se quedarán como esos que en los temblores de una parte del globo ven tambalearse las paredes de sus casas y abrirse la tierra a sus pies.

[IV. SOBRE UNA ESPECIE DE DRAMA FILOSÓFICO]

Existe una especie de drama en el que se presentaría la moral directamente y con éxito. Voy a ponerle un ejemplo. Escuche bien lo que nuestros jueces opinarán: y si lo encuentran frío, tenga por seguro que no tienen energía en el alma ni idea de la verdadera elocuencia, ni sensibilidad, ni entrañas. En mi opinión, creo que el hombre de talento que lo cultive no les dará tiempo a los ojos para secarse y que le deberemos el espectáculo más conmovedor y una de las lecturas más instructivas y deliciosas que podamos hacer. Es la muerte de Sócrates.

La escena es en una cárcel. Se ve al filósofo encadenado y acostado sobre pajas. Está dormido. Sus amigos han sobornado a los guardias y llegan al alba para anunciarle su liberación.

Toda Atenas está agitada, pero el hombre justo duerme.

Sobre la inocencia de la vida. ¡Qué dulce es haber vivido bien cuando se está a punto de morir! *Escena primera.*

Sócrates despierta, descubre a sus amigos y se sorprende de verlos tan de mañana.

Sueño de Sócrates.

Le comunican lo que han ejecutado: examina con ellos lo que conviene hacer.

Sobre el respeto que uno se debe a sí mismo y la santidad de las leyes. *Escena segunda.*

Llegan los guardias y le quitan las cadenas.

Fábula sobre el dolor y el placer.

Entran los jueces y con ellos los acusadores de Sócrates y la multitud. Lo acusan y se defiende.

La apología. *Escena tercera.*

Aquí hay que sujetarse a los usos: que se lean las acusaciones, que Sócrates interpele a sus jueces, a sus acusadores, al público, que los apremie, que los interroge, que les responda. Hay que mostrar la cosa tal como pasó y el espectáculo será así más real, más conmovedor y más bello.

Los jueces se retiran, los amigos de Sócrates se quedan: han intuido la condena. Sócrates habla con ellos y los consuela.

Sobre la inmortalidad del alma. *Escena cuarta.*

Es juzgado. Le anuncian su muerte. Ve a su mujer y a sus hijos. Le traen la cicuta. Muere. *Escena quinta.*

Tiene un solo acto, pero está bien construido y tendrá casi la extensión de una pieza común. ¡Qué elocuencia pide! ¡Qué profundidad de pensamiento! ¡Qué naturalidad! ¡Qué verdad! Si se capta bien el carácter firme, sencillo, tranquilo, sereno y elevado del filósofo se verá cuán difícil de pintar resulta. A cada instante debe producir la sonrisa en los labios y el llanto en los ojos. Moriría contento si hubiese cumplido esta tarea tal como la concibo. Se lo repito: si los críticos sólo ven en eso un encadenamiento de discursos filosóficos, ¡pobres, cómo los compadezco!

[V. DE LOS DRAMAS SIMPLES Y LOS DRAMAS COMPUESTOS]

Yo le hago más caso a una pasión, a un carácter que se desarrolla poco a poco y que termina por mostrarse con toda su energía, que a esas combinaciones de incidentes con los que se forma el tejido de una pieza en que personajes y espectadores están igualmente zarandeados. Me parece que el buen gusto los desdeña y que los grandes efec-

tos no encuentran allí acomodo. Y eso es lo que llamamos movimiento. Los antiguos tenían otra idea. Una andadura sencilla, una acción iniciada lo más cerca de su final para que todo estuviera en un punto álgido, una catástrofe siempre inminente y siempre alejada por una circunstancia sencilla y real, palabras enérgicas, pasiones fuertes, cuadros, uno o dos caracteres dibujados con fuerza: eso es todo su aparato. Sófocles no necesitaba mucho más para trastocar los ánimos. El que no guste de la lectura de los antiguos no sabrá nunca cuánto debe nuestro Racine al viejo Homero.

¿No ha observado usted como yo que, por complicada que sea una pieza, no hay casi nadie que no pueda dar cuenta de ella al término de la primera representación? Uno recuerda con facilidad los acontecimientos, aunque no las palabras: y, una vez conocidos los acontecimientos, la pieza complicada ha perdido su efecto.

Si una obra dramática sólo debe representarse una vez y no imprimirse nunca, le diré al poeta: complique la acción tanto como guste, a buen seguro conmoverá y mantendrá la atención; pero si quiere ser leído y durar, sea sencillo.

Una bella escena contiene más ideas que los incidentes que puede ofrecer todo un drama: y lo que uno recuerda son las ideas. Es lo que uno oye sin cansarse, lo que impresiona en cualquier momento. La escena de Orlando cuando espera en vano a la pérfida Angélica, las palabras de Lusínán a su hija, las de Clitemnestra a Agamenón: todo eso me resulta siempre nuevo.⁸

Si permito que se complique cuanto se quiera es dentro de la misma acción. Es casi imposible llevar dos intrigas al mismo tiempo, sin que una no interese a expensas de la otra. Cuántos ejemplos modernos podría citar, pero no quiero ofender a nadie.

⁸ Alusión a tres episodios pertenecientes, respectivamente, a las tragedias *Roland* de Quinault, *Zaïre* de Voltaire e *Iphigénie* de Racine.

¡Qué cosa tan ingeniosa el modo en que Terencio ha entrelazado los amores de Pánfilo y de Carino en la *Andriana*! Con todo, ¿lo ha hecho sin inconveniente? Al inicio del segundo acto, ¿no parece que se entre en otra pieza? ¿Y el quinto acto termina realmente de modo interesante?

Quien se compromete a conducir dos intrigas al mismo tiempo se impone la obligación de resolverlas en el mismo momento. Si la principal termina antes, la que queda ya no se aguanta; si, al contrario, es la intriga secundaria la que abandona a la principal, se produce otro inconveniente: algunos personajes desaparecen de repente o se encuentran sin motivo y la obra queda mutilada o desabrida.

¿En que se convertiría la pieza que Terencio tituló *Heautontimorumenos* o *el que se atormenta a sí mismo* si con un golpe de ingenio el poeta no hubiese sabido recoger la intriga de Clinia, que termina en el tercer acto, y unir-la a la de Clitifonte?

Terencio llevó la intriga de la *Perintia* de Menandro a la *Andria* del mismo poeta griego, y con dos piezas sencillas hizo una compuesta. Yo hice lo contrario en *El hijo natural*. Goldoni había fundido en una farsa en tres actos *El avaro* de Molière con los caracteres del *Amigo verdadero*. Yo separé los asuntos e hice una pieza en cinco actos: buena o mala, seguro que tuve razón.

Terencio pretende que por haber duplicado el asunto del *Heautontimorumenos* su pieza era nueva: de acuerdo, aunque yo no diría que es mejor.

Si pudiese halagarme de alguna habilidad en *El padre de familia* sería la de haber dado a Germeuil y Cecilia una pasión que no pueden confesarse en los primeros actos y de haberla subordinado hasta tal punto, a lo largo de la pieza, a la de Saint-Albin y Sofía, que incluso después de la

declaración Germeuil y Cecilia no pueden hablar de su amor, a pesar de que se encuentran juntos todo el tiempo.

No hay punto medio: se pierde siempre por un lado lo que se gana por el otro. Si se consigue interés y rapidez mediante la multiplicación de incidentes, no habrá palabras: los personajes tendrán apenas tiempo para hablar, actuarán en lugar de manifestarse. Lo digo por experiencia.

[VI. DEL DRAMA BURLESCO]

Nunca se pondrá bastante acción y movimiento en la farsa: ¿qué podría decirse en ella que tuviera sentido? Tiene que haber menos en la comedia cómica, menos aun en la comedia seria y casi nada en la tragedia.

Cuanto menos verosímil es un género más fácil resulta hacerlo rápido y cálido. Se logra el calor a expensas de la verdad y el decoro. Un drama burlesco y frío sería la cosa más desabrida. En los géneros serios, la elección de los incidentes hace que la llama sea difícil de mantener.

Sin embargo, una farsa excelente no es obra de un hombre ordinario. Supone una alegría original; los caracteres son como las caricaturas de Callot,⁹ en las que se mantienen los principales rasgos del rostro humano. No ha sido dado a todos el desfigurar así. Quien crea que haya más hombres capaces de hacer *Pourceaugnac* que *El misántropo*,¹⁰ se equivoca.

¿Qué es Aristófanes? Un escritor de farsas original. Un autor de tal especie debe ser precioso para el gobierno si lo sabe utilizar. A él se le deben entregar todos los entu-

⁹ Jacques Callot (1592-1635), pintor y grabador francés.

¹⁰ *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), una de las más disparatadas comedias de Molière, muy alejada de su *Misanthrope* (1666).

siastas que convulsionan de vez en cuando la sociedad. Si se los expone en la feria no llenarán las cárceles.

Aun cuando se varíe el movimiento según los géneros que se traten, la acción avanza siempre. Ni siquiera se detiene en los entre actos. Es una masa que se desprende de lo alto de una cima: su velocidad aumenta a medida que desciende y salta de trecho en trecho por los obstáculos que encuentra.

Si tal comparación es justa, si es cierto que hay menos palabras cuando hay más acción, se debe hablar más que actuar en los primeros actos y actuar más que hablar en los últimos.

[VII. DEL PLAN Y EL DIÁLOGO]

¿Es más difícil fijar el plan que formar los diálogos? Es una cuestión que he oído a menudo plantear, y me ha parecido siempre que cada cual respondía más según su talento que según la verdad de la cosa.

Un hombre a quien le resulta familiar el trato con la gente, que tiene facilidad de palabra, que conoce a las personas, que las ha estudiado y oído, y que además sabe escribir encuentra el plan difícil.

Otro que posee profundidad de espíritu, que ha meditado el arte poética, que conoce el teatro, a quien la experiencia y el gusto han indicado las situaciones interesantes, que sabe combinar acontecimientos, formará su plan con facilidad, pero las escenas le darán trabajo. Quedará menos satisfecho de su obra, pues al estar versado en los mejores autores de su lengua y de las lenguas antiguas, no puede evitar comparar lo que hace con las obras maestras que conoce. ¿Se trata de un relato? El de la *Andriana* se presenta a su mente. ¿De una escena de amor? El *Eunuco* le ofrecerá diez que lo desesperarán.

Por lo menos, ambas son obra del talento, pero el talento no es el mismo. El plan sustenta una pieza complicada y el arte de la palabra y del diálogo hace escuchar y leer una pieza sencilla.

Sin embargo, observaré que en general hay más piezas bien dialogadas que bien construidas. El talento que dispone los incidentes parece menos común que el que encuentra las palabras justas. ¡Cuántas escenas hermosas en Molière! Sus desenlaces felices son numerosos.

Los planes se forman según la imaginación, las palabras según la naturaleza.

Pueden formarse infinidad de planes sobre un mismo asunto y según los mismos caracteres. Pero como los caracteres están establecidos, la manera de hacer hablar es una sola. Sus personajes tendrán esto o eso que decir, según las situaciones en que los haya puesto: pero al ser los mismos hombres en todas esas situaciones no podrán contradecirse nunca.

Uno podría creer que un drama debería ser obra de dos hombres de talento: uno que compusiera y otro que hiciera hablar. ¿Pero quién podrá hacer el diálogo según el plan de otro? El genio del diálogo no es universal, cada cual reflexiona y sabe qué puede hacer: sin que se dé cuenta, al formar su plan busca situaciones de las que espera salir airoso. Si le cambian las situaciones le parecerá que su talento lo abandona. Uno necesita situaciones graciosas, otro escenas morales y graves, un tercero, pasajes de elocuencia y patetismo. Que se dé a Corneille un plan de Racine y a Racine otro de Corneille y se verá cómo lo resuelven.

Nacido con un carácter sensible y recto, confieso, amigo mío, que nunca me ha asustado un fragmento del que esperaba salir airoso con los recursos de la razón y la honradez. Son armas que mis padres me enseñaron a manejar desde muy temprano: las he utilizado a menudo contra los demás y contra mí mismo.

Ya sabe que estoy acostumbrado desde hace tiempo al arte del soliloquio. Si dejo la sociedad y vuelvo a casa triste y apesadumbrado, me retiro a mi gabinete y allí me pregunto: "¿Qué tienes, mal humor?... Sí... ¿Te encuentras mal?... No...". Insisto y me arranco la verdad. Entonces me parece que tuviera un alma alegre, tranquila, honrada y serena que interrogara a otra avergonzada por alguna necedad que teme confesar. Mientras, llega la confesión. Si es alguna simpleza que he cometido, como me ocurre tan a menudo, me absuelvo. Si es alguna que me han hecho, como sucede cuando encuentro gente dispuesta a abusar de mi carácter abierto, perdono. La tristeza se disipa, me incorporo a mi familia como buen esposo, buen padre, buen amo, yo por lo menos me lo imagino. Y nadie nota un pesar que se hubiese esparcido por todo lo que se me hubiese acercado.

Aconsejaría este examen secreto a cuantos quisieran escribir: se convertirán seguramente en personas más honradas y en mejores autores.

Si tengo que formar un plan, sin que me dé cuenta buscaré situaciones que cuadrarán a mi talento y a mi carácter.

«¿Será ese plan el mejor?».

Sin duda me lo parecerá.

«¿Y a los demás?».

Esa es otra cuestión.

Escuchar a la gente y conversar a menudo consigo mismo: esos son los medios de formarse para el diálogo.

Tener una gran imaginación, consultar el orden y el encadenamiento de las cosas, no tener miedo a las escenas difíciles ni al trabajo largo, entrar en el asunto por el centro, discernir bien dónde debe empezar la acción, saber lo que

conviene dejar atrás, conocer las situaciones que conmueven: ese es el talento con el que se sabrá formar un plan.

Sobre todo, imponerse la ley de no plasmar en el papel una sola idea de detalle mientras el plan no esté fijado.

Como el plan cuesta mucho y debe ser meditado con tiempo, ¿qué sucede a los que se dedican al género dramático y que poseen facilidad para pintar caracteres? Tienen una idea general de su asunto, conocen más o menos las situaciones, han proyectado los caracteres, y cuando se han dicho: "Esta madre será coqueta, este padre será rígido, este amante será libertino, esta muchacha sensible y tierna", les domina el furor de construir las escenas. Escriben y escriben, encuentran ideas finas, delicadas, incluso fuertes, tienen fragmentos preciosos y ya listos: pero cuando han trabajado tanto y llegan al plan, pues siempre hay que caer en él, intentan colocar ese fragmento precioso; no se resignarán nunca a perder esa idea delicada o fuerte, harán lo contrario de lo que debían: el plan por las escenas que debían hacerse en función del plan. De ahí un movimiento e incluso un diálogo forzados, mucho esfuerzo y tiempo perdidos, y una multitud de trozos que se quedan en el telar. ¡Qué pena, sobre todo si la obra está en verso!

Conocí a un joven poeta que no carecía de talento y que escribió más de tres o cuatro mil versos de una tragedia que no terminó y que no terminará jamás.

[VIII. DEL ESBOZO]

Ya componga usted en verso o escriba en prosa, haga primero el plan: luego ya pensará en las escenas.

Pero ¿cómo formar el plan? Hay en la *Poética* de Aristóteles una idea muy bella sobre el particular. A mí me ha servido y puede servir a otros. Es esta.

Entre una infinidad de hombres que han escrito sobre el arte poética, tres son especialmente célebres: Aristóteles, Horacio y Boileau. Aristóteles es un filósofo que avanza en orden, que establece principios generales y que deja que los demás saquen las consecuencias y las aplicaciones. Horacio es un hombre de talento que aparenta desorden y habla a los poetas como poeta. Boileau es un maestro que intenta dar el precepto y el ejemplo a su discípulo.

Dice Aristóteles en algún lugar de su *Poética*: "Ya sea que trabajéis sobre un asunto conocido o acometáis uno nuevo, empezad por esbozar la fábula y luego pensaréis en los episodios o circunstancias que deben ampliarla". ¿Es una tragedia? Decid: "Una joven princesa es conducida hasta un altar para ser inmolada, pero desaparece de repente de la vista de los espectadores y es transportada a un país donde la costumbre es sacrificar a los extranjeros a la diosa que allí se adora. La hacen sacerdotisa. Años más tarde, el hermano de esa princesa llega a aquel país: es capturado por los habitantes y cuando está a punto de ser sacrificado por la mano de su hermana, exclama: «¡No basta con que mi hermana fuera sacrificada, yo también lo seré!». A estas palabras es reconocido y salvado".¹¹

Pero ¿por qué se había condenado a la princesa a morir en un altar?

¿Por qué se inmola a los extranjeros en la tierra bárbara donde la encuentra su hermano?

¿Cómo lo han capturado?

Acude para cumplir un oráculo. ¿Y por qué ese oráculo?

Es reconocido por su hermana. Pero ¿ese reconocimiento no podía hacerse de otro modo?

¹¹ Es el argumento de *Ifigenia en Tauris* de Eurípides.

Todo eso está fuera del asunto. Hay que suplirlo en la fábula.

El asunto pertenece a todos, pero el poeta dispondrá del resto a su antojo: y aquél que haya cumplido con su deber del modo más sencillo y necesario será el que haya acertado.

La idea de Aristóteles es apropiada a todos los géneros dramáticos, y así la he usado para mí.

Un padre tiene dos hijos: un varón y una hembra. La hija ama en secreto a un muchacho que vive en la misma casa. El hijo se ha encaprichado de una desconocida que ha visto en el barrio. Ha intentado corromperla, aunque sin éxito. Se ha disfrazado y establecido junto a ella con nombre y traje falsos. Se hace pasar por un hombre del pueblo, dedicado a una profesión mecánica. De día supuestamente en su trabajo, sólo ve a la que ama por la noche. Pero el padre, atento a todo lo que sucede en su casa, se entera de que su hijo se ausenta cada noche. Esa conducta, que anuncia el desenfreno, lo preocupa y espera a su hijo.

Ahí empieza la obra.

¿Qué ocurre luego? Que esta muchacha le conviene a su hijo, y que, descubriendo al mismo tiempo que su hija quiere al muchacho al que la destinaba, se la concede, y concluye así dos bodas contra la voluntad de su cuñado, que tenía otros planes.

Pero ¿por qué la hija ama en secreto?

¿Por qué el muchacho al que quiere vive en la casa? ¿Qué hace allí? ¿Quién es?

¿Quién es esa desconocida de la que se ha prendado el hijo? ¿Cómo ha caído en la situación de pobreza en que se encuentra?

¿De dónde es? Nacida en provincias, ¿qué la ha llevado a París? ¿Qué la retiene?

¿Qué es ese cuñado?

¿De dónde procede la autoridad que tiene en la casa del padre?

¿Por qué se opone a unas bodas que convienen al padre?

Pero como la escena no puede suceder en dos lugares, ¿cómo entrará la joven desconocida en la casa del padre?

¿Cómo descubre el padre la pasión de su hija y del muchacho que tiene en su casa?

¿Qué motivos tiene éste para disimular sus planes?

¿Cómo llega a convenirle la joven desconocida?

¿Qué obstáculo opone el cuñado a sus propósitos?

¿Cómo se concierta el doble matrimonio a pesar de esos obstáculos?

¡Cuántas cosas quedan en el aire después que el poeta haya hecho su esbozo! Pero eso es el argumento y el fondo. De ahí debe sacar la distribución en actos, el número de personajes, sus caracteres y el contenido de las escenas.

Veo que este esbozo me conviene, porque el padre cuyo carácter quiero pintar será muy desdichado. No aceptará una boda que le cuadra a su hijo; le parecerá que su hija se aleja de un matrimonio que él desea, y el recelo de un prejuicio recíproco les impedirá a los dos confesarse sus sentimientos.

El número de mis personajes estará decidido.

No tengo ninguna duda acerca de sus caracteres.

El padre tendrá el carácter de su estado. Será bueno, vigilante, firme y tierno. Abocado a la situación más difícil de su vida, se verá obligado a mostrar su mejor ánimo.

Su hijo tiene que ser violento. Cuanto más irracional es una pasión, deberá ser menos libre.

Su amante no será nunca lo bastante amable. He hecho de ella una niña inocente, honesta y sensible.

El cuñado, que es mi tramoyista, hombre de mente estrecha y llena de prejuicios, será rígido, débil, malvado, inoportuno, astuto, lioso, el trastorno de la casa, el azote del padre y de sus hijos y la aversión de todos.

¿Quién es ese Germeuil? Es el hijo de un amigo del padre, a quien se torcieron los negocios y que dejó al chico sin recursos. El padre de familia lo recogió en su casa tras la muerte de su amigo y lo ha educado como a uno de sus hijos.

Cecilia, convencida de que su padre no le concederá nunca a ese hombre por esposo, lo mantendrá a gran distancia y lo tratará a veces con dureza. Germeuil, obstaculizado por tal conducta y por el temor de faltar al padre de familia, su bienhechor, se encerrará en los límites del respeto. Pero las apariencias no podrán mantenerse por ambas partes sin que la pasión no asome ya en las palabras, ya en los actos, aunque siempre de modo confuso y tenue.

Germeuil será, pues, de carácter firme, tranquilo y algo reservado.

Y Cecilia un compuesto de altivez, vivacidad, recato y sensibilidad.

La especie de disimulo que contendrá a esos amantes confundirá también al padre de familia. Desengañado de sus planes por esa falsa antipatía, no se atreverá a proponer a su hija por esposo a un hombre que no deja adivinar ningún interés por ella y al que ella parece tener aversión.

El padre dirá: "¿No basta con atormentar a mi hijo arrebatándole a la mujer que quiere para tener que perseguir a mi hija proponiéndole por esposo a un hombre al que no ama?"

La hija dirá: "¿No basta con el pesar que mi padre y mi tío tienen con la pasión de mi hermano para aumentarlo aun más con una confesión que los sublevaría a todos?"

Con estos medios, la intriga de la hija y de Germeuil será sorda, no entorpecerá la del hijo y su amada y sólo servirá para aumentar el malhumor del tío y la pena del padre.

Habría superado mis propias esperanzas si logro interesar tanto a estos dos personajes por la pasión del hijo que no puedan ocuparse de la otra. Su inclinación no disminuirá el interés, antes bien hará que sus escenas sean más atractivas.

He querido que el padre fuera el personaje principal. El esbozo quedaría igual, pero todos los episodios cambiarían si hubiese elegido por héroe al hijo, al amigo o al tío.

[IX. DE LOS EPISODIOS]

Si el poeta posee imaginación y se basa en su esbozo lo fecundará, verá que produce una multitud de incidentes y tendrá sólo la dificultad de la elección.

Que en este punto sea exigente, siempre y cuando su asunto sea serio. Ya no se aceptaría en la actualidad que un padre llegara con una esquila para poner en fuga a un amante ni que un marido se escondiera bajo una mesa para convencerse por sí mismo de las palabras dirigidas a su mujer.¹² Estos medios son propios de la farsa.

¹² Son procedimientos que Molière había utilizado en *Le dépit amoureux* y en *Tartuffe*, respectivamente.

Si una joven princesa es conducida hacia un altar en el que deben inmolarla, no se admitirá que un acontecimiento de tal envergadura se funde sólo en el error de un mensajero que sigue un camino, mientras que la princesa y su madre llegan por otro.¹³

«¿La fatalidad, que se burla de nosotros, no supedita revoluciones más importantes a causas más ligeras?».

Es cierto. Pero el poeta no debe imitarla en eso. Empleará tal incidente si lo ofrece la historia. Pero no lo inventará. Juzgaré sus medios con más severidad que la conducta de los dioses.

Que sea escrupuloso en la elección de los incidentes y sobrio en su uso; que los proporcione a la importancia de su asunto y que establezca entre ellos una unión casi necesaria.

«Cuanto más oscuros y frágiles sean los medios por los cuales la voluntad de los dioses se cumple sobre los hombres, más temeré su suerte».

Estoy de acuerdo. Pero tengo que estar seguro que tal ha sido la voluntad de los dioses, no del poeta.

La tragedia solicita importancia en los medios, la comedia finura.

¿No está seguro un amante celoso de los sentimientos de un amigo suyo? Terencio dejará en escena un Davo que escuchará las palabras de éste y se lo contará a su amo. Nuestros franceses querrán que su poeta sepa más.

Un anciano neciamente vano cambiará su nombre burgués de Arnolfo por el de señor de La Souche, y ese ingenioso recurso fundará toda la intriga y producirá el desen-

¹³ Alusión a un episodio de *Iphigénie* de Racine.

lace de un modo sencillo e inesperado;¹⁴ exclamarán entonces: “¡Qué maravilla!”, y tendrán razón. Pero si, sin verosimilitud alguna, y cinco o seis veces seguidas, se les muestra al tal Arnolfo convertido en confidente de su rival y víctima de su pupila, yendo de Valerio a Inés y volviendo de Inés a Valerio, dirán: “Eso no es un drama, es un cuento”, y si usted carece del ingenio, gracia y talento de Molière, le acusarán de haber faltado a la invención y repetirán: “Es un cuento chino”.

Si tiene pocos incidentes tendrá pocos personajes. No tenga personajes superfluos y que todos sus incidentes estén atados con hilos imperceptibles.

Sobre todo, no tienda hilos en falso: mientras me ocupe de una confusión que no se producirá distraerá usted mi atención.

Tal es, si no me equivoco, el efecto de las palabras de Frosina en *El avaro*. Intenta desviar al avaro de la intención de casarse con Mariana por medio de una vizcondesa de la Baja Bretaña de la que se promete maravillas, y el espectador con ella. Sin embargo, termina la pieza sin que vuelva a verse a Frosina ni a su bretona, que no llega a salir.

[X. DEL PLAN DE LA TRAGEDIA Y EL PLAN DE LA COMEDIA]

¿Qué obra con un plan contra el cual no hubiera objeción! ¿Existe? Cuanto más complicado sea, resultará menos real. Pero uno se pregunta: ¿qué plan es más difícil, el de la tragedia o el de la comedia?

Hay tres órdenes de cosas. La historia donde se da el hecho; la tragedia donde el poeta añade a la historia lo que

¹⁴ Es lo que ocurre en *L'école des femmes* de Molière.

cree que pueda aumentar el interés; la comedia donde el poeta lo inventa todo.

De lo que puede concluirse que el poeta cómico es el poeta por excelencia: sólo él crea. Es en su esfera lo que el Ser Todopoderoso es en la naturaleza. Él crea, saca de la nada, con la diferencia de que en la naturaleza sólo adivinamos un encadenamiento de efectos cuyas causas nos son desconocidas, mientras que la andadura de un drama no es nunca oscura; y que si el poeta nos oculta algunos de sus resortes para incitar nuestra curiosidad, nos deja ver lo suficiente para que quedemos satisfechos.

«Pero al ser la comedia una imitación de la naturaleza en todas sus partes, ¿no tiene el poeta un modelo al que deba remitirse, incluso cuando forma su plan?».

Sin duda.

«¿Y cuál es ese modelo?».

Antes de responder, preguntaré: «¿Qué es un plan?».

«Un plan es una historia maravillosamente distribuida según las reglas del arte dramático, historia que es, en parte, invención del poeta trágico y en su totalidad del poeta cómico».

Muy bien. ¿Cuál es, pues, el fundamento del arte dramático?

«El arte histórico?».

Nada hay más cierto. Se ha comparado a la poesía con la pintura y se ha hecho bien; pero una comparación más útil y fecunda en verdades hubiese sido la de la historia con la poesía. Se habrían formado entonces nociones exactas de lo real, lo verosímil y lo posible, y se hubiese establecido la idea neta y precisa de lo maravilloso, término común a todos los géneros de poesía y que pocos poetas están en condiciones de definir con exactitud.

No todos los acontecimientos históricos son aptos para hacer tragedias, ni todos los acontecimientos domésticos para proporcionar asuntos de comedia. Los antiguos limitaban el género trágico a las familias de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tieste, Télefo y Hércules.

Horacio no quiere que se muestre en escena a un personaje que arranca un niño todavía vivo de las entrañas de una Lamia.¹⁵ Si se le enseña algo parecido no podrá ni creer en tal posibilidad ni soportar tal visión. Pero ¿dónde está el límite en que termina lo absurdo de los acontecimientos y empieza lo verosímil? ¿Cómo sabrá el poeta a qué puede atreverse?

A veces sucede que el orden natural de las cosas presenta incidentes extraordinarios. Es el mismo orden que distingue lo maravilloso de lo milagroso. Los casos raros son maravillosos. Los casos naturalmente imposibles son milagrosos. El arte dramático rechaza los milagros.

Si la naturaleza no combinara nunca acontecimientos de modo extraordinario, todo lo que el poeta imaginara más allá de la simple y fría uniformidad de las cosas comunes sería increíble. Pero no es así. ¿Qué hace, entonces, el poeta? Pues se apodera de esas combinaciones extraordinarias o imagina otras parecidas. Pero así como el nexo de los acontecimientos se nos oculta a menudo en la naturaleza y, a falta de conocer el conjunto de las cosas, sólo vemos una coincidencia fatal en los hechos, el poeta quiere que reine en toda la textura de su obra una vinculación aparente y sensible, de modo que es menos verdadero y más verosímil que el historiador.

«Pero, ya que basta con la mera coincidencia de acontecimientos para fundar lo maravilloso en la historia, ¿por qué el poeta no se contentaría con ello?».

¹⁵ Entre los antiguos griegos, especie de bruja devoradora de niños.

Se contenta también a veces, sobre todo el poeta trágico. Pero la suposición de incidentes simultáneos no le está permitida de igual modo al poeta cómico.

«¿Y la razón?».

Es que la porción conocida que el poeta trágico toma de la historia hace adoptar lo que procede de la imaginación como si fuera histórico. Las cosas que inventa reciben un carácter verosímil gracias a las que le han sido dadas. Pero al poeta cómico no se le ha dado nada: le está, pues, menos permitido apoyarse en la simultaneidad de los acontecimientos. Por otra parte, la fatalidad o la voluntad de los dioses que atemoriza tanto a los hombres, de cuyo destino son dueños unos seres superiores a los que no pueden sustraerse, cuya mano los sigue y golpea cuando se sienten más seguros, es más necesaria a la tragedia. Si hay algo conmovedor es el espectáculo de un hombre que resulta culpable y desgraciado sin quererlo.

Los hombres deben tener en la comedia el papel de los dioses en la tragedia. La fatalidad y la maldad: esas son, en uno y otro género, las bases del interés dramático.

«¿Qué es, entonces, la pátina novelesca que se echa en cara a algunas de nuestras piezas?».

Una obra será novelesca si lo maravilloso nace de la simultaneidad de los acontecimientos; si se ve a los dioses o a los hombres demasiado malos o demasiado buenos; si las cosas y los caracteres están muy alejados de lo que muestra la experiencia o la historia; y, sobre todo, si la sucesión de los acontecimientos resulta demasiado extraordinaria y complicada.

De lo que puede concluirse que la novela de la que no pueda sacarse un buen drama no será por ello mala, pero que no hay un buen drama con el que no pueda hacerse una excelente novela. Ambos géneros de poesía se diferencian por las reglas.

La ilusión es su objetivo común: pero, ¿de qué depende la ilusión? De las circunstancias. Son las circunstancias las que hacen su creación más o menos difícil.

¿Me será permitido utilizar por un momento el lenguaje de los geómetras? Conocemos lo que ellos llaman una ecuación. La ilusión está sola por un lado: es una cantidad constante igual a una suma de términos, unos positivos y otros negativos, cuyo número y combinación pueden variar infinitamente, pero cuyo valor total es siempre el mismo. Los términos positivos representan las circunstancias comunes, y los negativos las circunstancias extraordinarias. Unas deben compensar a las otras.

La ilusión no es voluntaria. El que diga: "Quiero hacerme ilusión", se parecerá al que diga: "Tengo una experiencia de las cosas de la vida a la que no prestaré atención alguna".

Cuando digo que la ilusión es una cantidad constante, es en relación a un hombre que juzga distintas producciones, y no a hombres diferentes. Tal vez no haya en toda la capa de la tierra dos individuos que tengan la misma medida de la certidumbre y, sin embargo, el poeta está condenado a producir ilusión a todos por igual. El poeta se burla de la razón y la experiencia del hombre instruido, del mismo modo que una niñera se burla de la simpleza de un chiquillo. Un buen poema es un cuento digno de explicarse a hombres sensatos.

El novelista dispone del tiempo y el espacio del que carece el poeta dramático: a igual mérito, pues, estimaré menos una novela que una pieza teatral. Además, no hay dificultad que el primero no pueda esquivar. Dirá: "Los vapores del sueño no se deslizan con mayor suavidad por los ojos pesados y los miembros cansados de un hombre abatido que las halagüeñas palabras de la diosa; pero ella sentía un no sé qué que repelía sus esfuerzos y se burlaba de sus encantos... Mentor, inmóvil en sus prudentes consejos, se

dejaba incitar; a veces incluso le hacía creer que lo podría poner en un compromiso con sus preguntas, pero en el momento en que ella pensaba satisfacer su curiosidad, sus esperanzas se desvanecían. Lo que imaginaba haber logrado se le escapaba de repente y una breve respuesta la hundía de nuevo en la incertidumbre..."¹⁶ Con esto el novelista está salvado. Pero si el poeta dramático hubiese encontrado alguna dificultad en crear este diálogo, se habría visto obligado a superarla o a rehacer su plan. ¡Qué diferencia entre pintar un efecto y producirlo!

Los antiguos tuvieron tragedias en las que todo era invención del poeta. La historia no ofrecía ni siquiera los nombres de los personajes. ¿Pero qué importaba, si el poeta no superaba la verdadera medida de lo maravilloso?

Lo que de histórico hay en un drama es conocido por muy poca gente. Pero si el poema está bien hecho interesa por igual a todos, tal vez más al espectador ignorante que al espectador instruido. Para aquél todo presenta la misma verdad, mientras que los episodios sólo son verosímiles para éste. Son mentiras mezclada con verdades con tanto arte que no siente ninguna repugnancia en aceptarlas.

La tragedia doméstica tendría la dificultad de ambos géneros: producir el efecto de la tragedia heroica y formar el plan de arriba abajo, como en la comedia.

A veces me he preguntado si la tragedia doméstica podía escribirse en verso, y sin saber muy bien por qué, me he contestado que no. Sin embargo, la comedia ordinaria se escribe en verso, la tragedia heroica se escribe en verso. ¡Qué no podrá escribirse en verso! ¿Exigirá este género un estilo particular del que no tengo noción? ¿O la verdad del argumento y la fuerza del interés rechazarán un lenguaje acompasado? ¿La condición de los personajes será

¹⁶ Cita del inicio del libro VII del *Télémaque* (1713) de Fénelon.

demasiado vecina de la nuestra para aceptar una armonía regular?

Recapitemos. Si se pusiera en verso la *Historia de Carlos XII* no dejaría de ser una historia. Si se pusiera *La Henriada* en prosa no dejaría de ser un poema.¹⁷ Pero el historiador escribió lo que había acontecido, pura y simplemente, lo cual no siempre hace resaltar los caracteres como se podría, ni conmueve e interesa tanto como es posible conmover e interesar. El poeta podrá haber escrito lo que haya juzgado más emocionante. Podrá haber imaginado sucesos, fingido palabras, complicado la historia. El punto central habrá sido para él resultar maravilloso sin dejar de ser verosímil: lo habrá obtenido ajustándose al orden de la naturaleza cuando se complace en combinar incidentes extraordinarios y salvar los incidentes extraordinarios con circunstancias comunes.

Esa es la función del poeta. ¡Qué diferencia con el versificador! Con todo, no piense que yo desprecie a éste: su talento es poco común. Pero si se hace del versificador un Apolo, el poeta será un Hércules para mí. Ahora bien, imagine una lira en manos de Hércules y no hará de él un Apolo. Haga apoyar a un Apolo en una clava, eche sobre sus hombros la piel del león de Nemea y no hará de él un Hércules.

De lo que se deduce que una tragedia en prosa es tan poema como una tragedia en verso, que lo mismo sucede con la comedia y la novela, pero que el objeto de la poesía es más general que el de la historia. Leemos en la historia lo que ha hecho y padecido un hombre del carácter de Enrique IV. ¡Pero cuántas circunstancias posibles donde hubiese podido actuar y padecer de modo conforme a su carácter, más maravilloso, que la historia no ofrece pero que la poesía imagina!

¹⁷ Referencia a dos célebres obras de Voltaire: la *Histoire de Charles XII* y el poema épico *La Henriade*, ambas de 1723.

La imaginación: esa es la cualidad sin la cual no se es poeta, ni filósofo, ni hombre de ingenio, ni ser razonable ni hombre.

“¿Y qué es la imaginación?”, me preguntará.

¡Oh, amigo mío, qué trampa le está tendiendo a quien se había propuesto hablarle del arte dramático! Si se pone a filosofar, despídase de su propósito.

La imaginación es la facultad de recordar imágenes. Un hombre totalmente privado de tal facultad sería un estúpido cuyas funciones intelectuales se reducirían a producir los sonidos que habría aprendido a combinar en la infancia y aplicarlos maquinalmente a las circunstancias de la vida.

Es la triste condición del pueblo y a veces del filósofo. Cuando la rapidez de la conversación lo arrastra y no le da tiempo a ir de las palabras a las imágenes, ¿qué hace sino recordar los sonidos y producirlos combinados en cierto orden? ¡Oh, el hombre que piensa más no es a veces otra cosa que un autómatas!

Pero ¿cuál es el momento en que deja de ejercer la memoria y empieza a aplicar la imaginación? Es aquel en que, de pregunta en pregunta, se ve forzado a imaginar, es decir, a pasar de los sonidos abstractos y generales a sonidos menos abstractos y menos generales, hasta que llega a alguna representación sensible, último término y descanso de la razón. ¿En qué se convierte entonces? En pintor o poeta.

Pregúntele, por ejemplo: “¿Qué es la justicia?” y se vencerá de que no se escuchará a sí mismo; de que, al trasladarse el conocimiento de su alma hacia los objetos por el mismo camino que lo había llevado a ella, imaginará a dos hombres conducidos por la necesidad hacia un árbol cargado de fruta: uno subido al árbol y recogiendo, y el otro apoderándose por la fuerza de la fruta que el primero había cogido. Entonces le hará notar los movimientos

que se producirán en ellos: señales de resentimiento por un lado y síntomas de temor por el otro; considerándose ofendido el primero y cargándose el segundo con el título odioso de ofensor.

Si le hace la misma pregunta a otro, su última respuesta se resolverá en otro cuadro. Tantas cabezas, tantos cuadros distintos tal vez: pero todos representarán a dos hombres sintiendo en el mismo momento dos impresiones contrarias, produciendo movimientos opuestos o lanzando gritos inarticulados y salvajes, los cuales, expresados con el tiempo en la lengua del hombre cultivado, significan y significarán siempre: justicia, injusticia.

Por una impresión que se diversifica en la naturaleza animada en una infinidad de maneras y grados y que se llama en el hombre ver, oír, oler, gustar y tocar, recibe impresiones que se conservan en sus órganos, que luego distingue mediante palabras y que recuerda o mediante esas palabras o mediante imágenes.

Recordar un conjunto de imágenes tal como se suceden en la naturaleza es razonar según los hechos. Recordar un conjunto de imágenes tal como sucederían en la naturaleza, una vez dado tal o cual fenómeno, es razonar según una hipótesis o fingir: es ser filósofo o poeta, según la finalidad que uno se proponga.

El poeta que finge y el filósofo que razona son igualmente y en el mismo sentido consecuentes e inconsecuentes. Puesto que ser consecuente y tener la experiencia de la concatenación necesaria de los fenómenos es la misma cosa.

Creo que eso bastará para mostrar la analogía entre la verdad y la ficción, caracterizar al poeta y al filósofo y hacer sobresalir el mérito del poeta, sobre todo épico y dramático. Ha recibido de la naturaleza, en grado superior, la cualidad que diferencia al hombre de talento del hombre ordi-

nario, y a éste del estúpido: la imaginación, sin la cual el discurso se reduce a la costumbre mecánica de aplicar sonidos combinados.

Pero el poeta no puede abandonarse a todo el ímpetu de su imaginación: tiene prescritos unos límites. Tiene el modelo de su conducta en los casos poco comunes del orden general de las cosas. Esa es su regla.

Cuanto más raros y singulares sean esos casos, necesitará más arte, tiempo, espacio y circunstancias comunes para compensar lo maravilloso y fundar la ilusión.

Si el hecho histórico no es lo bastante maravilloso, lo reforzará con incidentes extraordinarios; si lo es demasiado, lo desvirtuará con incidentes comunes.

No basta, poeta cómico, con haber dicho en su esbozo: "Quiero que ese joven esté poco interesado por esa cortesana, que la deje, que se case, que no carezca de afecto por su mujer, que esa mujer sea amable y que su esposo se asegure una vida soportable a su lado; quiero también que se acueste con ella dos meses sin acercársele y que, sin embargo, se quede embarazada. Quiero una suegra que esté encantada con su nuera. Necesito una cortesana con sentimientos. No puedo evitar una violación y quiero que se realice en la calle y por un hombre ebrio".¹⁸ Muy bien: ánimo. Acumule, acumule circunstancias extrañas sobre circunstancias extrañas: me parece bien. Su fábula será maravillosa, no hay duda. Pero no olvide que deberá compensar todo ese maravilloso con una multitud de incidentes comunes que lo salve y que me convenzan.

Habría adelantado mucho el arte poética si estuviera escrito el tratado de la certeza histórica. Se aplicarían los mismos principios al cuento, a la novela, a la ópera, a la farsa, a toda clase de poemas, sin exceptuar la fábula.

¹⁸ Resumen del argumento de la *Hécira* de Terencio.

Si un pueblo estuviera convencido, como punto fundamental de su creencia, de que los animales hablaban antiguamente, la fábula alcanzaría en ese pueblo un grado de verosimilitud que no puede tener entre nosotros.

Cuando el poeta haya formado su plan, dando a su esbozo la extensión conveniente, y su drama se haya distribuido en actos y escenas, que se ponga a trabajar, empezando por la primera escena y terminando por la última. Se engaña si cree que puede impunemente abandonarse a su capricho, saltar de un sitio a otro e ir a cualquier lugar al que lo llame su ingenio. No sabe el trabajo que le espera si quiere que su obra tenga unidad. Cuántas ideas fuera de lugar que arrancará de un sitio para insertarlas en otro. Por determinado que esté el objeto de su escena, lo echará a perder.

Unas escenas ejercen sobre otras una influencia que no notará. Aquí será prolijo, allí demasiado sucinto; unas veces frío, otras demasiado apasionado. El desorden de su modo de hacer se extenderá a toda la composición y por mucho cuidado que tenga siempre quedará alguna huella.

Antes de pasar de una escena a la siguiente hay que llenarse completamente de las anteriores.

«Esa es una manera de trabajar muy severa».

Es cierto.

«¿Qué hará el poeta si, al inicio del poema, se siente inspirado por el final?».

Descansar.

«Pero, con ese fragmento en la imaginación, lo hubiese ejecutado genialmente».

Si posee talento, no tiene por qué preocuparse. Las ideas que teme perder volverán a su mente. Volverán reforzadas por un cortejo de otras, nacidas de lo que haya hecho,

que darán a la escena más calor, color y unión con el todo. Dirá cuanto pueda decir. ¿Y cree usted que será así si avanza dando brincos y saltos?

No he creído que tuviera que trabajar así, convencido como estaba que mi manera era la más segura y la más cómoda.

El padre de familia tiene cincuenta y tres escenas. La primera se escribió la primera y la última se escribió la última, y sin un cúmulo de circunstancias singulares que me hicieron penosa la vida y desagradable el trabajo, tal ocupación hubiese sido una distracción de algunas semanas. Pero ¿cómo metamorfosearse en diferentes caracteres cuando la desdicha nos ata a nosotros mismos? ¿Cómo evadirse cuando el pesar nos devuelve a nuestra existencia? ¿Cómo enardecer y animar a los demás cuando la lámpara del entusiasmo se ha apagado y la llama del ingenio ya no brilla en la frente?

¿Cuántos esfuerzos no se han hecho para ahogarme al nacer? Tras la persecución del *Hijo natural*, ¿cree usted, amigo mío, que hubiera debido ocuparme del *Padre de familia*? Sin embargo, ahí está. Usted me ha exigido que terminase la obra y no he podido negarle tal satisfacción. En contrapartida, permítame que diga unas palabras sobre ese *Hijo natural* tan ferozmente atacado.¹⁹

Carlos Goldoni escribió en italiano una comedia o, más bien, una farsa en tres actos que tituló *El amigo sincero*. Es una mezcla de caracteres del *Amigo verdadero* y del *Avaro* de Molière. Hay cajita y robo, y la mitad de las escenas transcurren en casa de un padre avaro.

Dejé toda esa parte de la intriga, pues en el *Hijo natural* no hay ni avaro, ni padre, ni robo, ni cajita.

¹⁹ Diderot se defiende de las alusiones a un supuesto plagio de la comedia *Il vero amico* de Goldoni, lanzadas por sus enemigos Fréron y Palissot.

Creí que se podía hacer algo digno con la otra parte y me apoderé de ella como de un bien que me perteneciera. Goldoni no había sido más escrupuloso que yo. Se había adueñado del *Avaro* sin que a nadie se le hubiese ocurrido encontrarlo mal, y entre nosotros nadie pensó en acusar de plagio a Molière o a Corneille por haber tomado tácitamente de un autor italiano o del teatro español la idea de alguna pieza.

Sea como fuera, de esa porción de farsa en tres actos hice la comedia del *Hijo natural* en cinco, y, al no ser mi intención dar esa obra a las tablas, añadí algunas ideas que tenía sobre la poética, la música, la declamación y la pantomima, y formé con todo eso una especie de novela que titulé *El hijo natural o Las pruebas de la virtud*, con la verdadera historia de la pieza.

Sin la suposición de que la aventura del *Hijo natural* fuera real, ¿en qué paraba la ilusión de aquella novela y de todas las observaciones repartidas en los diálogos, sobre la diferencia que hay entre un hecho verdadero y un hecho imaginario, personajes reales y personajes ficticios, palabras dichas y palabras supuestas, en resumen, toda la poética en que se pone continuamente a la verdad en correspondencia con la ficción?

Pero comparemos con más rigor *El verdadero amigo* del poeta italiano con *El hijo natural*.

¿Cuáles son las partes principales de un drama? La intriga, los caracteres y los detalles.

El nacimiento ilegítimo de Dorval es la base del *Hijo natural*. Sin esa circunstancia, la huida de su padre a las Indias carecería de fundamento. Dorval no podría ignorar que tiene una hermana y que vive junta a ella. No podría enamorarse de ella. Ya no sería rival de su amigo. Dorval debe ser rico y su padre no tendrá ningún motivo para enriquecerlo. ¿Qué significaría el temor que tiene de explayarse con

Constanza? La escena de Andrés no se produciría. Sin padre que vuelva de las Indias, que caiga prisionero en la travesía y que provoque el desenlace, no hay intriga, ni pieza.

Ahora bien, ¿existe en *El verdadero amigo* alguna de esas cosas sin las que *El hijo natural* no podría subsistir? Ninguna. Eso en cuanto a la intriga.

Pasemos a los caracteres. ¿Hay un amante violento como Clairville? No. ¿Hay una muchacha ingenua como Rosalía? No. ¿Hay una mujer que tenga el ánimo y la elevación de sentimientos de Constanza? No. ¿Hay un hombre del carácter melancólico y huraño de Dorval? No. ¿No hay en *El verdadero amigo* ninguno de mis caracteres? No, ni siquiera Andrés. Pasemos a los detalles.

¿Debo al poeta extranjero una sola idea que se pueda citar? Ni una.

¿Qué es su pieza? Una farsa. ¿Es una farsa *El hijo natural*? No lo creo.

Puedo, pues, afirmar:

Que quien diga que el género en el que he escrito *El hijo natural* es el mismo que el género en que Goldoni escribió *El verdadero amigo*, miente.

Que quien diga que mis caracteres y los de Goldoni tienen el menor parecido, miente.

Que quien diga que hay en los detalles una palabra importante trasladada del *Verdadero amigo* al *Hijo natural*, miente.

Que quien diga que la andadura del *Hijo natural* difiere apenas de la del *Verdadero amigo*, miente.

Este autor ha escrito unas sesenta piezas. Si alguien se siente atraído por este tipo de trabajo, lo invito a elegir entre

las que quedan y a componer una obra que pueda agradarnos.

Me gustaría que hubiera una docena de hurtos semejantes que echarme en cara, y no sé si *El padre de familia* habrá salido ganando al pertenecerme totalmente.

Por lo demás, puesto que no han desestimado el dirigirme las mismas recriminaciones que algunos hacían antes a Terencio, remitiré a mis censores a los prólogos de este poeta. Que los lean, mientras yo me ocupo en mis ratos de ocio en escribir alguna pieza nueva. Como mis propósitos son rectos y puros me consolaré fácilmente de su malicia si consigo conmover una vez más a los hombres de bien.

La naturaleza me ha dado el gusto por la sencillez e intento perfeccionarlo con la lectura de los antiguos. Ese es mi secreto. Quien lea a Homero con un poco de atención descubrirá con mayor facilidad la fuente de la que bebo.

¡Oh, amigo mío, qué hermosa es la sencillez! ¡Qué mal hemos hecho al alejarnos de ella!

¿Quiere oír lo que inspira el dolor a un padre que acaba de perder a su hijo? Escuche a Príamo:

“Alejaos, amigos, dejadme solo, vuestro consuelo me importuna... Iré a las naves griegas: sí, iré. Veré a ese hombre terrible, le suplicaré. Tal vez se apiade de mis años y respete mi vejez... Tiene un padre anciano como yo... ¡Ay, ese padre lo trajo al mundo para vergüenza y ruina de esta ciudad!... ¿Cuántos males no nos ha causado a todos? ¿Pero a quién más que a mí? ¿Cuántos hijos me ha arrebatado, y en la flor de la edad!... Los quería a todos... Los he llorado a todos. Pero la pérdida del último me resulta especialmente cruel, llevaré el dolor hasta los infiernos... ¡Eh! ¿Por qué no ha muerto en mis brazos?... Nos habríamos sacia-

do de llorar sobre él, yo y la desdichada madre que le dio la vida".²⁰

¿Quiere saber cuáles son las verdaderas palabras de un padre suplicando a los pies del asesino de su hijo? Escuche al mismo Príamo a las plantas de Aquiles.

"Aquiles, acuérdate de tu padre: es de mi misma edad y ambos padecemos bajo el peso de los años... ¡Ay, tal vez está hostigado por vecinos enemigos, sin tener a su lado a nadie que pueda alejar el peligro que lo amenaza!... Pero ha sabido que sigues con vida; su corazón se abre a la esperanza y a la alegría, y pasa los días esperando el momento en que volverá a ver a su hijo... ¡Qué diferencia entre su suerte y la mía! Tenía hijos y ahora es como si los hubiese perdido a todos. De cincuenta que contaba a mi alrededor cuando llegaron los griegos sólo me quedaba uno que pudiese defendernos y acaba de morir a tus manos, junto a las murallas de la ciudad... Devuélveme su cuerpo, acepta mis presentes, respeta a los dioses, acuérdate de tu padre y apiádate de mí... Mira a lo que me veo reducido. ¿Hubo un monarca más humillado? ¿Un hombre más digno de compasión? Estoy a tus pies y beso tus manos teñidas por la sangre de mi hijo".

Así habló Príamo, y el hijo de Peleas sintió, con el recuerdo de su padre, que la piedad se movía en el fondo de su corazón. Hizo levantar al anciano y, empujándolo suavemente, lo alejó de sí.

¿Qué hay ahí? Poco ingenio, pero cosas de una verdad tan grande que uno podría pensar que las hallaría como hizo Homero. En cuanto a nosotros, que conocemos algo la dificultad y el mérito de ser sencillos, leamos estos fragmentos, leámoslos bien y luego cojamos todos nuestros papeles y arrojémoslos al fuego. El talento se siente, pero no se puede imitar.

²⁰ Adaptación del texto de la *Iliada*, canto XXII, versos 416-428 y, más adelante, versos 486-506.

[XI. DEL INTERÉS]

En las piezas complicadas el interés es más el resultado del plan que de las palabras; al contrario, es más el resultado de las palabras que del plan en las piezas sencillas. Pero, ¿a quién debe dirigirse el interés? ¿A los personajes? ¿A los espectadores?

Los espectadores son sólo testigos ignorados de la cosa.

«Entonces son los personajes los que hay que tener en cuenta».

Así es. Que formen el nudo sin darse cuenta, que todo les resulte impenetrable, que se dirijan hacia el desenlace sin sospecharlo. Si están inmersos en la confusión deberé seguir y experimentar los mismos movimientos.

Estoy tan lejos de pensar, con la mayor parte de los que han escrito sobre el arte dramático, que haya que ocultar el desenlace al espectador, que no creo que me propusiera una tarea muy por encima de mis fuerzas si trazara un drama en donde el desenlace se anunciara en la primera escena y donde haría brotar el interés más violento de esa misma circunstancia.

Todo debe quedar claro para el espectador. Confidente de cada personaje, instruido de lo que ha pasado y de lo que pasa, hay cien momentos en los que lo mejor que pueda hacerse es declararle claramente lo que acontecerá.

¡Oh, creadores de reglas generales, qué poco conocéis el arte y qué escasos estáis de ese talento que ha producido los modelos sobre los que habéis establecido esas reglas, que él es dueño de infringir cuando le plazca!

Se encontrarán en mis ideas todas las paradojas que se quiera, pero continuaré creyendo que por una ocasión en que convenga ocultar al espectador un incidente importante antes de que se produzca, hay varias en que el interés exige lo contrario.

El poeta me prepara, gracias al secreto, un momento de sorpresa; con la confidencia me hubiera expuesto a una larga preocupación.

Sólo me compadeceré un instante de quien se vea golpeado y abrumado un instante. Pero, ¿qué será de mí si el golpe se hace esperar, si veo formarse la tormenta sobre mi cabeza o la de otro y permanecer mucho tiempo amenazadora?

Lusiñán ignora que va a encontrar a sus hijos; el espectador también lo ignora. Zaira y Nerestán ignoran que son hermanos; el espectador también lo ignora. Pero por más patético que resulte ese reconocimiento, estoy seguro que el efecto hubiese sido todavía mayor si el espectador estuviera advertido. ¿Qué no me habría dicho a mí mismo cuando esos cuatro personajes se acercaban? ¿Con qué atención y desconcierto no habría oído cada palabra que hubiera salido de sus labios? ¿En qué apuro no me habría puesto el poeta? Mis lágrimas sólo fluyen en el momento del reconocimiento: habrían manado mucho antes.

Qué diferencia de interés entre esta situación de la que no conozco el secreto, y aquella en la que lo sé todo, en la que veo a Orosmán esperando con un puñal en la mano a Zaira, y a esta infortunada ir al encuentro del golpe. ¿Qué movimientos no hubiese sentido el espectador de haber tenido el poeta la libertad de sacar de ese instante todas las consecuencias que podía producir, y si nuestra escena, que se opone a los grandes efectos, le hubiera permitido hacer oír la voz de Zaira entre las tinieblas y mostrármela de más lejos?

En *Ifigenia en Táuride* el espectador conoce la situación de los personajes: suprima esta circunstancia y dígame si el interés aumentaría o disminuiría.

Si yo ignoro que Nerón escucha la conversación entre Británico y Junia, no siento temor.

Cuando Lusiñán y sus hijos se han reconocido, ¿resultan menos interesantes? En absoluto. ¿Qué sostiene y refuerza el interés? Es lo que el sultán ignora y el espectador ya sabe.

Que todos los personajes se ignoren, si así lo quiere usted, pero que el espectador los conozca a todos.

Casi me atrevería a afirmar que un argumento en que las reticencias son necesarias es un argumento frío, y que un plan en el que se recurre a ellas es menos bueno que si se hubiesen podido evitar. No saldrá nada realmente enérgico. Se someterá a preparativos demasiado oscuros o demasiado claros. El poema se convertirá en un tejido de pequeñas finezas con ayuda de las cuales sólo se producirán pequeñas sorpresas. Ahora bien, ¿se conoce todo lo que concierne a los personajes? Veo en este supuesto la fuente de los movimientos más violentos. El poeta griego que pospuso hasta la última escena el reconocimiento de Orestes e Ifigenia fue un hombre de talento. Orestes está apoyado en el altar. Su hermana tiene el puñal sagrado levantado sobre su pecho. Orestes, a punto de perecer, exclama: "No basta con que mi hermana fuera sacrificada, yo también lo seré". Ese es el momento que el poeta me ha hecho esperar durante cinco actos.

«En cualquier drama se conoce el nudo; se forma en presencia del espectador. A menudo el simple título de una tragedia anuncia el desenlace. Es un hecho dado por la historia. Se trata de la muerte de César, del sacrificio de Ifigenia. Pero no sucede lo mismo en la comedia».

¿Por qué? ¿No es muy dueño el poeta de revelarme lo que crea conveniente de su argumento? Me habría aplaudido a mí mismo si en *El padre de familia* (que no hubiese sido ya *El padre de familia*, sino una pieza de otro título) hubiera podido concentrar toda la persecución del comendador contra Sofía. ¿No hubiese aumentado el interés de haberse sabido que esa muchacha de la que habla-

ba tan mal, que perseguía con tanta saña, que quería hacer encerrar, era su propia sobrina? Con qué impaciencia se habría esperado el instante del reconocimiento, que sólo produce en mi pieza una sorpresa pasajera. Habría sido el del triunfo de una infortunada, la cual habría producido el mayor interés, y de la confusión de un hombre duro al que nadie quería.

¿Por qué la llegada de Pánfilo es en la *Hécira* un simple incidente ordinario? Porque el espectador ignora que su mujer está preñada, que no lo está de él y que el momento de su regreso es precisamente el del parto de su esposa.

¿Por qué algunos monólogos producen tan grandes efectos? Porque me instruyen acerca de los planes secretos de un personaje y esta confidencia me sorprende en un momento de temor o de esperanza.

Si la situación de los personajes resulta desconocida, el espectador no podrá interesarse más por la acción que los propios personajes. Pero el interés aumentará para el espectador si está informado y siente que los actos y las palabras serían distintos si los personajes se conocieran. Así se produce en mí una espera ansiosa por lo que será de ellos, cuando puedan comparar lo que son con lo que han hecho o querido hacer.

Que el espectador esté informado de todo y los personajes se desconozcan, si es posible; que, satisfecho por lo que se produce, desee vivamente lo que va a llegar; que un personaje me haga desear a otro; que un incidente me precipite hacia otro incidente conexo; que las escenas sean rápidas; que sólo contengan cosas esenciales para la acción, y estaré interesado.

Por lo demás, cuanto más reflexiono sobre el arte dramático, más me irrito contra los que han escrito sobre él. Es una maraña de leyes particulares con la que se han hecho principios generales. Se ha observado que algunos inciden-

tes producían grandes efectos, y al punto se ha impuesto al poeta la necesidad de los mismos medios para producir los mismos efectos, mientras que, mirándolo mejor, habrían descubierto que podían producirse todavía mayores efectos por medios totalmente opuestos. Así es como el arte se ha recargado de reglas y como los autores, al someterse servilmente a ellas, se han dado a veces mucho trabajo para mediocres resultados.

Si se hubiese pensado que, aunque una obra dramática haya sido hecha para ser representada, el autor y el actor debían olvidar al espectador y concentrar todo el interés en los personajes, no se leería tan a menudo en las poéticas: "Si hacéis esto o aquello afectaréis de este o de aquel modo a vuestro espectador". Se leería, al contrario: "Si hacéis esto o aquello, esto es lo que se producirá en vuestros personajes".

Los que han escrito sobre el arte dramático se parecen a un hombre que, al meditar acerca de los medios de llenar de confusión a toda una familia, en lugar de calibrar esos medios en relación a la confusión de la familia los calibrara en relación a lo que dirán los vecinos. Deje a los vecinos: atormente a sus personajes, y esté seguro que estos no sufrirán ninguna pena que los otros no compartan.

Con otros modelos se hubiesen prescrito otras leyes, y tal vez se habría dicho: "Que vuestro desenlace se conozca y muy pronto, y que el espectador esté constantemente suspenso a la espera del rayo de luz que iluminará a todos los personajes sobre sus actos y su situación".

¿Es importante acumular el interés de un drama al final? Este procedimiento me parece tan apropiado como el medio contrario. La ignorancia y la perplejidad provocan la curiosidad del espectador y la mantienen; pero son las cosas conocidas y siempre esperadas las que lo confunden y agitan. Este recurso es seguro para tener siempre presente la catástrofe.

Si en lugar de quedarse entre los personajes y dejar que el espectador adivine lo que quiera, el poeta sale de la acción y baja a la platea, arruinará su plan: imitará a los pintores que, en lugar de ceñirse a la representación exacta de la naturaleza, la pierden de vista para ocuparse de los recursos del arte y ya no piensan en mostrármela como es y como la ven, sino en disponerla de acuerdo con ciertos medios técnicos y comunes.

¿No están iluminados de distinto modo todos los puntos de un espacio? ¿No se separan? ¿No desaparecen tanto en una llanura árida y desierta como en el paisaje más variado? Si sigue la rutina del pintor, su drama será como su cuadro. Tiene algunos lugares hermosos, tendrá usted algunos bellos instantes. Pero no se trata de eso: el cuadro debe ser bello en toda su extensión y su drama en toda su duración.

¿Y qué pasará con el actor si se ocupa del espectador? ¿Cree usted que no pensará que lo que ha puesto en este o en aquel lugar no se ha imaginado para él? Usted ha pensado en el espectador: se dirigirá a él. Usted ha querido que lo aplaudieran: él también querrá que lo aplaudan. Y no sé qué será de la ilusión.

He observado que el actor interpretaba mal lo que el poeta había compuesto para el espectador, y que si la platea hubiera representado su papel, habría dicho al personaje: "¿Contra quién está resentido? Yo no tengo nada que ver. ¿Acaso me meto yo en sus asuntos? Vuélvase a su casa". Y si el autor hubiese representado el suyo, hubiese salido de entre bastidores y respondido a la platea: "Perdón, señor, es culpa mía: otra vez lo haré mejor y él también".

Ya sea que usted componga o que usted actúe, no piense en el espectador, como si no existiera. Imagínese en el extremo del escenario una pared alta que lo separara de la platea. Actúe como si el telón no se levantara.

«Sin embargo, el avaro que ha perdido su cajita dice al espectador: "Señores, ¿no está mi ladrón entre ustedes?"». ²¹

Bueno, deje a ese autor. El desvarío de un hombre de talento no prueba nada contra el sentido común. Dígame solamente si resulta posible dirigirse por un instante al espectador sin detener la acción, y si el menor defecto de los momentos en que lo ha considerado no es el de esparcir pequeños descansos a lo largo de todo el drama y aminorar su marcha.

Consiento en que un autor inteligente introduzca en su obra rasgos que el espectador pueda aplicarse, que recuerde las ridiculeces en boga, los vicios dominantes, los acontecimientos públicos, que instruya y divierta, pero que sea sin que se note. Si se advierte su objetivo, habrá fallado: deja de dialogar para predicar.

[XII. DE LA EXPOSICIÓN]

La primera parte de un plan, según nuestros críticos, es la exposición.

Una exposición en la tragedia, en la que el hecho se conoce, se ejecuta con una palabra. Si mi hija pone los pies en Áulide, está muerta. En la comedia me atrevería a decir que es el cartel. ¿Dónde está la exposición en el *Tartufo*? Me gustaría que se pidiera al poeta ajustar sus primeras escenas de modo que contuvieran el propio esbozo de su drama.

Lo que pienso es que hay un momento en que debe empezar la acción dramática, y que si el poeta ha elegido mal ese momento, estará demasiado cerca o demasiado lejos de la catástrofe. Si está demasiado cerca de la catástrofe le faltará materia y tal vez se verá forzado a alargar su argumento con alguna intriga episódica. Si demasiado lejos, su

²¹ Alusión al monólogo de Harpagon en *L'avare* de Molière.

movimiento será sin nervio, torpe, sus actos largos y recargados de acontecimientos o de detalles que no interesarán.

La claridad exige que se diga todo. El género exige que se sea rápido. Pero ¿cómo decirlo todo y avanzar con rapidez?

El incidente que se haya elegido como primero llenará el contenido de la primera escena. Traerá consigo la segunda, la segunda traerá la tercera y el acto se llenará. El aspecto esencial es que la acción aumente de velocidad y sea clara: aquí es cuando hay que pensar en el espectador. De lo que se desprende que la exposición se hace a medida que el drama avanza y que el espectador sólo lo sabe todo y lo ha visto todo cuando cae el telón.

Cuanto más cosas deje el primer incidente para más tarde, más detalles se tendrán para los actos siguientes. Cuanto más rápido y denso sea el poeta, deberá ser más atento. Sólo hasta cierto punto puede situarse en el lugar del espectador. Su intriga le resulta tan familiar que le será fácil creerse claro cuando sea oscuro. A su censor toca el instruirle, pues, por talento que tenga un poeta, necesita un censor. Afortunado, amigo mío, si encuentra alguno que sea sincero y tenga más talento que él. De él aprenderá que el más ligero descuido basta para destruir la ilusión, que una pequeña circunstancia omitida o mal presentada descubre la ficción, que un drama está hecho para el pueblo y que no hay que suponerle al pueblo ni demasiada necedad ni demasiada fineza.

Explicar todo lo necesario, pero nada más.

Hay cosas insignificantes que al espectador no le interesa saber y que conocerá por sí mismo. ¿Que un incidente sólo tiene una causa y esa causa no aparece enseguida a la mente? Es un enigma que queda por adivinar. ¿Que un incidente ha podido nacer de modo sencillo y natural? Explicarlo es insistir en un detalle que no atrae mi curiosidad.

Nada es bello sin unidad, y el primer incidente decidirá el color de toda la obra.

Si se empieza por una situación fuerte, el resto deberá ser de la misma energía o decaerá. ¡Cuántas piezas ha matado un inicio! El poeta ha temido empezar con frialdad y sus situaciones han sido tan fuertes que no ha podido mantener las primeras impresiones que me ha causado.

[XIII. DE LOS CARACTERES]

Si el plan de la obra está bien construido, si el poeta ha elegido bien su primer momento, si ha entrado por el medio de la acción y ha dibujado bien sus caracteres, ¿cómo no tendrá éxito? Pero son las situaciones las que deciden los caracteres.

Puede ser que el plan de una obra esté hecho y bien hecho, sin que el poeta tenga la menor idea del carácter que dará a sus personajes. Hombres de diferentes caracteres se ven expuestos a diario a un mismo suceso. El que sacrifica a su hija puede ser ambicioso, débil o feroz. El que ha perdido dinero, rico o pobre. El que se alarma por su amante, burgués o héroe, tierno o celoso, príncipe o criado.

Los caracteres estarán bien elegidos cuando las situaciones resulten más comprometidas y enojosas. Piense que las veinticuatro horas que sus personajes van a pasar son las más agitadas y crueles de su vida. Téngales, pues, en el mayor apuro posible. Que sus situaciones sean fuertes: opóngalas a los caracteres, ponga incluso los intereses a los intereses. Que uno no pueda cumplirse sin estorbar el camino de otro y que, ocupados todos en un mismo suceso, cada uno lo quiera a su modo.

El verdadero contraste es el de los caracteres con las situaciones, es el de los intereses con los intereses. Si hace enamorado a Alceste, que sea de una coqueta; si a

Harpagón, de una muchacha pobre.

«Pero ¿por qué no añadir a esas dos clases de contrastes el de los caracteres entre sí? ¡Este recurso resulta tan cómodo al poeta!».

Y añada que tan común como el colocar en primer plano de un cuadro objetos que sirvan de contraste es familiar al pintor.

Quiero que los caracteres sean diferentes, pero le confieso que el contraste me desagrada. Oiga mis razones y juzgue.

Observo primero que el contraste es malo en el estilo. Si usted quiere que ideas grandes, nobles y sencillas queden reducidas a la nada, hágalas que contrasten entre ellas o en la expresión.

Si quiere que una pieza de música carezca de expresión e ingenio, échele contraste y obtendrá una serie alternada de suave y fuerte, de grave y agudo.

Si quiere que un cuadro tenga una composición desagradable y forzada, desprecie la prudencia de Rafael, excédase, haga contrastar las figuras.

La arquitectura gusta de la grandeza y de la sencillez. No digo que rechace el contraste: no lo admite.

¿Dígame cómo es posible que el contraste sea algo tan pobre en todos los géneros de imitación, salvo en el dramático?

Pero un medio de echar a perder un drama y hacerlo insostenible a cualquier hombre de gusto sería multiplicar los contrastes.

No sé qué juicio se hará del *Padre de familia*, pero si es negativo habré hecho detestable la obra poniendo al

comendador en contraste con el padre de familia, Germeuil con Cecilia, Saint-Albin con Sofía y la camarera con uno de los criados. Vea lo que resultará de esas antítesis. Digo antítesis, porque el contraste de caracteres es en el drama lo que esta figura en el discurso. Da buen resultado, pero hay que usarla con moderación, y quien tiene el tono elevado prescinde de ella.

¿No es el ocultar el arte una de las partes más importantes y más difíciles del arte dramático? Ahora bien, ¿qué hay que lo muestre más que el contraste? ¿No parece hecho a mano? ¿No es un recurso manido? ¿Qué pieza cómica existe en que no se haya utilizado? Y cuando se ve llegar a escena a un personaje impaciente y huraño, ¿dónde está el muchacho escapado del colegio y oculto en un rincón de la platea que no se diga: "El personaje tranquilo y amable no está lejos"?

¿Pero no basta con la pátina novelesca unida por desgracia al género dramático por la necesidad de imitar el orden general de las cosas sólo en los casos en que se ha dedicado a combinar incidentes extraordinarios, para que se añadan a esa pátina tan opuesta a la ilusión un conjunto de caracteres que casi nunca se hallan juntos? ¿Cuál es la situación normal de las sociedades? ¿Es aquél en que los caracteres son diferentes o aquél en que están contrastados? Por una circunstancia de la vida en que el contraste de los caracteres se muestre tan acentuado como se le pide al poeta, hay cien mil en que éstos sólo son diferentes.

El contraste de los caracteres con las situaciones y el de los intereses entre sí se produce a cada momento.

¿Por qué se ha imaginado hacer contrastar un carácter con otro? Sin duda para que uno de los dos resulte más intenso. Pero sólo se conseguirá ese efecto si esos caracteres se presentan juntos. De ahí, ¡qué monotonía para el diálogo!, ¡qué estorbo para la andadura! ¿Cómo lograré encadenar de forma natural los acontecimientos y establecer entre

las escenas la sucesión conveniente si estoy ocupado por la necesidad de acercar tal personaje a tal otro? ¿Cuántas veces sucederá que el contraste pida una escena y que la verdad de la fábula exija otra?

Por lo demás, si los dos personajes contrastados estuvieran dibujados con la misma fuerza, el argumento del drama resultaría equívoco.

Supongamos que *El misántropo* no hubiese sido anunciado y se hubiera representado sin publicidad: ¿qué habría sucedido si Filinto hubiera poseído su carácter como Alceste tiene el suyo? ¿No habría tenido razón el espectador en preguntarse, por lo menos en la primera escena, donde nada señala al personaje principal, si se representaba el filántropo o el misántropo? ¿Y cómo puede evitarse este inconveniente? Sacrificando uno de los dos caracteres. Poniendo en boca del primero todo lo que le resulta favorable y haciendo del segundo un bobo o un torpe. ¿Pero el espectador no nota ese defecto, sobre todo cuando el carácter vicioso es el principal, como en el ejemplo que acabo de citar?

«Sin embargo, la primera escena del *Misántropo* es una obra maestra».

Sí: pero que la coja un hombre de talento, que le dé a Filinto tanta sangre fría, firmeza, elocuencia, honradez, amor por los demás, indulgencia por sus defectos, compasión por sus flaquezas como debe tener un verdadero amigo del género humano, y de repente, sin modificar el discurso de Alceste, verá que el argumento de la pieza resulta incierto. ¿Por qué no lo es? ¿Acaso Alceste tiene razón? ¿Acaso Filinto está equivocado? No: es porque uno aboga bien por su causa y el otro defiende mal la suya.

¿Quiere usted convencerse, amigo mío, de toda la fuerza de esta observación? Abra los *Adelfos* de Terencio: hallará dos padres contrastados, y ambos con la misma fuerza. Y desafíe al crítico más sagaz a que le diga quién es el per-

sonaje principal, si Mición o Demea. Si da su veredicto antes de la última escena, verá para asombro suyo que aquel a quien ha tomado durante cinco actos por un hombre sensato es un loco, y que aquel a quien ha tomado por loco podría muy bien ser un hombre sensato.

Al comienzo del quinto acto se diría que el autor, molesto por el contraste que había establecido, se sintió obligado a abandonar su propósito y a trastocar el interés de la pieza. ¿Pero qué ha sucedido? Que uno no sabe por quién interesarse y que, tras haber sido favorable a Mición contra Demea, se acaba no sabiendo por quién está uno. Se desearía casi un tercer padre que ocupara el justo medio entre los otros dos y pusiera de manifiesto sus defectos.

Quien crea que un drama sin personajes contrastados es más fácil, se equivoca. Cuando el poeta sólo pueda hacer valer sus papeles por las diferencias, ¿con qué vigor se verá obligado a dibujarlos y colorearlos? Si no quiere resultar tan frío como un pintor que colocara objetos blancos sobre un fondo blanco, estará siempre atento a la diversidad de estados, edades, situaciones e intereses; y lejos de hallarse en el caso de tener que atenuar un carácter para darle fuerza a otro, su trabajo será el de fortalecerlos todos.

Cuanto más serio sea un género menos admitirá el contraste, en mi opinión. Es poco frecuente en la tragedia. Puede estar presente, aunque sólo entre personajes secundarios. El héroe está solo. No hay contraste en *Británico*, ni en *Andrómaca*, ni en *Cinna*, ni en *Ifigenia*, ni en *Zaira* ni en el *Tartufo*.

El contraste no es necesario en las comedias de carácter, y resulta, cuando menos, superfluo en las otras.

Hay una tragedia de Corneille, creo que es *Nicomedes*, donde la generosidad es la cualidad dominante de todos los personajes: ¡cuánto mérito se ha dado a tal fecundidad y con cuánto motivo!

Terencio utiliza poco el contraste. Plauto todavía menos. Molière más a menudo. Pero si el contraste fue a veces para Molière el procedimiento de un hombre de talento, ¿es razón para prescribirlo a los demás poetas? ¿No la sería, al contrario, para prohibírselo?

Pero ¿qué es el diálogo entre personajes contrastados? Un tejido de pequeñas ideas, de antítesis, ya que será preciso que las palabras presenten entre ellas la misma oposición que los caracteres. Ahora bien, apelo a usted, amigo mío, y a cualquier hombre de gusto. ¿No le complacerá mucho más la conversación sencilla y natural entre dos hombres que tendrán intereses, pasiones y edades distintas?

No puedo soportar el contraste en la épica, a menos que sea de sentimientos o de imágenes. Me desagrada en la tragedia. Es superfluo en la comedia seria. Puede prescindirse de él en la comedia cómica. Lo dejaré para el autor de farsas. Que lo multiplique y lo fuerce cuanto quiera en su composición: no echará a perder nada de valor.

En cuanto a ese contraste de sentimientos o de imágenes que aprecio en la épica, la oda y otros géneros de poesía elevada, si me preguntan qué es, responderé: "Es uno de los caracteres más señalados del talento, es el arte de insinuar en el alma sensaciones extremas u opuestas, de sacudirla, por decirlo así, en todos los sentidos, y de provocar un estremecimiento hecho de dolor y placer, de amargura y dulzura, de ternura y espanto".

Tal es el efecto de aquel pasaje de la *Iliada* en que el poeta muestra a Júpiter sentado en el Ida, al pie del monte a troyanos y griegos despedazándose en la noche que ha extendido sobre ellos y, no obstante, la mirada del dios, distante y serena, dirigida hacia las campiñas inocentes de los etíopes que se alimentan de leche.²² De este modo, ofrece al mismo tiempo el espectáculo de la miseria y la feli-

²² *Iliada*, canto XIII, versos 1-16.

cidad, de la paz y la convulsión, de la inocencia y el crimen, de la fatalidad del hombre y la grandeza de los dioses. Al pie del Ida sólo se ve un enjambre de hormigas.

¿Ofrece el mismo poeta un premio a los combatientes? Pone ante ellos armas, un toro de amenazadora cornamenta, hermosas mujeres y hierro.²³

Lucrecio supo bien cuánto podía la oposición de lo terrible y lo voluptuoso cuando, al tener que pintar el ímpetu desenfrenado del amor cuando se apodera de los sentidos, presenta la idea de un león el cual, herido mortalmente en su costado, se arroja con furia sobre el cazador que lo ha golpeado, lo derriba, intenta expirar sobre él y lo deja completamente cubierto de su propia sangre.²⁴

La imagen de la muerte está junto a la del placer en las odas más picantes de Horacio y en las más bellas canciones de Anacreonte.

Y Catulo no ignoraba la magia de ese contraste cuando dice:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus.
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt;
Nobis cum semel occidet brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille.²⁵

²³ *Iliada*, canto XXIII, versos 259-261.

²⁴ En *De rerum natura*, IV, versos 1048-1057.

²⁵ Catulo, "A Lesbia" en *Carmina*, V, versos 1-7: "Vivamos, Lesbia mía, y amémonos; y no concedamos a las maledicencias de los viejos taciturnos más valor que el de un as. Los fuegos del sol pueden morir y renacer; pero cuando haya muerto la breve luz de nuestra vida, habremos de dormir una sola y única noche eterna. Dame, pues, mil besos".

Y el autor de la *Historia natural*, cuando tras la pintura de un animal joven, tranquilo habitante de los bosques, que un ruido repentino y nuevo ha llenado de espanto, oponiendo lo delicado y lo sublime, añade: "Pero si el ruido no tiene consecuencias, si cesa, el animal reconoce el silencio ordinario de la naturaleza: se calma, se detiene y regresa con paso tranquilo a su apacible refugio".²⁶

Y el autor del *Espíritu*, cuando confundiendo ideas sensuales con ideas salvajes, exclama por boca de un fanático agonizante: "Muero, pero siento una dulzura increíble muriendo. Oigo la voz de Odín que me llama. Ya están abiertas las puertas de su palacio. Veo salir a muchachas semidesnudas. Están cubiertas con un lienzo azul que resalta la blancura de su pecho. Se dirigen hacia mí y me ofrecen una deliciosa cerveza en el cráneo ensangrentado de mis enemigos".²⁷

Hay un paisaje de Poussin en el que se ve a unos zagalles danzando al son del caramillo, y a un lado una tumba con esta inscripción: *Yo también vivía en la deliciosa Arcadia*.²⁸ El prestigio de estilo del que aquí se trata depende a veces de una palabra que desvía mi vista del asunto principal y me muestra de lado, como en el paisaje de Poussin, el espacio, el tiempo, la vida, la muerte o alguna otra idea grande y melancólica arrojada en medio de imágenes alegres.

Esos son los únicos contrastes que me agradan. Por otra parte, existen tres tipos de caracteres. Un contraste de virtud y un contraste de vicio. Si un personaje es avaro, otro puede contrastar con él o por el ahorro o por la prodiga-

²⁶ El conde de Buffon en el "Discurso sobre la naturaleza de los animales", parte IV de su *Histoire naturelle*.

²⁷ Helvétius, *De l'esprit*, discurso III, cap. 25.

²⁸ Se refiere al cuadro de Nicolas Poussin (1594-1665) *Pastores de Arcadia* (Museo del Louvre).

lidad; y el contraste de vicio y de virtud puede ser real o ficticio. No conozco ningún ejemplo del último: también es cierto que conozco poco teatro. Creo que en la comedia cómica produciría un efecto bastante agradable, pero una sola vez. Ese carácter se gastará en la primera pieza. Me gustaría ver a alguien que no tuviera, sino que fingiera tener un carácter opuesto a otra persona. Ese carácter sería original, aunque no sé si nuevo.

Concluyamos que sólo hay una razón para hacer contrastar los caracteres y que hay varias para mostrarlos diferentes.

Pero léanse las poéticas y no se hallará ni una palabra de esos contrastes. Me parece, pues, que con esta ley pasa lo que con muchas: que se ha establecido según alguna producción genial, en la que se habrá observado un gran efecto de contraste, y se habrá dicho: "El contraste cae bien aquí, luego no puede hacerse nada bien sin contraste". Esa es la lógica de la mayoría de los que han osado fijar límites a un arte en el que no se han ejercitado nunca. Es también la de los críticos sin experiencia que nos juzgan según esas autoridades.

No sé, amigo mío, si me reclamará el estudio de la filosofía y si *El padre de familia* es o no mi último drama; pero estoy seguro de no introducir el contraste de caracteres en ninguno.

[XIV. DE LA DIVISIÓN DE LA ACCIÓN Y DE LOS ACTOS]

Cuando el esbozo está hecho y desarrollado y los caracteres fijados, se pasa a la división de la acción.

Los actos son las partes del drama. Las escenas son las partes del acto.

El acto es una porción de la acción total de un drama. Encierra uno o varios incidentes.

Tras haber dado preferencia a las piezas simples sobre las piezas compuestas, sería muy singular que prefiriera un acto repleto de incidentes a un acto que sólo contuviera uno.

Se ha querido que los principales personajes se muestren o sean nombrados en el primer acto: no sé muy bien por qué. Habrá alguna acción dramática en que no sea necesaria ninguna de las dos cosas.

Se ha querido que un mismo personaje no salga a escena varias veces en un mismo acto: ¿y por qué se ha querido? Si lo que viene a decir no ha podido hacerlo cuando estaba en escena, si la novedad que trae ha sucedido en su ausencia, si ha dejado en escena a quien anda buscando, si éste se encuentra realmente allí o, si no está, el otro lo ignora completamente, si el momento lo exige, si su regreso añade interés, en una palabra, si reaparece en la acción como nos sucede a diario en la vida real, entonces que vuelva, estoy dispuesto a verlo de nuevo y a escucharlo. Podrá el crítico citar cuanto quiera a sus autores: el espectador será de mi opinión.

Se exige que los actos sean poco más o menos de la misma extensión: sería mucho más razonable pedir que su duración estuviera proporcionada a la extensión de la acción que contienen.

Un acto será siempre demasiado largo si está vacío de acción y cargado de palabras; y será siempre bastante corto si las palabras y los incidentes ocultan su duración al espectador. No me dirán que se escucha un drama con el reloj en la mano. Se trata de sentir, y tú cuentas páginas y líneas.

El primer acto del *Eunuco* tiene sólo dos escenas y un breve monólogo, y el último acto tiene diez. Ambos resultan igualmente cortos porque el espectador no se ha aburrido en ninguno.

El primer acto de un drama es, tal vez, su parte más difícil. Debe iniciar, hacer avanzar, a veces exponer y siempre unir.

Si lo que llaman exposición no está conducido por un incidente importante, o no va seguido por él, el acto resultará frío. Véase la diferencia entre el primer acto de la *Andriana* o del *Eunuco* y el de la *Hécira*.

[XV. DE LOS ENTREACTOS]

Se llama entreacto la duración que separa un acto del siguiente. Tal duración es variable, pero, como la acción no se detiene, preciso es que cuando el movimiento se detiene en el escenario continúe tras él. No hay descanso ni suspensión. Si los personajes reaparecieran y la acción no hubiera avanzado desde que desaparecieron, habrían descansado todos o se habrían distraído con ocupaciones ajenas: dos suposiciones contrarias, si no a la verdad, por lo menos al interés.

El poeta habrá cumplido con su deber si me deja a la espera de algún gran suceso y si la acción que debe llenar el entreacto provoca mi curiosidad y refuerza la impresión que me he formado. Porque no se trata de suscitar en mi alma movimientos distintos, sino de conservar el que reina en ella y aumentarlo sin cesar. Es un dardo que hay que hundir desde la punta hasta el otro extremo: efecto que no se obtendrá de una pieza complicada, a menos que todos los incidentes relacionados con un solo personaje recaigan sobre él, lo aterren y lo aplasten. Entonces ese personaje se encuentra en una situación realmente dramática. Está quejumbroso y pasivo: es él quien habla y los otros los que actúan.

Suceden siempre en el entreacto y a menudo surgen en el curso de la pieza incidentes que el poeta oculta a los espectadores y que suponen conversaciones entre sus per-

sonajes dentro de la casa. No le pediré que se ocupe de esas escenas y las exprese con el mismo cuidado que si debieran escucharse. Pero si hiciera un esbozo, contribuiría a que se compenetrara más con su argumento y sus caracteres y, comunicado al actor, lo afianzaría en el alma de su papel y el calor de su acción. Es un suplemento de trabajo que a veces me he dado.

Así, cuando el perverso comendador va al encuentro de Germeuil para perderlo, embarcándolo en su proyecto de encerrar a Sofía, me parece verlo llegar con porte acompañado, con rostro hipócrita y suave y oírle decir insinuante y melifluo:

COMENDADOR.- Te buscaba, Germeuil.

GERMEUIL.- ¿A mí, señor comendador?

COMENDADOR.- A ti mismo.

GERMEUIL.- Eso no suele pasarle.

COMENDADOR.- Es cierto, pero un hombre como Germeuil se hace buscar tarde o temprano. He reflexionado acerca de tu carácter, he recordado todos los favores que has hecho a esta familia, y, como me pregunto a veces cuando estoy solo, me he dicho de qué dependería esa especie de aversión que había entre nosotros y que alejaba a dos hombres de bien. He descubierto que estaba equivocado y he venido al punto a rogarte que olvidemos el pasado; sí, rogarte y preguntarte si quieres que seamos amigos.

GERMEUIL.- ¿Si lo quiero, señor? ¿Puede usted dudarlo?

COMENDADOR.- Germeuil, cuando odio, odio de veras.

GERMEUIL.- Ya lo sé.

COMENDADOR.- Pero cuando quiero es igual, ya te darás cuenta.

Aquí el comendador deja adivinar a Germeuil que no ignora las pretensiones que tiene sobre su sobrina: las aprueba y se ofrece a ayudarlo... "Te interesa mi sobrina; no lo admitirás, te conozco. Pero para hacer mis buenos oficios ante ella, ante su padre, no necesito tu confesión y me encontrarás cuando haya llegado el momento".

Germeuil conoce demasiado al comendador para dejarse engañar por sus ofrecimientos. No duda de que ese preámbulo amable anuncie alguna maldad y dice al comendador:

GERMEUIL.- Bueno, señor comendador, ¿de qué se trata?

COMENDADOR.- Lo primero, de creermelo leal, como lo soy.

GERMEUIL.- Puede ser.

COMENDADOR.- Y mostrarme que no eres indiferente a mi arrepentimiento y a mi benevolencia.

GERMEUIL.- Estoy dispuesto.

Entonces el comendador, tras un breve silencio, deja caer como quien no quiere la cosa, sólo por hablar: "¿Has visto a mi sobrino?".

GERMEUIL.- Salía de casa.

COMENDADOR.- No sabes qué se dice.

GERMEUIL.- ¿Y qué se dice?

COMENDADOR.- Que eres tú el que lo mantienes en su locura; pero no será verdad.

GERMEUIL.- No, señor.

COMENDADOR.- ¿Y no te interesa nada esa muchacha?

GERMEUIL.- Nada.

COMENDADOR.- ¿Palabra de honor?

GERMEUIL.- Ya se lo he dicho.

COMENDADOR.- Y si te propusiera que te unieras a mí para poner fin en un momento a toda la confusión de la familia, ¿lo harías?

GERMEUIL.- Desde luego.

COMENDADOR.- ¿Y puedo confiar en ti?

GERMEUIL.- Si usted lo cree conveniente.

COMENDADOR.- ¿Y me guardarías el secreto?

GERMEUIL.- Si usted lo exige.

COMENDADOR.- Germeuil... ¿y quien impediría?... ¿no lo adivinas?

GERMEUIL.- ¿Cómo se puede adivinar su pensamiento?

El comendador le revela su proyecto. Germeuil ve al instante los peligros de tal confidencia: se ve confundido. Intenta, aunque inútilmente, hacer cambiar de opinión al comendador. Se queja de la inhumanidad de perseguir a una inocente. “-¿Dónde está la conmiseración? ¿Dónde la justicia? -¿La conmiseración? De eso se trata, y la justicia está en detener a esas mujeres que sólo han venido al mundo para perder a los hijos y entristecer a sus padres. -¿Y su sobrino? -Se quedará al principio algo desconsolado, pero otra fantasía borraré esta. Dentro de un par de días ni se acordará y le habremos prestado un gran favor. -¿Y esas órdenes que disponen de los ciudadanos cree usted que se puedan obtener así? -Espero la mía y en un par de horas podremos actuar. -Señor comendador, ¿en qué me mete usted? -Accede: ya es mío. En hacer la corte a mi hermano y en unirme a ti para siempre. -Y Saint-Albin... -Y bien, Saint-Albin, Saint-Albin: es tu amigo, pero no eres tú. Germeuil, mira primero por ti y después por los demás, si puedes.

-Señor... -Adiós: voy a ver si mi orden de captura ha llegado y me reúno contigo en seguida. -Una cosa más, por favor... -Ya está todo dicho, estamos de acuerdo: mi fortuna y mi sobrina”.

El comendador, lleno de una alegría que apenas puede disimular, se aleja con rapidez; cree que Germeuil está embarcado y perdido sin remisión; teme darle tiempo para el remordimiento. Germeuil lo llama, pero no se detiene y sólo se da vuelta para decirle del fondo de la sala: “Mi fortuna y mi sobrina”.

O mucho me equivoco o la utilidad de esas escenas esbozadas compensaría al autor del ligero trabajo que se había tomado para escribirlas.

Si un poeta ha meditado bien el asunto y ha dividido bien la acción, no habrá acto al que no pueda poner título. Y así como en el poema épico se dice: la bajada a los infiernos, los juegos fúnebres, la descripción del ejército, la aparición de las sombras; se diría en el dramático: el acto de las sospechas, el acto de los furros, el del reconocimiento o el del sacrificio. Me extraña que los antiguos no cayeran en ello: correspondía exactamente a su gusto. Si hubiesen titulado los actos habrían hecho un favor a los modernos, que no habrían dejado de imitarlos; y una vez fijado el carácter del acto el poeta se habría visto obligado a cumplirlo.

[XVI. DE LAS ESCENAS]

Cuando el poeta haya dado a sus personajes los caracteres más idóneos, es decir, los más opuestos a las situaciones, si tiene algo de imaginación creo que no podrá evitar formarse alguna imagen. Es lo que nos sucede a diario con las personas de las que hemos oído hablar mucho. No sé si existe analogía entre las fisonomías y los actos, pero sé que tan pronto conocemos las pasiones, las palabras y los actos imaginamos un rostro al que atribuirselos; y si por

casualidad encontramos a la persona y no se parece a la imagen que nos hemos formado de ella, le diremos con toda naturalidad que no la reconocemos, aunque no la hayamos visto nunca. Todo pintor, todo poeta dramático será fisonomista.

Esas imágenes, formadas según los caracteres, influirán también en las palabras y en el movimiento de la escena, sobre todo si el poeta las evoca, las ve, las detiene ante sí y observa sus cambios.

Yo no concibo cómo puede el poeta empezar una escena sin imaginar la acción y el movimiento del personaje que introduce; sin que se le aparezcan su modo de andar y su máscara. Ese simulacro es el que inspira la primera palabra, y la primera palabra trae el resto.

Si el poeta se ve socorrido al empezar por esas fisonomías ideales, ¿qué partido no sacará de las impresiones súbitas y momentáneas que las hacen variar a lo largo del drama e incluso durante una escena? Palideces... Tiemblas... Me engañas... En la vida real, ¿se habla así a alguien? Se lo observa, se intenta descubrir en sus ojos, en sus movimientos, en sus rasgos, en su voz lo que ocurre en el fondo de su corazón. Escasas veces en el teatro. ¿Por qué? Porque estamos aún lejos de la verdad.

Un personaje será necesariamente cálido y patético si parte de la propia situación de aquellos que encuentra en escena.

Déle una fisonomía a sus personajes, pero que no sea la de los actores. Es el actor el que debe amoldarse al papel y no el papel al actor. Que nunca se diga de usted que, en lugar de buscar los caracteres en las situaciones, ha ajustado las situaciones al carácter y al talento del cómico.

¿No le asombra, amigo mío, que los antiguos cayeran a veces en esa puerilidad? Se coronaba entonces al poeta y

al cómico. Y cuando había un actor querido por el público, el poeta complaciente introducía en su drama un episodio que normalmente lo echaba a perder, pero que llevaba al escenario al actor querido.

Llamo escenas compuestas aquellas en que varios personajes están ocupados en una misma cosa, mientras que otros o están en una cosa distinta o en la misma cosa, aunque aparte.

En una escena simple el diálogo se sucede sin interrupción. Las escenas compuestas son habladas, pantomimas y habladas o totalmente pantomimas.

Cuando son pantomimas y habladas, el discurso se sitúa en los intervalos de la pantomima y todo sucede sin confusión. Pero se necesita arte para conseguir tal efecto.

Es lo que he intentado en la primera escena del segundo acto de *El padre de familia*: también habría podido hacerlo en la tercera escena del mismo acto. La señora Hébert, personaje pantomimo y mudo, habría podido lanzar con intervalos algunas palabras que no habrían anulado el efecto: pero había que hallar esas palabras. Hubiese sucedido igual en la escena del acto cuarto, cuando Saint-Albin encuentra a su amada en presencia de Germeuil y de Cecilia. Ahí, uno más hábil que yo hubiese ejecutado dos escenas simultáneas: una en la parte delantera, entre Saint-Albin y Sofía, y la otra en el fondo, entre Cecilia y Germeuil, más difíciles de pintar tal vez que los primeros en aquel momento: pero los actores inteligentes sabrán crear esta escena.

¡Cuántos cuadros por exponer estoy viendo todavía si me atreviera o, mejor, si uniera el talento de hacer al de imaginar!

Le resulta difícil al poeta escribir al mismo tiempo esas escenas simultáneas: pero como tienen objetos distintos, se ocupará primero de la principal. Llamo principal a la que,

pantomima o hablada, debe atraer sobre todo la atención del espectador.

He intentado separar hasta tal punto las dos escenas simultáneas de Cecilia y del padre de familia que inician el segundo acto, que se podrían imprimir a dos columnas y se vería que la pantomima de una corresponde a las palabras de la otra, y las palabras de ésta corresponden a la pantomima de aquella. Tal división resultaría cómoda para el que lee y no está hecho a la mezcla de las palabras y del movimiento.

Hay una clase de escenas episódicas de las que nuestros poetas nos ofrecen pocos ejemplos y que me parecen muy naturales. Son esos personajes como los hay en la calle y en las familias, que se cuelan por todas partes sin ser llamados y que, ya sea por buena o mala voluntad, interés, curiosidad o cualquier otro motivo, se meten en nuestros asuntos y los concluyen o los enredan a pesar nuestro. Estas escenas, bien dispuestas, no suspenderían el interés; lejos de cortar la acción podrían acelerarla. Se dará a esos personajes el carácter que se quiera: nada impide que ni siquiera contrasten. Permanecen demasiado poco en escena para cansar. Realzarán entonces el carácter al que se les opone. Tal es la señora Pernelle en el *Tartufo* y Antífono en el *Eunuco*. Antífono va en busca de Cherea, que se había encargado de preparar una cena; lo encuentra con su traje de eunuco saliendo de casa de la cortesana y buscando un amigo a quien poder confiar toda la perversa alegría que le llena el alma. Antífono aparece de manera muy natural y muy a propósito. Una vez pasada esta escena, no lo volvemos a ver.

El recurso de estos personajes nos es tanto más necesario cuanto que, privados de los coros que representaban al pueblo en los dramas antiguos, nuestras piezas, encerradas en el interior de una casa, carecen, por decirlo así, de un fondo sobre el que se proyecten las figuras.

[XVII. DEL TONO]

Hay en el drama, como en la vida real, un tono apropiado a cada carácter. La mezquindad del alma, la maldad embrolladora y la bondad tienen ordinariamente el tono burgués y común.

Hay diferencia entre la burla de teatro y la burla de la vida real. Ésta resultaría demasiado floja en escena y no tendría efecto alguno. La otra resultaría demasiado dura en la vida y ofendería. El cinismo, tan odioso e incómodo en la vida, resulta excelente en escena.

Una cosa es la verdad en poesía y otra la verdad en filosofía. Para ser verídico, el filósofo debe conformar su discurso a la naturaleza de los objetos y el poeta a la naturaleza de los caracteres.

Pintar según la pasión y el interés: ese es su talento.

De ahí la necesidad, a cada instante, de pisotear las cosas más santas y de preconizar actos atroces.

Para el poeta nada es sagrado, ni siquiera la virtud, a la que cubrirá de ridículo si la persona y el momento lo exigen. No es impío cuando dirige sus miradas indignadas al cielo y reclama a los dioses en su furia, como no es religioso cuando se prosterna al pie de sus altares y les dirige una humilde plegaria.

¿Introduce a un malvado? Ese malvado le resulta odioso, sus grandes cualidades, si las tiene, no lo han deslumbrado tanto como sus vicios, no lo ha visto ni oído sin estremecerse de horror y usted ha salido consternado por su suerte.

¿Por qué buscar al autor en sus personajes? ¿Qué tienen en común Racine y Atalía, Molière y Tartufo? Son hombres de talento que han sabido escarbar en el fondo de nuestras entrañas y arrancar el rasgo que nos impresiona. Juzguemos los poemas y dejemos en paz a las personas.

Ni usted ni yo confundiremos al hombre que vive, piensa, se agita y se mueve en medio de los demás, con el hombre entusiasta que toma la pluma, el arco o el pincel o sube a un tablado. Fuera de sí, está en manos del arte que lo domina. Pero, pasado el momento de la inspiración, vuelve y es de nuevo el que era antes, a veces un hombre bastante común. Pues tal es la diferencia del espíritu y del talento: uno está casi siempre presente mientras que el otro se ausenta a menudo.

No hay que considerar una escena como un diálogo. Un hombre de ingenio saldrá airoso de un diálogo aislado. La escena es siempre obra del talento. Cada escena tiene su movimiento y su duración. No se encuentra el movimiento verdadero sin un esfuerzo de imaginación. No se mide exactamente su duración sin experiencia ni gusto.

Ese arte tan difícil del diálogo dramático quizá no lo haya poseído nadie en el mismo grado que Corneille. Sus personajes se hostigan sin miramientos, esquivan y asestan el golpe al mismo tiempo: es una lucha. La respuesta no depende de la última palabra del interlocutor, va a la cosa y al fondo. Deténgase donde quiera: siempre el que habla parece tener razón.

Cuando enfrascado totalmente en el estudio de las letras leía a Corneille, cerraba a menudo el libro a mitad de una escena y buscaba la respuesta: inútil es decir que mis esfuerzos sólo servían normalmente para aturdirme ante la lógica y la inteligencia de ese poeta. Podría citar mil ejemplos, pero me acuerdo ahora de uno entre tantos: es de la tragedia de *Cinna*. Emilia ha convencido a Cinna para que le quite la vida a Augusto. Cinna se ha comprometido y va a hacerlo. Pero se atravesará el corazón con el mismo puñal con que la ha vengado. Emilia se queda con su confidente. En su agitación, exclama: "Corre tras él, Fulvia. ¿Qué le diré? -Dile... que mantenga su palabra y que decida luego entre la muerte o yo". Así se conserva el carácter y se pone a salvo con una palabra la dignidad de un alma romana, la

venganza, la ambición y el amor. Toda la escena de Cinna, Máximo y Augusto es inconcebible.²⁹

Sin embargo, los que se las dan de gusto delicado pretenden que esta manera de dialogar es envarada, que presenta siempre un tono de argumentación, que asombra en lugar de emocionar. Les gusta más una escena en la que se conversa con menos rigor y en la que se pone más sentimiento y menos dialéctica. Puede pensarse que esa gente está loca por Racine y confieso que yo también lo estoy.

No conozco nada tan difícil como un diálogo en el cual las preguntas y las respuestas están ligadas únicamente por sensaciones tan delicadas, por ideas tan fugaces, por movimientos de ánimo tan rápidos, por objetivos tan tenues, que parecen deslavazadas, sobre todo a los que no han nacido para experimentar las mismas cosas en las mismas circunstancias... "No se verán más. Se amarán siempre. Tú estarás allí, hija mía".³⁰

Y el discurso de Clementina, confusa: "Mi madre era una buena madre, pero se fue, o me fui yo. No sabría decir quién".³¹

Y los adioses de Barnevelt y su amigo.

BARNEVELT.- Tú no sabes cómo era mi arrebató por ella... Hasta dónde había la pasión apagado en mí la idea de la bondad... Escucha... Si me hubiese pedido que te asesinara... no sé si no lo hubiese hecho.

AMIGO.- Amigo mío, no exageres tanto tu debilidad.

BARNEVELT.- Sí, no lo dudo... Te habría asesinado.

AMIGO.- Todavía no nos hemos abrazado. Ven.³²

²⁹ Es la escena 5 del acto III de *Cinna* de Corneille.

³⁰ Las dos primeras frases pertenecen a *Phèdre* (escena 6 del acto IV) y la última a *Iphigénie* (escena 2 del acto II).

³¹ Episodio de la novela de Samuel Richardson *The History of Sir Charles Grandison*, muy conocida en Francia gracias a la traducción del abate Prévost.

“Todavía no nos hemos abrazado”: ¡qué réplica a “te habría asesinado”!

Si yo tuviera un hijo que en ese punto no sintiera ninguna reacción preferiría que no hubiese nacido. Sí, sentiría más aversión por él que por el Barnevelt asesino de su tío.

Y toda la escena del delirio de Fedra.

Y todo el episodio de Clementina.

Entre las pasiones, las que pueden simularse con mayor facilidad son también las más fáciles de pintar. La grandeza de ánimo es una de ellas: contiene un no sé qué falso y exagerado. Elevando el alma a la altura de la de Catón se encuentra siempre una palabra sublime. Pero el poeta que ha hecho decir a Fedra:

¡Dioses! ¡Por qué no estaré sentada a la sombra de los
bosques!
¿Cuándo podré, a través de noble polvareda,
Seguir con la vista un carro que huye en su carrera?³²

ese poeta sólo ha podido proponerse este pasaje cuando lo ha hallado, y me estimo más por haber llegado a apreciar su mérito que por lo que pueda yo mismo escribir en toda mi vida.

Comprendo que a fuerza de trabajo se logre hacer una escena de Corneille sin ser Corneille, pero no puedo imaginar cómo podría hacerse una de Racine sin haber nacido Racine.

³² Diálogo de la escena 5 del acto V de *The London Merchant* de George Lillo.

³³ Racine, *Phèdre*, acto I, escena 3, versos 176-178: “Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts! / Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière, / Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?”.

Molière es a menudo inimitable. Tiene escenas monosílabas entre cuatro o cinco interlocutores, en la que cada uno dice una palabra; pero esa palabra pertenece a su carácter y lo pinta. Hay pasajes en *Las mujeres sabias* que hacen abandonar la pluma. El poco talento que tiene uno se eclipsa. Se queda uno días enteros sin hacer nada. Se está a disgusto consigo mismo. Y el ánimo sólo vuelve a medida que se pierde la memoria de lo que se ha leído y se disipa la impresión que se ha sentido.

Aun cuando ese hombre asombroso no se cuida en emplear todo su talento, se intuye. Elmira se insinuaría a Tartufo y éste tendría el aspecto de un bobo que cae en una burda trampa: pero vea cómo se libra de eso. Elmira ha oído con indignación la declaración de Tartufo. Ha impuesto silencio a su hijo. Ella misma observa que es fácil seducir a un hombre enamorado. Y así el poeta engaña al espectador y evita una escena que hubiese exigido, sin esas precauciones, mucho más arte del que puso en la suya, creo yo. Pero si Dorina, en la misma pieza, tiene más gracias, sentido común, fineza en las ideas e incluso nobleza en la expresión que ninguno de sus amos, si dice:

Por los actos de los demás, teñidos con sus colores,
Piensan ante la gente justificar los suyos;
Y bajo el falso brillo de alguna semejanza
A las intrigas que traman prestar inocencia;
O hacer que lejos caigan algunas partes
De la censura pública que los abruma,³⁴

no creeré nunca que la que habla sea una criada.

³⁴ Molière, *Tartuffe*, acto I, escena 1, versos 111-116: “Des actions d'autrui, teintes de leurs couleurs, / Ils pensent dans le monde autoriser les leurs; / Et, sous le faux espoir de quelque ressemblance, / Aux intrigues qu'ils ont, donner de l'innocence; / Ou faire ailleurs tomber quelques traits partagés / De ce blâme public dont ils sont trop chargés”.

Terencio es único, sobre todo en los relatos. Es agua pura y transparente que mana siempre del mismo modo y que sólo cobra rapidez y murmullo al discurrir por una pendiente. Ninguna agudeza, ninguna ostentación de sentimiento, ninguna sentencia de tono epigramático, nunca definiciones de esas que sólo tendrían su lugar en Nicole o en La Rochefoucauld. Cuando generaliza una máxima lo hace de modo sencillo y popular; se creería que ha citado un proverbio: pero es algo vinculado a su argumento. Ahora que nos hemos vuelto habladores, ¿cuántas escenas de Terencio encontraríamos vacías?

He leído y releído a este poeta con atención: no he hallado una escena superflua ni nada superfluo en las escenas. Sólo veo que pueda atacarse la primera del segundo acto del *Eunuco*. El capitán Trasón le regala una muchacha a la cortesana Tais. Debe llevársela el parásito Gnatón. De camino con ella, se entretiene en soltar al espectador un elogio muy lisonjero de su profesión. ¿Pero era ese el lugar? Que Gnatón espere en escena a la muchacha que debe acompañar y que se diga a sí mismo todo lo que quiera, me parece bien.

Terencio no presta mucha atención a la trabazón de las escenas. Deja el escenario vacío hasta tres veces seguidas, pero eso no me disgusta, sobre todo en los últimos actos.

Esos personajes que se siguen unos a otros y que sólo dejan caer una palabra al pasar me hacen imaginar una gran confusión.

Creo que varias escenas cortas, rápidas, aisladas, unas pantomimas y otras habladas, producirían todavía un efecto mayor en la tragedia. Únicamente al inicio de la pieza temo que pudieran imprimir demasiada rapidez a la acción y producir oscuridad.

Cuanto más complicado es un argumento más fácil resulta el diálogo. La multitud de incidentes ofrece en cada esce-

na un objeto distinto y determinado, mientras que si la pieza es sencilla y un solo incidente debe proporcionar materia a varias escenas, sólo le queda a cada una algo vago que estorba a un autor ordinario: pero ahí se manifiesta el hombre de talento.

Cuanto más sutiles sean los hilos que vinculan la escena con el argumento, más trabajo tendrá el poeta. Desea cien personas una de esas escenas indeterminadas para que la escriban: cada uno la hará a su modo, pero sólo habrá una buena.

Los lectores ordinarios aprecian el talento de un poeta por los fragmentos que más los conmueven. Se entusiasman con el discurso de un faccioso a los conjurados, con un reconocimiento. Pero que le pregunten al poeta sobre su propia obra y verán que les habrá pasado inadvertido el fragmento del que está más orgulloso.

Casi todas las escenas del *Hijo natural* son de esas cuyo objeto vago podría dejar perplejo al poeta. Dorval, mal consigo mismo y ocultando el fondo de su corazón a su amigo, a Rosalía y a Constanza; y Rosalía y Constanza en una situación muy parecida no ofrecían un sólo fragmento de detalle que no pudiese ser tratado mejor o peor.

Esta clase de escenas son menos frecuentes en *El padre de familia* porque tiene más movimiento.

Hay pocas reglas generales en el arte poética. Pero hay una para la que no conozco excepción: que el monólogo es un momento de descanso para la acción y de confusión para el personaje. Eso es incluso cierto para un monólogo que inicia una pieza. Si es tranquilo se opone a la verdad según la cual el hombre sólo se habla a sí mismo en momentos de perplejidad. Si es largo peca contra la naturaleza de la acción dramática, a la que detiene demasiado.

No soporto las caricaturas, ya embellezcan o afeen, puesto que la bondad y la maldad pueden exagerarse de igual modo y cuando somos menos sensibles a uno de esos defectos que al otro, es resultado de nuestra vanidad.

Se quiere que en escena los caracteres sean uniformes. Es una falsedad paliada por la breve duración de un drama, pues ¿cuántas circunstancias no hay en la vida en que el hombre olvida su carácter?

Lo débil se opone a lo exagerado. Pánfilo me parece débil en la *Andriana*. Davo lo ha precipitado a una boda que detesta. Su amante acaba de dar a luz. Tiene mil razones para estar malhumorado. Y sin embargo, se lo toma todo con bastante tranquilidad. No ocurre lo mismo con su amigo Carino ni con el Clinias del *Heautontimorumenos*. Este llega de lejos y, mientras se descalza, ordena a su Davo que vaya a buscar a su amada. Hay poca galantería en esas costumbres, pero tienen una energía distinta de las nuestras y otro recurso para el poeta. Es la naturaleza abandonada a sus movimientos desenfrenados. ¡Qué graciosas quedarían nuestras palabritas formando madrigales en boca de un Clinias o de un Quereas! ¡Qué fríos son nuestros papeles de enamorados!

[XVIII. DE LAS COSTUMBRES]

Lo que más me gusta de la escena antigua son los enamorados y los padres. Los Davos me desagradan y estoy convencido de que, a menos que un argumento no verse sobre las costumbres antiguas o, si es sobre las nuestras, que sean indecentes, no los veremos más.

Todo pueblo tiene prejuicios que destruir, vicios que perseguir, extravagancias que criticar, y necesita espectáculos, pero que le sean propios. ¡Qué medio, si el gobierno lo sabe usar y se trata de preparar el cambio de una ley o la abrogación de una costumbre!

Atacar a los comediantes por sus costumbres es como habérselas con todos los estados.

Atacar el espectáculo por sus abusos es negar cualquier tipo de instrucción pública; y lo que se ha dicho hasta ahora sobre el particular, aplicado a lo que las cosas son o han sido y no a lo que podrían ser, es injusto y falso.

Un pueblo no está hecho para sobresalir en todos los géneros de drama. La tragedia me parece más apropiada al genio republicano y la comedia, sobre todo la cómica, más del carácter monárquico.

Entre dos hombres que no se deben nada la burla será pesada. Debe dar muy alto para ser ligera; y es lo que sucederá en un Estado en el que los hombres estén distribuidos en diferentes órdenes, comparables a una pirámide, en la que los que están en la base, abrumados por un peso que los aplasta, deben tener miramientos incluso en las quejas.

Un defecto muy común es que, por una ridícula veneración hacia ciertas condiciones, pronto son las únicas de las que se pintan las costumbres: la utilidad de los espectáculos se reduce y estos se convierten en un canal a través del cual los defectos de los grandes se difunden y pasan a los pequeños.

En un pueblo esclavo todo se degrada. Hay que rebajarse con el tono y el gesto para quitarle a la verdad su peso y su afrenta. Entonces los poetas son como los bufones de la corte de un rey: sacan su franqueza del desprecio que se les hace. O, si se quiere, se parecen a ciertos reos que, conducidos ante nuestros tribunales, quedan absueltos porque han sabido imitar a los locos.

Nosotros tenemos comedias. Los ingleses sólo tienen sátiras, a decir verdad llenas de fuerza y alegría, pero sin costumbres ni gusto. Los italianos se ven reducidos al drama burlesco.

En general, cuanto más civilizado y educado es un pueblo menos poéticas son sus costumbres. Todo se debilita al suavizarse. ¿Cuándo prepara la naturaleza modelos al arte? En los tiempos en que los hijos se mesan los cabellos junto al lecho de un padre moribundo; en que una madre descubre su seno y suplica a su hijo por los pechos que lo amamantaron; en que un amigo se corta el pelo y lo deposita sobre el cadáver de su amigo; en que le sostiene la cabeza y lo lleva a la hoguera, recoge sus cenizas y las deposita en una urna que baña en fechas señaladas con sus lágrimas; en que las viudas desgredadas se desgarran el rostro con las uñas si la muerte les ha arrebatado un esposo; en que los jefes del pueblo, durante las calamidades públicas, hunden su frente humillada en el polvo, se abren la ropa en el dolor y se golpean el pecho; en que un padre toma en brazos a su hijo recién nacido, lo eleva al cielo y hace sobre él una plegaria a los dioses; en que el primer movimiento de un hijo, si ha abandonado a sus padres y los ve tras una larga ausencia, es echarse a sus plantas y esperar de rodillas su bendición; en que las comidas son sacrificios que empiezan y terminan con copas de vino derramadas en el suelo; en que el pueblo habla a sus señores y los señores lo escuchan y le responden; en que se ve a un hombre con la frente ceñida por bandas ante un altar y a una sacerdotisa que extiende las manos sobre él invocando al cielo y ejecutando las ceremonias expiatorias y lústricas;³⁵ en que las pitias embravecidas por la presencia de un demonio que las atormenta, están sentadas en banquetas, con los ojos extraviados, y hacen retumbar con sus proféticos gritos el fondo oscuro de los antros; en que los dioses sedientos de sangre humana sólo se han calmado con su derramamiento; en que bacantes armadas de tirsos se pierden en los bosques e inspiran temor al profano que hallan a su paso; en que otras mujeres se desnudan sin pudor, abren sus brazos al primero que pasa y se prostituyen, etc.

³⁵ Ceremonias purificadoras entre los griegos; las pitias eran las profetisas de los oráculos de Apolo en Delfos.

Yo no digo que esas costumbres sean buenas, sino que son poéticas.

¿Qué necesita el poeta? ¿Una naturaleza salvaje o cultivada, apacible o agitada? ¿Preferirá la belleza de un día puro y sereno al horror de una noche oscura, en que el silbido ininterrumpido del viento se mezcla a intervalos con el murmullo sordo y continuo de un trueno lejano, y en que vea al relámpago iluminar el cielo sobre su cabeza? ¿Preferirá el espectáculo de un mar tranquilo al de las olas revueltas? ¿El mudo y frío aspecto de un palacio a un paseo entre ruinas? ¿Un edificio construido, un espacio plantado por la mano del hombre al espesor de un bosque antiguo, al hueco oculto de una roca aislada? ¿Capas de agua, estanques, cascadas a la contemplación de una catarata que se rompe al caer entre peñascos y cuyo ruido se deja oír a lo lejos por el pastor que ha conducido su rebaño al monte y lo escucha con estremecimiento?

La poesía quiere algo enorme, bárbaro y salvaje.

Cuando el furor de la guerra civil o del fanatismo arma a los hombres con puñales y la sangre corre a raudales sobre la tierra, el laurel de Apolo se convulsiona y reverdece. Quiere ser regado con ella. Se marchita en tiempos de paz y ocio. El siglo de oro habría producido tal vez una canción o una elegía. La poesía épica y la dramática exigen otras costumbres.

¿Cuándo se verá nacer poetas? Tras los tiempos de desastres y grandes desgracias, cuando los pueblos exhaustos empiecen a respirar. Entonces, las imaginaciones, conmovidas por terribles espectáculos, pintarán cosas desconocidas para los que no han sido testigos de ellas. ¿No hemos experimentado en ciertas circunstancias una especie de terror que nos era extraño? ¿Por qué no ha producido nada? ¿No tenemos talento?

El genio es de todos los tiempos, pero los hombres que lo poseen permanecen aletargados, a menos que unos acon-

tecimientos extraordinarios calienten la masa y los hagan mostrarse. Entonces los sentimientos se agolpan en el pecho, lo agitan. Y los que tienen voz, forzados a hablar, la despliegan y encuentran alivio.

¿Qué recurso tendrá, pues, el poeta en un pueblo cuyas costumbres son flojas, pequeñas y amaneradas; donde la imitación rigurosa de las conversaciones formaría sólo un tejido de expresiones falsas, sin sentido ni elevación; donde no hay franqueza ni bondad, donde un padre llama señor a su hijo y señorita a su hija; donde las ceremonias públicas no tienen nada augusto, la conducta familiar nada sensible ni honrado, los actos solemnes nada verdadero? Intentará embellecerlas, elegirá las circunstancias que den más realce a su arte; desdeñará las otras y se atreverá a suponer algunas.

Pero ¿qué delicadeza de gusto necesitará para sentir hasta dónde pueden embellecerse las costumbres públicas y privadas? Si excede de la medida resultará falso y novelesco.

Si las costumbres que supone han existido antiguamente y ese tiempo no está muy alejado, si un uso ha pasado de moda pero queda de él una expresión metafórica en la lengua, si dicha expresión presenta un rasgo de honradez, si expresa una compasión antigua y una sencillez que se añora, si se ve en ellas más respetados a los padres, más honradas a las madres, más populares a los reyes, que se atreva: lejos de recriminarle de haber faltado a la verdad, se supondrá que esas viejas y buenas costumbres se han conservado aparentemente en esa familia. Que se evite únicamente lo que sólo estuviera en los usos presentes de un pueblo cercano.

Admire la extravagancia de los pueblos civilizados. La delicadeza se ha llevado a veces hasta un punto que prohíbe a sus poetas el uso de circunstancias que están incluso en sus costumbres y que tienen sencillez, belleza y verdad. ¿Quién se atrevería a echar pajas en el escenario para

poner sobre ellas a un recién nacido? Si el poeta pusiera una cuna, algún gracioso de la platea no dejaría de imitar el llanto del niño, los palcos y el anfiteatro se echarían a reír y la pieza fracasaría. ¡Oh pueblo amable y ligero, qué límites le das al arte! ¡Qué cargas impones a tus artistas! ¡Y de qué placeres te priva tu miramiento! En todo momento se silbaría en escena lo que se apreciaría o lo que impresionaría en un cuadro. Ay del que, nacido con talento, intenta crear algún espectáculo que esté en la naturaleza pero no en tus prejuicios.

Terencio presentó a un recién nacido en escena. Hizo más: hizo oír, del interior de una casa, los ayes de la mujer en los dolores que lo habían traído al mundo.³⁶ Eso es hermoso, pero no gustaría.

Muy dudoso debe ser el gusto de un pueblo cuando admite en la naturaleza cosas cuya imitación prohíbe a los artistas, o cuando admira en el arte unos efectos que desdeña en la naturaleza. Diríamos de una mujer que se pareciera a alguna de las estatuas que nos deleitan la vista en las Tullerías, que tiene la cabeza bonita pero los pies grandes, las piernas robustas y la estatura pequeña. La mujer que es hermosa para el escultor en un sofá es fea en su taller. Estamos llenos de esas contradicciones.

[XIX. DE LOS DECORADOS]

Pero lo que, sobre todo, me muestra cuán lejos estamos todavía del buen gusto y de la verdad, es la pobreza y falsedad de los decorados y el lujo de los trajes.

Usted exige al poeta que se atenga a la unidad de lugar y abandona la escena a la ignorancia de un pésimo decorador.

³⁶ Alusión, respectivamente, a la *Andria* y a la *Hécira*.

¿Quiere usted que los poetas se acerquen a la verdad en la andadura de sus piezas y en el diálogo; que los actores se acerquen a la interpretación natural y a la declamación real? Hágase oír y pida únicamente que se le muestre el lugar de la escena tal como debe ser.

Si la naturaleza y la verdad llegan a introducirse en los teatros, aunque sea en el más ligero detalle, pronto notará que la extravagancia y el desagrado alcanzarán a todo lo que se oponga a ellas.

El sistema dramático peor comprendido sería aquel al que se pudiera acusar de ser mitad verdadero y mitad falso. Es una mentira torpe donde ciertas circunstancias me descubren la imposibilidad del resto. Aceptaré mejor la mezcla de cosas dispares: por lo menos no es falsa. El defecto de Shakespeare no es el peor en el que pueda caer un poeta: muestra sólo poco gusto.

Que el poeta, cuando se haya juzgado su obra digna de ser representada, mande a buscar al decorador. Que le lea su drama. Que una vez bien conocido el lugar de la escena, lo exprese como es, y que sobre todo piense que la pintura teatral debe ser más rigurosa y real que cualquier otro género de pintura.

La pintura teatral se negará muchas cosas que se puede permitir la pintura ordinaria. Si un pintor de taller tiene que representar una choza, podrá apoyar la construcción contra una columna rota, y de un capitel corintio invertido podrá hacer un asiento junto a la puerta. En efecto, no es imposible que haya una cabaña donde antes hubo un palacio. Tal circunstancia despierta en mí una idea accesoria que me impresiona, al sugerirme la fragilidad de las cosas humanas. Pero en la pintura teatral no se trata de eso. No debe haber distracción. No debe haber suposición que produzca en mi ánimo un inicio de impresión distinta a la que el poeta quiso provocar.

Dos poetas no pueden mostrarse al mismo tiempo con todas sus cualidades. El talento subordinado se supeditará, en parte, al talento dominante. Si estuviera solo representaría algo general. Dirigido por otro, sólo le queda el recurso de un caso particular. Vea qué diferencia de viveza y efecto entre las marinas que Vernet ha pintado de su invención y las que ha copiado.³⁷ El pintor de teatro se ve limitado a las circunstancias que sirven para producir la ilusión. Le están prohibidos los accidentes que se oponen a ella. Utilizará con sobriedad los que la embellecerán sin perjuicio. Siempre tendrán el inconveniente de distraer la atención.

Esas son las razones por las cuales el decorado teatral más logrado no será más que un cuadro de segundo orden.

En el género lírico el poema está hecho para el músico, como el decorado para el poeta: por eso el poema no podrá ser perfecto si el poeta no es libre.

¿Tiene que representar un salón? Que sea el de un hombre de gusto. Nada de figurillas. Muebles sencillos, a menos que el asunto exija expresamente lo contrario.

[XX. DE LA INDUMENTARIA]

El fasto lo estropea todo. El espectáculo de la riqueza no es hermoso. La riqueza tiene demasiados caprichos: puede deslumbrar la vista pero no impresiona el alma. Bajo una vestimenta cargada de oro sólo veo a un hombre rico, cuando lo que busco es un hombre. El que se asombra con los diamantes que adornan a una mujer hermosa no es digno de ver una mujer hermosa.

La comedia tiene que ser representada en ropa de casa. No hay que estar en escena ni más compuesto ni más descuidado de lo que se estaría en casa.

³⁷ Joseph Vernet (1714-1789), especializado en marinas.

Si se arruinan en trajes por el espectador, carecen ustedes de gusto, actores, y olvidan que el espectador no cuenta para nada.

Cuanto más serios son los géneros más severidad exigen los trajes.

¿Qué verosimilitud si en el momento de una acción atropellada los personajes han tenido tiempo de arreglarse como en un día de recepción o de fiesta?

¡En cuantos gastos se han metido nuestros cómicos para la representación del *Huérfano de la China*!³⁸ ¡Cuánto les habrá costado suprimir una parte del efecto de la obra! En realidad, sólo a los niños, que vemos detenerse boquiabiertos en las calles cuando están decoradas con tapices, puede gustar el lujo de la indumentaria teatral. ¡Oh, atenienses, sois como niños!

Hermosos ropajes sencillos, de color serio, es lo que hacía falta, en lugar de tanto oropel y tanto bordado. Pregúntenle una vez más a la pintura sobre el particular. ¿Habrá entre nosotros un artista tan godo para hacerlos aparecer en la tela tan desabridos y tan brillantes como los vemos en escena?

Actores, si quieren aprender a vestirse, si quieren desprenderse del falso gusto del boato y acercarse a la sencillez que tanto conviene a los efectos grandes, a su bolsillo y a sus costumbres, frecuenten nuestras galerías.

Si a alguien se le ocurriera probar *El padre de familia* en el teatro, creo que este personaje debería ir vestido de modo muy sencillo. A Cecilia le bastaría el traje de estar por casa de una joven acomodada. Si se quiere, le dejaré

³⁸ Con ocasión del estreno de *L'orphelin de la Chine* (1755), tragedia de Voltaire, los actores cambiaron la vestimenta tradicional a la francesa por trajes al gusto oriental.

al comendador un galón de oro y un bastón de pico de cuervo. No me extrañaría que un hombre tan caprichoso cambiara de traje entre el primer acto y el segundo. Pero todo se echa a perder si Sofia no usa una tela sianesa³⁹ y la señora Hébert no va vestida como una mujer de pueblo endomingada. Saint-Albin es el único a quien por su edad y su condición permitiría que en el segundo acto vistiera con elegancia y riqueza. En el primero le basta con una levita de felpa sobre una chupa de paño burdo.

El público no sabe siempre desear lo verdadero. Cuando está en la falsedad, puede permanecer en ella siglos enteros. Pero es sensible a las cosas naturales y cuando ha recibido su impresión no la pierde nunca completamente.

Una actriz valiente acaba de desprenderse del miriñaque y a nadie le ha parecido mal.⁴⁰ Irá más lejos, se lo aseguro. Ah, si se atreviera un día a aparecer en escena con toda la nobleza y sencillez de atuendo que le exigen sus papeles; diré más, en el desorden al que debe arrojar un acontecimiento tan terrible como la muerte de un esposo, la pérdida de un hijo y las demás catástrofes de la escena trágica, ¿qué serían, frente a una mujer desgredada, todas esas muñecas empolvadas, rizadas, emperifolladas. Tarde o temprano tendrían que ponerse de acuerdo. La naturaleza, la naturaleza: no hay quien se le resista. Hay que expulsarla u obedecerla.

¡Oh, Clairon, a usted me dirijo! No deje que la subyuguen la costumbre ni el prejuicio. Déjese llevar por su gusto y su talento, muéstranos la naturaleza y la verdad: es el deber de los que apreciamos y cuyos talentos nos han preparado para acoger cuanto se les ocurra intentar.

³⁹ Mejor que siamesa: tela de poco valor hecha de algodón y seda, originaria de Siam.

⁴⁰ Alusión a la Clairon, que en la citada tragedia de Voltaire apareció sin el traje francés y vestida a la oriental.

[XXI. DE LA PANTOMIMA]

Una paradoja cuya verdad será sentida por pocas personas y que hará rebelarse a las demás (¿pero qué nos importa a usted y a mí?: nuestra divisa es decir primero la verdad) es que en las piezas italianas nuestros cómicos italianos actúan con mayor libertad que nuestros cómicos franceses; le hacen menos caso al espectador. En cien momentos lo olvidan completamente. En su acción se halla un no sé qué original y agradable que me gusta y gustaría a todos sin los insípidos discursos y la absurda intriga que la desfigurán. A través de su locura veo a unas gentes alegres que intentan divertirse y que se abandonan a todo el ímpetu de su imaginación; y aprecio más este arrebató que lo rígido, pesado y estirado.

«Pero improvisan: el papel que hacen no se les ha dictado».

Ya me doy cuenta.

«Y si los quiere ver tan medidos, acompasados y fríos como los otros, déles una pieza escrita».

Confieso que ya no serían ellos: ¿pero quién se lo impide? ¿Las cosas que han aprendido no les resultan tan propias tras la cuarta función como si las hubieran imaginado?

«No. La improvisación tiene un carácter que no adquirirá nunca la cosa preparada».

Puede ser. Sin embargo, lo que los hace simétricos, estirados y embotados es que actúan por imitación, que tienen presentes otro teatro y otros actores. ¿Qué hacen? Se sitúan en semicírculo, llegan con paso contado y medido, buscan el aplauso, se salen de la acción, se dirigen al público, le hablan y resultan desabridos y falsos.

He observado que nuestros insípidos personajes secundarios permanecen más a menudo en su humilde papel que

los personajes principales. Me parece que la razón es que están reprimidos por la presencia de otro que les da órdenes: le hablan a ese y toda la acción está dirigida a él. Y todo iría bastante bien si la cosa inspirase respeto a las partes principales como la dependencia lo inspira a las subalternas.

Hay bastante pedantería en nuestra poética, hay mucha en nuestras composiciones dramáticas: ¿cómo no habría en la representación?

Esa pedantería, que es tan contraria en todo lo demás al carácter amable de la nación, detendrá todavía mucho tiempo el progreso de la pantomima, que es parte tan importante del arte teatral.

He dicho que la pantomima es una porción del drama, que el autor debe ocuparse seriamente de ella, que si no le resulta familiar y presente, no sabrá empezar, conducir, ni terminar su escena con un poco de verdad, y que el gesto debe escribirse a menudo en lugar de las palabras.

Añado que hay escenas enteras en que resulta infinitamente más natural a los personajes moverse que hablar, y voy a probarlo.

No hay nada que suceda en la vida real que no pueda reproducirse en un escenario. Supongamos que dos hombres, sin saber si deben estar disgustados o satisfechos uno del otro, esperan a un tercero que les informe: ¿qué dirán hasta que llegue ese tercero? Nada. Irán, volverán, se mostrarán impacientes, pero estarán callados. Se cuidarán de dirigirse palabras de las que puedan arrepentirse. Este es el caso de una escena toda o casi toda pantomima; ¡y cuántas más habrá!

Pánfilo se encuentra en escena con Cremes y Simón.⁴¹ Cremes toma todo lo que le dice su hijo por las superche-

⁴¹ Sigue la descripción de una escena del acto IV de la *Andria* de Terencio.

rías de un joven libertino que tiene que hacerse perdonar sus locuras. Su hijo le pide traer un testigo. Cremes, apremiado por su hijo y por Simón, accede a escuchar a ese testigo. Pánfilo va a buscarlo y Simón y Cremes se quedan. Me pregunto qué hacen mientras Pánfilo está en casa de Glicerión, habla con Critón, lo pone al corriente, le explica lo que espera de él y lo convence para que lo acompañe y hable con Cremes, su padre. Hay que suponerlos inmóviles y mudos, o imaginar que Simón continúa conversando con Cremes, que éste, con la cabeza inclinada y la barbilla apoyada en una mano, lo escucha unas veces con paciencia, otras con ira y que entre ellos transcurre una escena toda pantomima.

Pero este ejemplo no es el único que hay en ese poeta. ¿Qué hace, en otra obra, uno de los ancianos en escena, mientras que el otro va a decirle a su hijo que su padre lo sabe todo, que lo deshereda y le da toda su fortuna a su hija?⁴²

Si Terencio hubiese tenido el detalle de escribir la pantomima no tendríamos duda alguna. Pero ¿qué importa si la escribió o no, si basta con un poco de sentido común para suponerla? No siempre ocurre igual. ¿Quién hubiese podido imaginarla en *El avaro*? Harpagon se muestra sucesivamente triste y alegre, según Frosina le habla de su pobreza o del cariño de Mariana.⁴³ Ahí el diálogo se establece entre las palabras y el gesto.

Conviene escribir la pantomima cada vez que constituye un cuadro, que comunica energía o claridad a las palabras, que une el diálogo, que caracteriza, que consiste en un juego delicado que no se adivina, que hace las veces de respuesta y casi siempre al inicio de las escenas.

⁴² Eso ocurre en el acto V del *Heautontimorumenos* del propio Terencio.

⁴³ Alusión al acto II del *Avare* de Molière.

Resulta tan esencial que, de dos piezas compuestas teniendo una en cuenta la pantomima y la otra no, la factura será distinta; que aquella en que se haya considerado que la pantomima es parte del drama, no se representará sin pantomima, y que aquella en que la pantomima se haya omitido no podrá representarse con ella. No se la suprimirá en la representación del poema que la contenga y no se la añadirá al poema que no la tenga. Es la que fijará la extensión de las escenas y dará color a todo el drama.

Molière se dignó escribirla: basta con eso.

Pero aunque Molière no la hubiera escrito, ¿se habría equivocado otro al imaginarla? ¡Oh, críticos, mentes estrechas, hombres con poco sentido común, cuándo os decidiréis a juzgar las cosas por lo que son y a aprobar o desaprobar según la realidad!

¡En cuántos lugares Plauto, Aristófanes y Terencio han puesto en apuros a los más hábiles intérpretes por no haber indicado el movimiento de la escena! Terencio inicia así los *Adelfos*: «Storax... Esquino no ha regresado esta noche». ¿Qué significa eso? ¿Mición habla con Storax? No. Storax no está en escena en aquel momento. Ese personaje ni aparece en la obra. ¿Qué significa eso? Pues que Storax es uno de los criados de Esquino. Mición lo llama y, como Storax no responde, deduce que Esquino no ha regresado. Una palabra sobre la pantomima habría aclarado ese pasaje.

Lo que encanta es la pintura de los movimientos, sobre todo en las novelas domésticas. Vea con qué complacencia se detiene en ella el autor de *Pamela*, *Grandison* y *Clarisa*.⁴⁴ Vea qué fuerza, sentimiento y patetismo comunica a sus palabras. Vea al personaje: ya hable o esté callado, lo veo, y su acción me afecta más que sus palabras.

⁴⁴ O sea, Samuel Richardson.

Si un poeta ha puesto en escena a Orestes y Pílates disputándose la muerte y ha reservado para ese momento la llegada de las Euménides, ¿en qué estremecimiento no me arrojará si las ideas de Orestes se confunden poco a poco, a medida que razona con su amigo; si sus ojos se extravían; si busca a su alrededor; si se detiene; si continúa hablando; si vuelve a pararse; si aumenta el desorden de sus movimientos y de sus palabras; si las Furias se apoderan de él y lo atormentan; si sucumbe bajo la violencia del tormento; si cae al suelo; si Pílates lo levanta, lo sostiene y le seca con su mano el rostro y la boca; si el desdichado hijo de Clitemnestra permanece un momento en un estado agónico; si entreabriendo luego los párpados y semejante a alguien que regresara de un profundo letargo, sintiendo los brazos que lo sostienen y lo estrechan, le dice inclinando la cabeza hacia él y con voz apagada: "Pílates, ¿te toca morir a ti?" ¿Qué efecto producirá esta pantomima! ¿Podrá haber en el mundo palabras que me afecten tanto como la acción de Pílates levantando al caído Orestes y secándole con la mano rostro y boca? Separe aquí la pantomima del discurso y los matará a los dos. El poeta que haya imaginado esta escena habrá mostrado su talento al reservar para este momento las iras de Orestes. El argumento que Orestes saca de su situación no tiene respuesta.⁴⁵

Pero me dan ganas de esbozarle los últimos instantes de la vida de Sócrates. Es un conjunto de cuadros que aportarán más pruebas a favor de la pantomima que cuanto pueda yo añadir. Me ajustaré casi completamente a la historia. ¡Qué argumento para un poeta!

Sus discípulos no sentían la compasión que se tiene de un amigo al que se asiste en su lecho de muerte. Aquel hombre les parecía feliz. Si experimentaban algo era ese sentimiento extraordinario mezcla de la dulzura que nacía de

⁴⁵ Todo este argumento pertenece a *Ifigenia en Tauris* de Eurípides.

sus palabras y del dolor que nacía del pensamiento de que iban a perderlo.

Cuando entraron acababan de desatarlo. Xantipa estaba sentada a su lado, con uno de sus hijos en brazos.

El filósofo habló poco con su mujer, ¡pero cuántas cosas emotivas un hombre sabio que desprecia la vida podía decirle a su hijo!

Entraron los filósofos. En cuanto Xantipa los vio, se echó a gritar con desesperación, como suelen hacer las mujeres en estos casos: "Sócrates, tus amigos te hablan hoy por última vez. Por última vez abrazas a tu mujer y ves a tu hijo".

Volviéndose hacia Critón, Sócrates le dijo: "Amigo mío, haz que acompañen a casa a esta mujer". Y así se hizo.

Se llevan a Xantipa, pero ella se lanza hacia Sócrates, le tiende los brazos, lo llama, se araña el rostro con las manos y llena la cárcel con sus gritos.

Mientras, Sócrates dice una última palabra sobre el niño que se llevan.

Entonces el filósofo, serenando su rostro, se sienta en el lecho y, doblando la pierna de la que le habían quitado las cadenas y frotándola suavemente, dice: "¡Qué cerca están el placer y el dolor! ¡Si Esopo lo hubiese advertido, qué bella fábula habría hecho! Los atenienses han ordenado que me vaya y me iré. Decidle a Evenio que me siga si es prudente".

Estas palabras introducen la escena sobre la inmortalidad del alma.

Que intente hacer esta escena quien se atreva. Yo me apresuro hacia mi objeto. Si ha visto expirar a un padre entre sus hijos, tal fue el final de Sócrates en medio de los filósofos que lo rodeaban.

Cuando hubo terminado de hablar se hizo un momento de silencio y Critón le dijo.

CRITÓN.- ¿Qué tienes que ordenarnos?

SÓCRATES.- Que intentéis pareceros a los dioses hasta donde podáis y dejarles el cuidado del resto.

CRITÓN.- Tras tu muerte, ¿cómo quieres que se disponga de tu cuerpo?

SÓCRATES.- Como os convenga, Critón, si me encontráis.

Luego, mirando a los filósofos y sonriendo, añadió: "Por más que haga, nunca convenceré a nuestro amigo a que distinga a Sócrates de sus restos mortales".

El esbirro de los Once entró en aquel momento y se acercó a él sin hablar. Sócrates le dijo:

SÓCRATES.- ¿Qué quieres?

ESBIRRO.- Advertirte de parte de los magistrados...

SÓCRATES.- Que ha llegado el tiempo de morir. Amigo, trae el veneno, si está triturado, y sé bienvenido.

ESBIRRO.- (*Volviéndose y llorando*) Los otros me maldicen y este me bendice.

CRITÓN.- El sol brilla aún en las montañas.

SÓCRATES.- Los que retrasan el momento, creen que lo pierden todo al dejar de vivir, y yo creo que lo gano.

Entonces entró el esclavo que traía la copa. Sócrates lo recibió y le dijo:

SÓCRATES.- Hombre de bien, ¿qué debo hacer, pues tú lo sabes?

ESBIRRO.- Beber y pasearte hasta que sientas que tus piernas te pesan.

SÓCRATES.- ¿No podría derramarse una gota en acción de gracias a los dioses?

ESBIRRO.- Sólo hemos molido el necesario.

SÓCRATES.- Está bien... Al menos les podremos dirigir una plegaria.

Y sosteniendo la copa con una mano y dirigiendo su mirada hacia el cielo, dijo:

"Oh, dioses que me llamáis, dignaos concederme un feliz viaje".

Luego guardó silencio y bebió.

Hasta entonces sus amigos habían tenido la fuerza de contener su dolor, pero cuando se acercó la copa a los labios ya no fueron dueños de sí mismos.

Unos se envolvieron en sus capas. Critón se había levantado y erraba por la celda gritando. Otros, inmóviles y de pie, observaban a Sócrates en triste silencio, mientras las lágrimas corrían por sus mejillas. Apolodoro se había sentado a los pies del lecho, de espaldas a Sócrates, y ahogaba sus sollozos con las manos.

Mientras tanto, Sócrates se paseaba como le había recomendado el esclavo: y, paseándose, se dirigía a cada uno y lo consolaba.

Le decía a uno: "¿Dónde está la firmeza, la filosofía, la virtud?"... A otro: "Por eso había alejado a las mujeres". A todos: "Anito y Melito habrán podido hacerme daño... Amigos míos, volveremos a vernos... Si os entristecéis así significa que no os lo creéis".

Mientras, sus piernas empezaron a pesarle y se acostó en el lecho. Encomendó entonces su memoria a sus amigos y les dijo con voz que iba debilitándose:

SÓCRATES.- Dentro de un momento ya no existiré... Me juzgarán por vosotros... Reprochad mi muerte a los atenienses por la santidad de vuestras vidas.

Sus amigos quisieron responderle, pero no pudieron: se pusieron a llorar y permanecieron callados.

El esclavo que estaba junto al lecho le cogió los pies y se los apretó; Sócrates, que lo miraba, le dijo:

"Ya no los siento".

Un instante más tarde le tomó las piernas y se las apretó; y Sócrates que lo miraba, le dijo:

"Tampoco las siento".

Entonces empezaron a apagarse sus ojos, a contraerse los labios y las aletas de la nariz, a doblarse los miembros y a difundirse por toda su persona la sombra de la muerte. Su respiración se hacía difícil y apenas se lo oía. Dijo a Critón que estaba tras él:

"Critón, incorpórame un poco".

Critón lo incorporó. Sus ojos se reanimaron y serenando su rostro y dirigiéndose al cielo, dijo:

"Estoy entre la tierra y el Elíseo".

Un momento más tarde sus ojos se cubrieron y dijo a sus amigos:

"Ya no os veo... Habladme... ¿No es esta la mano de Apolodoro?"

Le respondieron que sí y la apretó.

Tuvo entonces un movimiento convulsivo del que se repuso con un profundo suspiro y llamó a Critón. Este se inclinó y Sócrates le dijo, y fueron sus últimas palabras:

"Critón, haced un sacrificio al dios de la salud... Me estoy curando".

Cebes, que estaba enfrente de Sócrates, recibió su última mirada, que quedó clavada en él, y Critón le cerró la boca y los labios.

Esas son las circunstancias que hay que utilizar. Disponga de ellas como le plazca, pero manténgalas. Cuanto pondría en su lugar resultaría falso y sin efecto. Pocas palabras y mucho movimiento.

Si el espectador está en el teatro como ante una tela en la que, por encanto, se sucedieran varios cuadros, ¿por qué el filósofo que se sienta a los pies del lecho de Sócrates y que teme verlo morir, no resultaría tan patético en escena como la mujer y la hija de Eudamidas en el cuadro de Poussin?⁴⁶

Aplique las leyes de la composición pictórica a la pantomima y comprobará que son las mismas.

En una acción real en la que concurren varias personas, todas se dispondrán por sí mismas del modo más real, pero esta manera no es siempre la más conveniente para el que pinta ni la más sorprendente para el que mira. De ahí la necesidad para el pintor de alterar el estado natural y de reducirlo a un estado artificial: ¿y no sucedería lo mismo en el escenario?

Si así fuera, ¡qué arte el de la declamación! Cuando cada cual es dueño de su papel no hay casi nada hecho. Hay que poner las figuras juntas, acercarlas o separarlas, aislarlas o agruparlas y sacar una sucesión de cuadros compuestos todos de modo grandioso y real.

¡Qué auxilio representaría el pintor para el actor y el actor para el pintor! Sería una manera de perfeccionar dos talen-

⁴⁶ Se refiere a *El testamento de Eudamidas* de Nicolas Poussin (Museo Nacional de Arte, Copenhague).

tos importantes. Pero yo lanzo estas opiniones para su satisfacción personal y la mía. No pienso que se quiera tanto el teatro para llegar hasta ese punto.

Una de las principales diferencias entre la novela doméstica y el drama es que la novela sigue al gesto y a la pantomima en todos sus detalles, que el autor se dedica principalmente a pintar los movimientos y las impresiones, mientras que el poeta dramático deja caer sólo una palabra al pasar.

«Pero esa palabra corta el diálogo, lo entorpece y lo confunde».

Sí, cuando está mal situado o mal elegido.

Con todo, confieso que si la pantomima alcanzara en escena un alto grado de perfección se podría evitar el anotarla, y esa es tal vez la razón por la cual no lo hicieron los antiguos. Pero entre nosotros, ¿cómo podrá el lector, me refiero incluso al que tiene cierta costumbre del teatro, suplirla en la lectura, ya que no la ve en la representación? ¿Sería más actor que un cómico de profesión?

Cuando la pantomima se haya establecido en nuestros teatros, un poeta que no haga representar sus piezas será frío e incluso ininteligible si no describe la manera de actuar. ¿No es para el lector un aumento de placer conocer el movimiento tal como el poeta lo ha concebido? Y, acostumbrados como estamos a una declamación amanerada, simétrica y tan alejada de la verdad, ¿habría muchas personas que pudiesen prescindir de ella?

La pantomima es el cuadro que existía en la imaginación del poeta cuando escribía y que quisiera que la escena mostrara a cada instante cuando se interpreta. Es la manera más sencilla de enseñar al público lo que debe exigir de los cómicos. El poeta le dice: «Compare esta manera de actuar con la de sus actores y juzgue».

Por lo demás, cuando escribo la pantomima es como si me dirigiera con estas palabras al cómico: «Así declamo, las cosas se sucedían así en mi imaginación cuando componía. Pero no soy ni tan fatuo para creer que no se pueda declamar mejor que yo, ni tan necio para reducir a un hombre de talento al estado de una máquina».

Se propone a varios artistas un asunto para un cuadro: cada cual lo medita y ejecuta a su modo y salen de sus talleres otros tantos cuadros distintos. Pero en todos se observa alguna belleza particular.

Diré más. Recorra nuestras galerías y haga que le muestren las piezas en que el aficionado ha pretendido dar órdenes al artista y disponer sus figuras. Dentro de una gran número de ellas, apenas hallará dos o tres en que las ideas de uno hayan coincidido tanto con el talento del otro para que la obra no padezca.

Actor, goce de sus derechos: haga lo que el momento y su talento le inspiren. Si usted es de carne, si tiene entrañas todo irá bien sin que yo me meta; y por mucho que yo haga, todo irá mal si usted es de mármol o de madera.

El poeta puede haber escrito o no la pantomima: reconoceré al instante si ha compuesto teniéndola presente. La andadura de su pieza no será la misma; las escenas tendrán otro cariz; su diálogo se resentirá. Si se trata del arte de imaginar cuadros, ¿debe suponersele a todos y lo han poseído todos nuestros poetas dramáticos?

Un experimento que podría hacerse es componer una obra dramática y proponerles luego que escribieran la pantomima a los que tildan de superflua esta preocupación. ¡Cuántas necedades harían!

Es fácil criticar con justicia y difícil ejecutar con medianía. ¿Sería entonces tan descabellado exigir que, en alguna obra de importancia, nuestros jueces demostrasen que, por lo menos, saben tanto como nosotros?

[XXII. DE LOS AUTORES Y LOS CRÍTICOS]

Los viajeros hablan de un pueblo salvaje que arroja soplando a los que pasan agujas envenenadas. Es la imagen de nuestros críticos.

¿Le parece exagerada esta comparación? Estará de acuerdo, al menos, que se asemejan bastante a aquel solitario que vivía en lo más profundo de un valle rodeado de colinas por todas partes. Ese espacio limitado era todo su mundo. Girando sobre su eje y recorriendo con la mirada su estrecho horizonte exclamaba: "Lo sé todo, lo he visto todo". Pero, tentado un día de ponerse a caminar y de acercarse a algunos objetos que se ocultaban a su vista, se encarama a lo alto de una de sus colinas. ¡Cuál no fue su asombro cuando vio un espacio inmenso extenderse sobre su cabeza y ante sus ojos! Entonces, cambiando de discurso, dijo: "No sé nada, no he visto nada".

He dicho que nuestros críticos se parecen a este hombre, pero me he equivocado. Permanecen en el fondo de su choza y nunca pierden la alta estima en que se tienen.

El papel del autor es un papel bastante fatuo: es el de alguien que se cree capaz de dar lecciones al público. ¿Y el papel del crítico? Es todavía más fatuo: es el de alguien que se cree capaz de dar lecciones al que se cree capaz de darlas al público.

El autor dice: "Caballeros, escúchenme, pues soy su maestro". Y el crítico: "Es a mí, caballeros, a quien tienen que escuchar, pues soy el maestro de sus maestros".

En cuanto el público, hace lo que le conviene. Si la obra del autor es mala, le trae sin cuidado, y lo mismo ocurre con las observaciones del crítico cuando son falsas.

Con eso el crítico exclama: "¡Oh tiempos, oh costumbres! ¡Se ha echado a perder el gusto!", y de este modo se consuela.

El autor, por su parte, acusa a los espectadores, a los actores y a la cábala. Apela a sus amigos: les había leído la pieza antes de darla a las tablas, tenía que ser un gran éxito. Pero sus amigos, ciegos o pusilánimes, no se atrevieron a decirle que carecía de garbo, de caracteres y de estilo; y créame, el público casi nunca se equivoca. Su pieza ha fracasado porque es mala.

«¿Pero no se tambaleó el *Misántropo*?».

Es cierto. ¡Oh, qué tranquilizador, después de una desgracia, sacar a luz ese ejemplo! Si alguna vez subo a las tablas y los silbidos me echan de ellas, espero recordarlo también.

La crítica trata de distinto modo a los vivos y a los muertos. ¿Ha muerto un autor? Se ocupa de realzar sus cualidades y paliar sus defectos. ¿Está vivo? Es lo contrario. Son los defectos los que señala y las cualidades las que olvida, y en eso lleva razón: se puede corregir a los vivos mientras que los muertos no tienen remedio.

Sin embargo, el censor más severo de una obra es el propio autor. ¡Cuántas fatigas se da a sí mismo! Él conoce el vicio oculto y el crítico casi nunca pone ahí el dedo. Esto me recuerda a menudo el dicho de un filósofo: «¿Hablan mal de mí? ¡Ah, si me conocieran como me conozco yo!». ⁴⁷

Los autores y críticos antiguos empezaban instruyéndose, y no entraban en la carrera literaria hasta salir de las escuelas de filosofía. ¡Cuánto tiempo había guardado el autor su obra antes de exponerla al público! De ahí esa corrección que sólo puede ser hija de los consejos, la lima y el tiempo.

Nos apresuramos en presentarnos al público y tal vez no éramos ni lo bastante ilustrados ni lo bastante hombres de bien cuando tomamos la pluma.

⁴⁷ El pensamiento está tomado del *Manual del estoico* de Epicteto.

Si el sistema moral está corrompido preciso es que el gusto esté depravado.

La verdad y la virtud son amigas de las bellas artes. ¿Quiere usted ser autor? ¿Quiere ser crítico? Empiece por ser un hombre cabal. ¿Qué puede esperarse del que no se conmueve profundamente? ¿Y qué me conmoverá profundamente si no es la verdad y la virtud, las dos cosas más poderosas de la naturaleza?

Si me aseguran que un hombre es avaro me costará creer que pueda idear algo grande. Ese vicio empequeñece el espíritu y cierra el corazón. Las desgracias públicas no afectan al avaro. A veces hasta se alegra. Es duro. ¿Cómo podrá elevarse hasta algo sublime? Siempre está inclinado sobre una caja de caudales. Ignora la rapidez del tiempo y la brevedad de la vida. Concentrado en sí mismo, es ajeno a la beneficencia. La felicidad de su prójimo no le dice nada comparada con un pequeño fragmento de metal amarillo. Nunca ha conocido el placer de dar a quien está necesitado, de aliviar al que padece y de llorar con el que llora. Es mal padre, mal hijo, mal amigo y mal ciudadano. En la necesidad de excusarse su vicio a sí mismo se ha creado un sistema que supedita todos los deberes a su pasión. Si se propusiera pintar la compasión, la liberalidad, la hospitalidad, el amor a la patria o al género humano, ¿dónde encontraría los colores? En el fondo de su corazón piensa que esas cualidades son defectos y locuras.

Tras el avaro, cuyos medios son todos viles y pequeños y que no se atrevería siquiera a planear un gran crimen para tener dinero, el hombre de mente más estrecha y más capaz de hacer el mal, el menos conmovido por la verdad, la bondad y la belleza es el supersticioso.

Después del supersticioso, el hipócrita. El supersticioso tiene la vista ofuscada, el hipócrita tiene el corazón falso.

Si es usted bien nacido, si la naturaleza le ha dado alma recta y corazón sensible, aléjese durante un tiempo de la

compañía de los hombres y váyase a estudiarse a sí mismo. ¿Cómo producirá el instrumento una justa armonía si está desafinado? Hágase una idea exacta de las cosas, compare su conducta con sus deberes, conviértase en un hombre cabal y no crea que ese trabajo y ese tiempo, tan bien empleados para el hombre, se hayan perdido para el autor. De la perfección moral que habrá usted instaurado en su temperamento y en sus costumbres brotará un matiz de grandeza y de justicia que se difundirá sobre todo lo que escriba. Si alguna vez tiene que pintar el vicio, sepa cuán contrario es al orden general y a la felicidad pública y privada y lo pintará con vigor. Si es la virtud, ¿cómo la referirá de modo que la haga amable a los demás si usted mismo no está impregnado de ella? Al regresar junto a los hombres, escuche con atención a los que hablan bien y hablese a menudo a usted mismo.

Amigo mío, usted conoce a Aristo. De él he sacado lo que voy a contarle. Tenía a la sazón cuarenta años. Estaba particularmente dedicado al estudio de la filosofía. Lo llamaban el filósofo porque había nacido sin ambición, tenía el alma honrada y la envidia no había alterado nunca su dulzura y su tranquilidad. Por lo demás, grave en su porte, severo en sus costumbres, austero y sencillo en sus palabras, el manto de un filósofo antiguo era casi lo único que le faltaba, pues era pobre y estaba contento con su pobreza.

Un día que se había propuesto pasar algunas horas con sus amigos conversando sobre las letras y la moral, pues no le gustaba hablar de los asuntos públicos, no los encontró, por lo que decidió pasear solo.

Frecuentaba poco los lugares donde los hombres se reúnen. Le gustaban más los lugares apartados. Caminaba pensativo y se decía:

"Tengo cuarenta años. He estudiado mucho. Me llaman el filósofo. Pero si se presentara ahora alguien y me dije-

ra: Aristo, ¿qué es lo verdadero, lo bueno y lo bello?... ¿tendría una respuesta preparada? No. ¡Cómo, Aristo, no sabe lo que es lo verdadero, lo bueno y lo bello y deja que le llamen filósofo!”.

Tras varias reflexiones sobre la vanidad de los elogios que se prodigan sin fundamento y se aceptan sin pudor, se puso a buscar el origen de esas ideas fundamentales de nuestra conducta y de nuestros juicios y continuó razonando así consigo mismo:

“No hay tal vez en toda la especie humana dos individuos que presenten una estrecha semejanza. Organización general, sentidos, aspecto exterior, vísceras tienen su variedad. Fibras, músculos, sólidos, fluidos tienen su variedad. Mente, imaginación, memoria, ideas, verdades, prejuicios, alimentos, ejercicios, conocimientos, condiciones, educación, gustos, fortuna, talentos tienen su variedad. Objetos, climas, usos, leyes, costumbres, usanzas, gobiernos, religiones tienen su variedad. ¿Cómo sería posible entonces que dos hombres tuvieran precisamente un mismo gusto o las mismas nociones de lo verdadero, lo bueno y lo bello? Sólo la diferencia de vida y la variedad de acontecimientos bastarían para comunicarla a las opiniones.

Eso no es todo. En un mismo hombre todo se halla en perpetuo cambio, tanto considerándolo en lo físico como en lo moral: el dolor sucede al placer y el placer al dolor; la salud a la enfermedad y la enfermedad a la salud. Sólo gracias a la memoria somos un mismo individuo para los demás y para nosotros mismos. Tal vez a la edad que tengo no me quede ya ni una sola molécula del cuerpo que traía al nacer. Ignoro el término prescrito para mi duración, pero cuando llegue el momento de devolver este cuerpo a la tierra, tal vez no le quede ni una de las moléculas que tiene ahora. El alma, en diferentes periodos de la vida tampoco se parece. En la infancia apenas articulaba. Creo que en la actualidad razono. Pero mientras razono el tiempo pasa y vuelvo a la difícil articulación. Tal es mi condición y la

de todos. ¿Cómo sería posible, pues, que hubiera uno solo de nosotros que conservara durante toda la duración de su existencia el mismo gusto y que tuviera la misma idea de lo verdadero, lo bueno y lo bello? Las revoluciones causadas por los pesares y por la maldad de los hombres bastarían para alterar esas ideas.

¿Está condenado, pues, el hombre a no ponerse de acuerdo ni con sus semejantes ni consigo mismo acerca de los únicos objetos que le importa conocer, a saber, la verdad, la bondad y la belleza? ¿Se trata de cosas locales, momentáneas y arbitrarias? ¿Palabras vacías de sentido? ¿No hay nada que sea lo que es? ¿Es una cosa verdadera, buena y bella cuando me lo parece? ¿Y todas nuestras disputas sobre el gusto se reducirían finalmente a esta proposición: Usted y yo somos dos seres diferentes y yo mismo no soy nunca en un instante lo que era en otro?”.

Aquí Aristo hizo una pausa. Luego continuó:

“Lo cierto es que nuestras disputas no tendrán un final mientras cada uno se tome a sí mismo por modelo y juez. Habrá tantas medidas como hombres y el mismo hombre tendrá tantos módulos distintos como periodos sensiblemente distintos en su existencia.

Eso me basta, creo, para sentir la necesidad de buscar una medida, un módulo fuera de mí. Mientras no realice esta búsqueda la mayoría de mis juicios serán falsos y todos serán dudosos.

¿Pero de dónde sacar la medida invariable que busco y me falta? ¿De un hombre ideal que crearé, al que presentaré los objetos, que decidirá y del que me limitaré a ser el eco fiel? Pero ese hombre será obra mía... ¿Qué importa, si lo creo a partir de elementos constantes? ¿Y dónde están esos elementos constantes? ¿En la naturaleza? Sea: pero ¿cómo reunirlos? La cosa es difícil pero ¿resulta imposible? Aun cuando no pueda esperar formar un modelo perfec-

to, ¿me veré dispensado de intentarlo? No... Intentémoslo, pues... Pero si el modelo de belleza al que los escultores antiguos remitieron todas sus obras les costó tanta observación, estudio y fatiga, ¿en qué empresa me meto?... Sin embargo, debo hacerlo o oírme llamar siempre Aristo el filósofo y sonrojarme”.

En este punto Aristo hizo una segunda pausa algo más larga que la primera, tras la cual continuó:

“Veo de entrada que al ser el hombre ideal que busco un compuesto como yo, los antiguos escultores, al determinar las proporciones que les parecieron más hermosas hicieron una parte de mi modelo... Sí. Tomemos esta estatua y animémosla... Démosle los órganos más perfectos que pueda tener el hombre. Dotémosla de todas las cualidades que le ha sido dado poseer a un mortal y nuestro modelo ideal ya estará hecho... Sin duda... ¡Pero qué estudio! ¡Qué trabajo! ¡Cuántos conocimientos físicos, naturales y morales que adquirir! No conozco ciencia ni arte en el que no tuviera que estar profundamente versado... Así tendría el modelo ideal de toda verdad, de toda bondad y de toda belleza... Pero ese modelo general ideal es imposible de formar a menos que los dioses me concedan su inteligencia y me prometan su eternidad. Ya he caído de nuevo en las incertidumbres de las que me proponía salir”.

Aristo, triste y pensativo, volvió a detenerse en este punto.

“Pero, continuó tras un momento de silencio, ¿por qué no imitaría a los escultores? Se hicieron un modelo apropiado a su condición y yo tengo también la mía... Que el literato se haga un modelo ideal del literato más perfecto y que por boca de ese hombre juzgue las producciones de los demás y las suyas propias. Que el filósofo siga el mismo plan... Todo lo que le parezca bueno y bello a ese modelo lo será. Ese será el órgano de sus decisiones... El modelo ideal será más grande y severo cuanto más se extiendan

sus conocimientos... No hay nadie ni puede haberlo que juzgue igualmente bien lo verdadero, lo bueno y lo bello. No: y entender por hombre de gusto el que lleva en sí mismo el modelo general ideal de toda perfección es una quimera.

Pero, de ese modelo ideal apropiado a mi condición de filósofo, pues quieren llamarme así, ¿qué uso haré, cuando lo tenga? El mismo que los pintores y los escultores hicieron con el que tenían. Lo modificaré según las circunstancias. Ese será el segundo estudio al que tengo que dedicarme.

El estudio encorva al literato. El ejercicio asegura el paso y levanta la cabeza del soldado. La costumbre de llevar fardos curva la espalda del mozo de cuerda. La mujer encinta echa la cabeza hacia atrás. El jorobado dispone sus miembros de distinto modo que el hombre erguido. Esas son las observaciones que, multiplicadas hasta el infinito, forman al estatuario y le enseñan a alterar, fortalecer, debilitar, desfigurar y reducir su modelo ideal desde el estado de naturaleza hasta el estado que le conviene.

El estudio de las pasiones, las costumbres, los caracteres y las usanzas enseñaría al pintor del hombre a alterar su modelo y a reducirlo del estado de hombre al de hombre bueno o malo, tranquilo o colérico.

Es así como de un solo simulacro sacará una variedad infinita de representaciones diferentes que cubrirán la escena y la tela. ¿Es un poeta? ¿Es un poeta el que compone? ¿Compone una sátira o un himno? Si una sátira, tendrá la mirada huraña, la cabeza hundida en los hombros, la boca cerrada, los dientes apretados, la respiración entrecortada, forzada y sofocada: es un furioso. ¿Es un himno? Tendrá la cabeza erguida, la boca entreabierta, los ojos vueltos hacia el cielo, el aspecto extasiado, la respiración jadeante: es un entusiasta. Y la alegría de esos dos hombres, tras el éxito, ¿no presentará caracteres distintos?”.

Tras esta conversación consigo mismo Aristo concluyó que aún había mucho que aprender. Regresó a su casa. Se encerró en ella durante quince años. Se consagró a la historia, la filosofía, la moral, las ciencias y las artes, y fue a los cincuenta y cinco años hombre de bien, instruido, de gusto, gran autor y crítico excelente.

Índice

<i>Introducción,</i> por Francisco Lafarga	5
Bibliografía	13
<i>El padre de familia,</i> de Denis Diderot	15
<i>De la poesía dramática,</i> de Denis Diderot	139
Índice	251
Publicaciones de la ADE	253