

Discurso sobre la tragedia y los medios para tratarla según lo verosímil y lo necesario*

Pierre Corneille

Además de las tres funciones del poema dramático, de las cuales he hablado en el discurso que sirve de prefacio a la primera parte de esta antología, la tragedia tiene como rasgo particular que *a través de la compasión y el temor purifica las pasiones de la misma naturaleza*.¹ Estos términos, utilizados por Aristóteles en su definición, nos enseñan dos cosas. Primero, que la tragedia debe provocar la compasión y el temor; y segundo, que a través de estos medios purifica pasiones similares. Explica la primera de manera amplia, pero no dice una sola palabra de la última, y de todas las condiciones que emplea en esta definición, es la única que no esclarece. Sin embargo, en el último capítulo de su *Política*, manifiesta la intención de explicarla ampliamente en este tratado; este aspecto hace que la mayor parte de sus intérpretes piense que dicho tratado no

* Tomado de *Trois discours sur le poème dramatique*, edición de Bénédicte Louvat y Marc Escola (París: Garnier-Flammarion, 1999), 95-132. La traducción ha sido realizada por el profesor Iván Vicente Padilla Chasing y revisada por la profesora Sara González Ramírez

¹ En el texto de Corneille las citas que hacen referencia a la *Poética* de Aristóteles aparecen en cursiva. En primera instancia, se podría pensar que se trata de citas textuales, pero en realidad contienen la interpretación o traducción propia del dramaturgo francés. Por tal razón, en lugar de recurrir a una traducción castellana y trasladar la traducción, hemos decidido traducir la interpretación del autor y conservar las cursivas puesto que el autor las utiliza para tomar distancia frente al texto del filósofo griego. Además, en ocasiones, Corneille suma a su interpretación sus propias ideas. Sin embargo, para que nuestro lector pueda confrontar el texto, lo remitiremos a la traducción de la *Poética* de Aristóteles, hecha por Ángel Cappelletti (Caracas: Monte Ávila Editores, 1990), 6. De aquí en adelante citaremos sólo la página correspondiente.

nos ha llegado en su totalidad, porque en él no encontramos nada sobre esta materia. A pesar de las diversas posibilidades de interpretación, creo que es mejor atenernos a sus palabras y no tratar de adivinar aquello que quiso decir. Las máximas que establece para lo primero podrían conducirnos a algunas conjeturas para lo segundo y, sobre la certeza de aquello que nos ha sido legado, podríamos fundar una opinión probable de aquello que no ha llegado hasta nosotros.

*Sentimos piedad, dice él, por aquellos que vemos padecer una desgracia que no merecen y tememos que nos suceda algo parecido cuando vemos padecerla a nuestros semejantes.*² Así, la compasión cobija el interés de la persona que vemos sufrir, el miedo que se deriva concierne al nuestro; sólo esta transición nos da la amplitud necesaria para entender la manera como se realiza la purificación de las pasiones en la tragedia. La compasión de una desgracia en la que vemos caer a nuestros semejantes nos conduce al temor de una parecida para nosotros; este temor nos lleva al deseo de evitarla, y dicho deseo nos conduce a purgar, moderar, rectificar e inclusive eliminar en nosotros la pasión que, ante nuestros ojos, sumerge en la desgracia a las personas por las que experimentamos compasión. Por esta razón común, pero natural e indudable, para evitar el efecto es preciso suprimir la causa. Esta explicación no gustará a aquellos que se apegan a los comentadores de este filósofo. Éstos se incomodan en este aparte y se adhieren tan poco a lo uno como a lo otro, que Paul Beni³ registra hasta doce o quince opiniones diferentes las cuales rechaza antes de darnos la suya; ésta, en lo que se refiere al razonamiento, es conforme a la aquí presentada, pero difiere en este aspecto: solamente aplica el efecto a los reyes y a los príncipes. Tal vez por esta razón, la tragedia sólo puede hacernos temer los males que

² *Poética*, 14. Corneille no traduce este pasaje; aísla esta definición de un aparte en el cual Aristóteles analiza las diferentes categorías de hechos que conducen los personajes de la dicha a la desdicha en función del estatus ético del personaje principal.

³ Corneille se refiere a Paolo Beni, teórico italiano que en 1613 publicó en Padua unos comentarios sobre la *Poética* de Aristóteles.

les suceden a nuestros semejantes, y como sólo les suceden a reyes y príncipes, dicho temor sólo puede surtir efecto en gente de su misma condición social. Pero, sin temor a equivocarnos, Beni interpretó literalmente la expresión, *nuestros semejantes*, y no consideró ampliamente el hecho de que no había reyes en Atenas, lugar en donde se representaban los poemas de los cuales Aristóteles escoge sus ejemplos y sobre los cuales conforma sus reglas. El filósofo evitó concebir la idea que éste le atribuye y no hubiera utilizado en la definición de la tragedia algo cuyo efecto pudiera suceder de manera tan esporádica y cuya función se hubiera reservado a tan pocas personas. Es cierto que, por lo general, en la tragedia sólo los reyes son protagonistas, pero también es cierto que el auditorio no tiene cetro que los iguale a ellos como para que se produzca el temor de las desgracias que les suceden. Pero dichos reyes son hombres como los auditores⁴ y caen en esas desgracias por el impulso de las pasiones del que éstos son también capaces. Es más, los reyes hacen pensar que de la grandeza se puede pasar a la bajeza, y el auditor puede concebir con facilidad que si un rey, por el hecho de abandonarse a la ambición, al amor, al odio, a la venganza, cae en una desgracia tan grande que le produce compasión, con mucha más razón él, que no es más que un hombre del común, debe sujetar las riendas de tales pasiones al temer que éstas lo hagan caer en una desgracia similar. Además, poner en escena los infortunios de los reyes no es una necesidad absoluta; los de los demás hombres encontrarían allí su lugar si les sucedieran desgracias ilustres o lo suficientemente extraordinarias como para merecerlo y como para que la Historia tuviera cuidado de registrarlas y enseñárnoslas. Scédase no era más que un campesino de Leuctres y yo no consideraría su infortunio indigno de aparecer en nuestro teatro, si la pureza de nuestra escena pudiera soportar que se

⁴ Nos ha parecido conveniente conservar los términos “auditorio”, “auditor”, “auditores” por considerar que los dramaturgos franceses concebían también sus obras para ser escuchadas. El énfasis hecho en la belleza de los versos explica las características retóricas del teatro francés. Por tal razón no lo hemos traducido por el de “espectador”.

hablara de la violación efectiva de sus dos hijas, cuando la idea de la prostitución no pudo ser soportada en la persona de una santa que servía de garante.⁵

Para facilitarnos los medios para provocar esta compasión o este miedo, al cual Aristóteles parece obligarnos, él nos ayuda a escoger las personas y los eventos que pueden suscitar lo uno y lo otro. De lo cual deduzco que nuestro auditorio no está compuesto ni de malvados, ni de santos, sino de gente de una probidad común. Así mismo, supongo que no están tan severamente afianzados en la exacta virtud como para no ser susceptibles de pasiones y capaces de peligros en los que éstas comprometan a aquéllos que cedan excesivamente ante ellas. Supuesto de esta manera, examinemos aquellos personajes que el filósofo excluye de la tragedia, para llegar, de acuerdo con él, a aquéllos en los cuales hace residir su perfección.

En primer lugar, Aristóteles no quiere *que un hombre muy virtuoso pase de la felicidad a la desgracia*, y sostiene, *que esto no produce ni compasión ni temor porque es un evento completamente injusto*.⁶ Algunos intérpretes exageran tanto el sentido de la palabra griega *miarón* que lo hacen servir de epíteto a este evento hasta cambiarlo por el de *abominable*. A lo cual agrego, que tal suceso provoca más indignación y odio contra aquél que hace sufrir, que compasión por aquél que sufre. Así, este sentimiento que no es propio de la tragedia, a menos que sea bien expuesto, puede ahogar aquél que ésta debe producir y dejar al auditorio descontento por la cólera que se lleva y que se mezcla con la compasión que le gustaría llevarse si fuera sólo ésta.

Tampoco quiere *que un hombre malvado pase de la desgracia a la felicidad porque de tal suceso no solamente*

⁵ Corneille evoca la tragedia *Scédase ou l'hospitalité violée* (1624) de Alexandre Hardy, y *Teodore*, tragedia de motivo cristiano de su propia autoría. Ésta fracasó en las primeras representaciones, pues el público no apreció el motivo. Así mismo, alude a la regla del decoro, la *bienséance*, que prohibía y excluía del teatro todo tipo de violencia física y verbal, y sobre todo la representación de costumbres indecorosas.

⁶ *Poética*, 14-15.

*no puede surgir compasión alguna, temor alguno, sino que además no puede conmovernos a través del sentimiento natural de la alegría del cual nos llena la prosperidad de un protagonista a quien nuestro favor se apega.*⁷ La caída de un malvado en la desgracia tiene elementos para agradarnos, dada la aversión que experimentamos por él, pero como no es más que un justo castigo, éste no nos lleva a la compasión y no nos produce ningún temor; tan es así, que no somos tan malvados como él como para ser capaces de sus crímenes y merecer un desenlace tan funesto.

Entonces, no queda más que encontrar un justo medio entre estos dos extremos, es decir, escoger un hombre que no sea ni completamente bueno, ni completamente malvado, que a través de una falta o debilidad humana, caiga en una desgracia que él no merece. Aristóteles da como ejemplos a Edipo y Tiestes, y a decir verdad, aquí no entiendo su pensamiento. El primero me parece que no comete ninguna falta, aunque mate a su padre porque no lo conoce y, en su condición de hombre sensible, no hace más que disputar el camino contra un desconocido que lo ataca con mucha ventaja.⁸ Sin embargo, como la significación de la palabra griega *hamartheme* puede extenderse a un simple error de desconocimiento, tal como era el suyo, admitámoslo como hace el filósofo, aunque yo no pueda ver qué pasión nos hace purificar, ni qué podamos corregir basados en este ejemplo. Pero, en el caso de Tiestes, no puedo descubrir esa probidad común, ni esa falta sin crimen que lo sumerge en su desgracia. Si lo observamos antes de la tragedia que lleva su nombre, es un incestuoso que abusa de la mujer de su hermano; si lo consideramos en la tragedia, es un hombre de buena fe que toma como garantía la palabra de su hermano con quien se ha reconciliado.⁹ En el primer estado es bastante criminal,

⁷ A partir de “además no ...” la idea es de Corneille. Al atribuírselo a Aristóteles, el autor introduce una tesis suya como si necesariamente fuera aristotélica.

⁸ Según el mito, Layo iba acompañado de dos sirvientes.

⁹ Corneille se refiere a Tiestes, personaje epónimo de la tragedia de Séneca.

en el último es un hombre de bien. Si atribuimos su desgracia a su incesto, es un crimen del cual el auditorio no es capaz, y la compasión que éste obtendrá de él no irá hasta ese temor que purifica, porque no se le parece en nada. Si imputamos su desastre a su buena fe, algún temor podrá seguir a la compasión que experimentamos, pero no purificará más que una excesiva confianza en la palabra de un enemigo reconciliado, lo que es más bien una cualidad de hombre honesto que una viciosa costumbre. Esta purificación no hará más que eliminar la sinceridad de las reconciliaciones. Confieso, francamente, que no entiendo la aplicación de este ejemplo.

Confesaré algo más. Si la purificación de las pasiones se realiza en la tragedia, me parece que debe realizarse de la manera como yo la explico: pero dudo que ésta se presente alguna vez inclusive en las condiciones que exige Aristóteles. Éstas se encuentran en *El Cid* y fueron la causa de su gran éxito.¹⁰ Rodrigo y Jimena tienen esa probidad sujeta a las pasiones; dichas pasiones provocan sus desgracias, puesto que son desgraciados en la medida en que están apasionados el uno por el otro, caen en la infelicidad por causa de esa debilidad humana de la cual somos capaces como ellos. Su desgracia, sin lugar a dudas, produce compasión y le cuesta demasiadas lágrimas a los auditores como para negarlo. Tal compasión debe llevarnos a temer caer en una desgracia parecida, y a purificar en nosotros el exceso de amor que causa su infortunio, así como a compadecerlos; pero no sé si nos hace sentir temor, ni si llega a purificarlo. Temo que el razonamiento de Aristóteles en este aspecto no sea más que una bella idea que nunca tendrá efecto en la realidad. Para proceder, confío en aquéllos que han visto las representaciones; ellos pueden pedirle cuentas al secreto de sus corazones y revisar aquello que los conmovió en el teatro para reconocer si llegaron hasta ese temor calculado, y si se corrigió en ellos la pasión que provocó la desgracia de la cual se compadecieron. Uno de los intérpretes de Aristóteles plantea que éste solamente habló de la purificación de pasiones en la

¹⁰ El autor se refiere a su tragicomedia *El Cid* (1637).

tragedia porque escribía después de Platón, quien excluyó a los poetas trágicos de su República porque lo conmovían demasiado.¹¹ Como Aristóteles escribía para contradecirlo y mostrar que no era conveniente expulsarlos de los estados civilizados, quiso encontrar esta función en tales agitaciones del alma para volverlas recomendables, utilizando las mismas razones que el otro expone para excluirlos. El efecto que puede nacer de las impresiones que producen la fuerza del ejemplo le faltaba, el castigo de las malas acciones y la recompensa de las buenas no hacía parte de las costumbres de su siglo como nosotros lo hemos hecho en el nuestro; al no poder encontrar una función sólida, fuera de aquélla de las sentencias y los discursos didácticos, de lo cual la tragedia puede abstenerse según su modo de ver, le sustituyó por una que tal vez no es más que imaginaria. Si para producirla se necesita, al menos, las condiciones que él exige, éstas se encuentran tan pocas veces que Robortel¹² no las percibe sino en *Edipo rey* y sostiene que este filósofo no nos las prescribe como necesarias porque su falta vuelva una obra defectuosa, sino únicamente como ideas de la perfección de las tragedias. Nuestro siglo las ha visto en *El Cid*, pero no sé si las ha visto en otras. Si lanzamos una mirada sobre esta regla, reconoceremos que el éxito ha justificado muchas obras en las que ésta no es observada.

La exclusión de personas completamente virtuosas que caen en la desgracia proscribía de nuestro teatro a los mártires; Polieucto tuvo éxito en contra de esta máxima, y Heraclio y Nicomedes gustaron aunque no inspiraran más que compasión, y no nos procuraran nada que temer, ni pasión alguna que

¹¹ Ver *La República*, x, 600 a y b. En realidad Platón los excluye, primero por una razón ontológica, pues los tragediógrafos, como todos los dramaturgos, recurren a la imitación, que en su perspectiva es un simulacro degradado de una realidad que a su vez es un simulacro del mundo de las ideas; y segundo, por razones morales puesto que, según él, lejos de corregir las pasiones, los dramaturgos nos hacen admirar héroes poseídos por pasiones censurables.

¹² Francesco Robortello, teórico italiano autor de *In Aristotelis poeticam explicationes*, publicado en Florencia en 1548.

purificar puesto que los encontramos oprimidos y cerca de perecer, sin ninguna culpa de su parte sobre la cual podamos nosotros corregir siguiendo el ejemplo.¹³

La desdicha de un gran malvado no produce ni compasión ni temor porque no es digno de la primera, y tampoco del segundo porque los espectadores no son malvados como él, como para concebirlo ante el espectáculo de su castigo: resulta entonces conveniente establecer algunas distinciones entre los tipos de faltas que conducen al desenlace trágico. Entre éstos existen algunos, de los cuales la gente honesta es capaz, por una reacción violenta de la pasión, cuyo éxito letal puede producir un efecto en el alma del auditorio. Un hombre honesto no va a robar en un pasaje sombrío de un bosque, ni a asesinar a sangre fría, pero si está bien enamorado puede engañar a su rival, puede dejarse llevar por la cólera y matar en primera instancia; igualmente, la ambición puede comprometerlo en un crimen o en una acción condenable. Existen pocas madres que quisieran asesinar o envenenar a sus hijos antes que retribuirles los bienes que les pertenecen, como Cleopatra en *Rodoguna*;¹⁴ pero existen algunas que se complacen en la situación, y no se desdicen sino de mala gana y lo más tarde posible. Aunque ellas no sean capaces de una acción tan oscura y desnaturalizada, como aquella de la reina de Siria, poseen en ellas un algo de principio que se impone; así, el castigo justo que ésta recibe puede hacerles temer, no una desgracia parecida, sino un infortunio proporcional a aquello que ellas son capaces de cometer. Existen otros crímenes que no son del alcance de nuestros auditores. El lector podrá hacer el examen y la aplicación sobre este ejemplo.

Sin embargo, por más dificultad que haya para lograr la purificación efectiva y sensible de las pasiones a través de la

¹³ En los ejemplos que da, el autor sólo considera su obra, lo que sumado a la intención de elaborar los *Discursos*, deja entender que su intención era afirmar su autoridad teatral. Estos tres personajes son protagonistas de las tragedias del mismo nombre: *Polieucto* (1643), *Heraclio* (1646) y *Nicomedes* (1651).

¹⁴ Tragedia de Corneille representada en 1645.

compasión y el temor, resulta cómodo estar de acuerdo con Aristóteles. Sólo nos resta decir que, por la forma como se expresa, el filósofo no plantea que estos dos medios sirvan siempre juntos; según él, uno de los dos es suficiente para producir dicha purificación; sin embargo, establece una diferencia: la compasión no puede darse sin el temor, pero el temor sí puede darse sin la compasión. La muerte del conde no produce ningún tipo de compasión en *El Cid* y puede, sin embargo, purificar mejor en nosotros esa especie de orgullo envidioso de la gloria del otro, mientras que toda la compasión que sentimos por Rodrigo y Jimena no purifica los lazos afectivos de ese amor violento que los hace compadecer tanto al uno como al otro. El auditor puede sentir pena por Antiocho, por Nicomedes, por Heraclio, pero si permanece en este estado y no teme que pueda caer en una desgracia parecida, no curará pasión alguna. Por el contrario, no se compadece de Cleopatra, ni de Prusias, ni de Focas, pero el temor de un infortunio semejante, o próximo, puede purificar en una madre la obstinación que la obliga a no deshacerse de los bienes de sus hijos, en un marido el exceso de consideración con su segunda esposa en detrimento de su primer matrimonio, en todo el mundo el deseo de usurpar el bien o la dignidad del otro a través de la violencia; todo eso en concordancia con la condición de cada uno, y con aquello que es capaz de emprender. Las contrariedades e irresoluciones de Augusto en *Cinna*,¹⁵ pueden provocar este último efecto gracias a la compasión y al temor al mismo tiempo, pero, como ya lo he dicho, no siempre sucede que compadezcamos a aquellos que son desgraciados a consecuencia de su error. Cuando son inocentes, la pena que sentimos por ellos no produce ningún temor, y si concebimos alguno que purifique nuestras pasiones, es a través de otra persona y no a través de aquélla que nos lleva a la compasión. En este caso lo debemos a la fuerza del ejemplo.

Esta explicación podría ser incluso aceptada por Aristóteles si sopesamos correctamente la razón que él mismo ofrece

¹⁵ Tragedia de Corneille representada en 1642.

de la exclusión de los eventos que desaprueba en la tragedia. Nunca dice *aquél no es propio de la tragedia porque sólo provoca compasión* y no genera ningún temor, y éste otro no es aconsejable porque sólo nos lleva al temor y no produce compasión, pero los rechaza *porque dice que no producen ni compasión ni temor*; nos da a entender así que es por la ausencia del uno y del otro que no le gustan ciertos eventos, es decir, que si éstos produjeran uno de los dos efectos, él no les negaría su favor.¹⁶ El ejemplo que propone de Edipo me reafirma en esta idea. Si lo aceptamos, éste tiene todas las condiciones requeridas en la tragedia; sin embargo, su desgracia sólo produce compasión, y no creo que, al verlo actuar, alguno de aquéllos que lo compadecen pueda llegar a temer matar a su padre o casarse con su madre. Si su representación puede causarnos algún temor, y si dicho temor es capaz de purificar en nosotros alguna orientación condenable o viciosa, ésta purificará la curiosidad de saber el futuro y nos impedirá recurrir a predicciones que comúnmente sirven para hacernos caer en la desgracia que nos predican a través de las mismas precauciones que tomamos para evitarla; pues es cierto que él no hubiera matado a su padre, ni se hubiera casado con su madre, si su padre y su madre no lo hubieran predispuesto temiendo que esto sucediera. Así, no solamente serán Layo y Yocasta quienes inducirán dicho temor, sino que éste sólo nacerá de la imagen de un error que ellos cometieron cuarenta años antes de la acción que se representa, y del cual seremos conscientes a través de un personaje distinto del protagonista, y por una acción que se encuentra fuera de la tragedia.

Para sintetizar esta idea, antes de pasar a otro tema, establezcamos como máxima que la perfección de la tragedia consiste en provocar la compasión y el temor a través del protagonista como lo hace Rodrigo en *El Cid* y Plácido en *Teodora*;¹⁷ pero

¹⁶ Esto no es dicho por Aristóteles, pero al atribuírselo y ponerlo en cursiva, el autor toma distancia frente a la teoría del filósofo. Ver nota 6.

¹⁷ La compasión pensada como una emoción puramente estética, y el temor como un efecto moral, establecen dos tipos de relaciones con el au-

este principio no es tan absolutamente necesario como para no poder utilizar los otros personajes para generar estos dos sentimientos, como en *Rodoguna*, e inclusive llevar al auditorio a uno de los dos, como en *Polieucto*, cuya representación sólo incita a la compasión sin ningún tipo de temor. No digo lo mismo del temor sin la compasión, puesto que no conozco ejemplo alguno y porque no concibo idea alguna que pueda considerar agradable. Así expuesto, concedamos algo de moderación al rigor de las reglas del filósofo, o al menos alguna interpretación favorable, para no vernos obligados a condenar ciertas obras que hemos visto triunfar en nuestros teatros.

Aristóteles no desea, de ninguna manera, que un hombre completamente inocente caiga en el infortunio, porque esto resulta abominable y suscita más indignación contra quien lo persigue que compasión por su desgracia; tampoco quiere que un gran malvado caiga en la desdicha, porque no puede producir compasión por una desgracia que merece y tampoco puede hacer temer una desdicha parecida a los auditores, que además no se le asemejan; pero cuando estas dos razones desaparecen, de manera que si un hombre de bien sufre, éste provoca más compasión que indignación contra aquél que lo hace sufrir, o cuando el castigo de un gran crimen puede corregir en nosotros alguna imperfección que esté relacionada con él, pienso que no es pertinente dudar del hecho de poner en escena hombres muy virtuosos o extremadamente malvados en la desgracia. He aquí dos o tres formas que tal vez Aristóteles no supo prever porque no veía ejemplos en los teatros de su época.

La primera forma se presenta cuando un hombre muy virtuoso es perseguido por uno muy malvado, y escapa del peligro en donde el malvado queda atrapado; como en *Rodoguna* y *Heraclio*, que no hubiéramos podido soportar si Antioco y

ditorio. La compasión califica la relación de simpatía entre el protagonista y el público; y el temor, la relación de ejemplaridad que se establece entre los antagonistas y el público. La regla impuesta por los teóricos exigía que el dramaturgo hiciera lo posible para que el protagonista o los protagonistas obtuvieran la simpatía del público.

Rodoguna hubieran muerto en la primera, y Heraclio, Pulcherie y Marcian en la segunda. Así como tampoco hubiéramos soportado que Cleopatra y Focas hubieran triunfado. Sus desgracias producen en estas obras una compasión que no es ahogada por la aversión que se siente por aquéllos que los tiranizan, porque se espera siempre un cambio favorable que les impida sucumbir, aunque los crímenes de Focas y Cleopatra sean demasiado grandes como para hacer temer al auditor cometer delitos semejantes; el funesto desenlace de éstos puede provocar en él los efectos de los cuales ya he hablado. Puede también suceder que un hombre muy virtuoso sea perseguido, y muera inclusive por orden de otro que no sea tan malvado como para despertar demasiada indignación contra él, y que al mismo tiempo muestre más debilidad que crimen en la persecución que le inflige. Si Félix hace perecer a su yerno Polieucto, no es por el odio apasionado que siente contra los cristianos, esto lo haría execrable, sino por una timorata cobardía que no le permite salvarlo en presencia de Severo, de quien teme el odio y la venganza luego del desprecio que éste le manifestara durante su corto momento de dicha. Experimentamos cierta aversión por él, reprobamos su manera de actuar, pero dicha aversión no sobrepasa la pena que sentimos por Polieucto, y no impide que su conversión milagrosa al final de la obra lo reconcilie totalmente con el auditorio. Se puede decir lo mismo de Prusias en *Nicomedes* y de Velens en *Teodora*. El primero, aunque es muy virtuoso, maltrata a su hijo, y el segundo, tan virtuoso como el otro, es causa de la pérdida del suyo; los dos poseen tan sólo debilidades que no los llevan hasta el crimen y, lejos de incitar una indignación que asfixie la compasión que se experimenta por esos hijos generosos, la cobardía de su sumisión ante fuerzas que temen y que deberían desafiar para actuar como corresponde, hace que experimentemos compasión por ellos mismos y por su vergonzosa política.

Para facilitarnos los medios de inducir el tipo de compasión que produce tan bellos efectos en nuestros teatros, Aristóteles nos da otra idea. *Toda acción*, dice él, *sucede entre amigos*,

*o entre enemigos, o entre personas ajenas las unas a las otras. Que un enemigo mate o quiera matar a su enemigo no suscita conmiseración alguna sino en la medida en que nos preocupamos por enterarnos o por ver la muerte de un sujeto cualquiera. Que un desconocido mate a un desconocido tampoco impresiona, tan es así, que no provoca ningún tipo de conflicto en el alma de quien comete el hecho; pero cuando las cosas suceden entre personas cuyo nacimiento o afecto reúne intereses mutuos, como cuando un marido mata o está a punto de matar a su mujer, una madre a sus hijos, un hermano a su hermana, estas situaciones se ajustan maravillosamente a la tragedia.*¹⁸ La razón es evidente. La oposición de los sentimientos de la naturaleza a los impulsos de la pasión, o a la severidad del deber, constituye poderosos conflictos que son recibidos con agrado por el auditorio, quien además se siente inclinado a compadecer a un desdichado, oprimido o perseguido por una persona que debería preocuparse por su vida, y que muchas veces busca la pérdida del otro contra su voluntad o al menos con cierta repugnancia. Horacio y Curiacio no serían dignos de compasión si no fueran amigos y cuñados; ni Rodrigo, si fuera perseguido por otra mujer diferente de su amada; y la desgracia de Antioco impresionaría menos si otra persona diferente de su madre le pidiera la vida de su amada, o si otra diferente de su amada le pidiera la de su madre, o si después de la muerte de su hermano, que le da razones para temer un atentado semejante contra su persona,

¹⁸ A partir de aquí, el autor comenta de manera amplia el capítulo 14 de la *Poética*, 15-16. De manera evidente, Corneille transforma el texto de Aristóteles y aumenta algunos términos que dan cuenta de otra escala de valores estéticos. En este caso, el término “maravillosamente” introduce una nueva escala de valores estéticos que le permiten al autor cuestionar e invertir la jerarquía aristotélica. Aquí se empieza a hablar de la estética de lo “sublime” evocado en el siguiente párrafo. Lo “sublime”, en relación con la separación de los géneros, cómico y trágico, se convierte en el centro de los debates estéticos (teatrales) entre, aproximadamente, 1660 (el *Don Juan* de Molière es una muestra) y 1830, momento en que Victor Hugo cuestiona radicalmente el principio clásico en el prefacio de *Cromwell*. Éste es considerado como el manifiesto romántico. En castellano, por lo general se edita bajo este título.

él tuviera que desconfiar de personas diferentes de su madre o de su amada.

Constituye entonces una gran ventaja, para inducir a la conmiseración, la proximidad consanguínea y las relaciones amorosas o de amistad entre el opresor y el oprimido, entre el perseguidor y el perseguido, entre quien hace sufrir y aquél que sufre; pero parece que esta condición no es de una necesidad tan absoluta como aquélla de la cual acabamos de hablar, además, al igual que la otra, solamente concierne a las tragedias perfectas. Al menos los Antiguos no la observaron siempre; no la veo en *Ajax* de Sófocles, ni en su *Filoctetes*, y quien quiera revisar las obras que conservamos de Esquilo y Eurípides podrá encontrar algunos ejemplos para sumarlos a éstos. Cuando digo que estas dos condiciones son solamente para las tragedias perfectas, no quiero decir que aquéllas donde éstas no se encuentren sean imperfectas; sería volverlas de una necesidad absoluta y me contradeciría a mí mismo. A través de la expresión “tragedias perfectas”, entiendo aquéllas del género más sublime y más conmovedor, de manera que las que carezcan de una de estas dos condiciones, o de las dos, siempre y cuando se encuentren dentro de los términos de la regularidad, no dejan de ser perfectas en su género, aunque se inscriban en un rango menos elevado y sólo se aproximen a la belleza y al brillo de las otras, cuando se apropian de la pompa de los versos, o de la magnificencia del espectáculo, o de algún otro ornamento ajeno al motivo principal.

En estas acciones trágicas, que suceden entre personas cercanas por sus vínculos afectivos, es preciso considerar si aquél que quiere matar a otro lo conoce o no, y si lleva a cabo o no su acción. La combinación diversa de estas dos maneras de actuar forma cuatro tipos de tragedia a las cuales nuestro filósofo atribuye diferentes grados de perfección. *Se conoce a aquél que se quiere lastimar y en efecto lo mata como Medea mata a sus hijos, Clitemnestra a su marido, Orestes a su madre*. La menos importante de este tipo es ésta. *Se lo hace morir sin conocerlo y se lo reconoce con displicencia después*

*de haberlo matado, y esto, dice él, antes de la tragedia como Edipo, o en la tragedia como en Alcmeón de Astidamante, y Telémaco en Ulises herido;*¹⁹ dos obras que el tiempo no ha dejado llegar hasta nosotros. Este segundo tipo tiene, según él, algo más elevado que el primer tipo de tragedia. El tercer tipo se encuentra en un alto grado de excelencia *cuando se está a punto de matar a un allegado sin conocerlo, pero se le reconoce a tiempo para salvarlo, como Ifigenia reconoce a Orestes como su hermano en el momento que debía sacrificarlo en nombre de Diana y se escapa con él*. Aristóteles cita también otros dos ejemplos, el de Merote en *Cresfonte* y el de *Hele*, dos casos que no conocemos. Condena de manera absoluta el cuarto tipo, tragedias en las cuales los personajes, que conocen, toman la iniciativa y no concluyen. Ésta, dice él, tiene algo de malvado y nada de trágico; da como ejemplo a Hemón quien saca la espada contra su padre en *Antígona*, y sólo la utiliza para matarse él mismo. Si esta condena no fuera modificada, se extendería demasiado y envolvería no solamente al *Cid*, sino también a *Cinna*, *Rodoguna*, *Heraclio* y *Nicomedes*.

Digamos entonces que esta condición debe tenerse en cuenta sólo en aquellos casos en los cuales los personajes conocen a la persona a quien quieren lastimar y se retractan por un sencillo cambio de voluntad, sin ningún evento notable que los obligue y sin ninguna ausencia de poder por su parte. Ya he señalado este tipo de desenlace como defectuoso.²⁰ Pero cuando los personajes hacen todo aquello que está al alcance de sus manos, y alguna fuerza superior les impide llegar al efecto, o algún cambio de fortuna los conduce a su propia muerte, o los somete al poder de aquéllos a quienes desean lastimar, sin lugar a dudas esto forma una tragedia de un género tal vez más sublime que los tres reconocidos por Aristóteles. Si él no

¹⁹ Corneille quiere decir antes de lo representado, antes de la acción que se desarrolla en el escenario. Recordemos que nos enteramos del asesinato de Layo a través de un relato: se trata de un hecho pasado, alejado en el tiempo de la acción.

²⁰ En el *Discurso sobre la utilidad y las partes del poema dramático*.

habló de éstos, es porque no veía ejemplos en los teatros de su época y porque no era la moda salvar a los buenos a través de la muerte de los malvados, a menos que se les recriminara de algún crimen, como Electra, quien se libera de la opresión gracias a la muerte de su madre para lo cual incita a su hermano y le facilita los medios.

La acción de Jimena no es entonces defectuosa por no haber condenado a Rodrigo después de haber tratado y haber hecho todo lo posible y sólo haber obtenido, de la justicia de su rey, un combate en el cual la victoria de este desafortunado amante le impusiera silencio. Cinna y Emilia, al no lastimar a Augusto, tampoco pecan contra esta regla puesto que el descubrimiento de la conspiración los sumerge en la impotencia, y se necesitaría que no tuvieran rasgo alguno de humanidad como para que un movimiento de clemencia tan inesperado no disipara todo su odio. ¿Qué no hace Cleopatra para acabar con Rodoguna? ¿Qué olvida Focas para deshacerse de Heraclio? ¿Y si Prusias permaneciera como amo y señor, Nicomedes no iría en calidad de rehén a Roma, lo cual sería para él un suplicio más cruel que la muerte? Los dos primeros reciben los castigos por sus delitos y sucumben en sus intentos sin retractarse, y el último es obligado a reconocer su injusticia después de que la sublevación de su pueblo y la generosidad de ese hijo, a quien quería engrandecer en detrimento de su hijo mayor, no le permitieran triunfar en su cometido.

El hecho de explicarlo de manera tan favorable no es desmentir a Aristóteles, puesto que esta cuarta manera de actuar, que él rechaza, constituye un tipo de tragedia más bello, que de haberlo conocido lo hubiera preferido a los otros tres que recomienda. Esto implica hacer un honor a nuestro siglo sin restarle autoridad al filósofo; mas no sé qué hacer para conservar dicha autoridad e invertir el orden de preferencia que él establece entre estos tres tipos de tragedia. Sin embargo, pienso que estoy bien apoyado en la experiencia como para poner en duda que el tipo de tragedia que él estima menos importante es la más bella, y que aquella que él concibe como la más bella

es la menos perfecta. La razón reside en que ésta no puede suscitar la compasión. En ella un padre quiere lastimar a su hijo sin conocerlo, no ve en él más que un desconocido y tal vez un enemigo. Cualquiera que sea su elección, su situación no es digna de conmiseración alguna, según el mismo Aristóteles, y solamente provoca en el auditorio cierta agitación interior que lo lleva a temer que ese hijo muera antes del descubrimiento del error, así como a desear que se descubra lo más pronto posible para impedir que muera. Esto muestra que siempre nos inspirarnos en la suerte de un hombre lo suficientemente virtuoso como para hacerse querer. Cuando este reconocimiento sucede, sólo despierta un sentimiento de complacencia puesto que las cosas se desarrollaron tal como se deseaba.

Pero cuando el reconocimiento sucede después de la muerte del desconocido, la compasión que provoca la desdicha de aquél que le causa la muerte no dura mucho tiempo, porque se encuentra en el desenlace y está contenida en la catástrofe final.²¹ Pero cuando se actúa sin ocultar nada y se sabe a quién se ataca, el conflicto entre las pasiones y la naturaleza, o entre el deber y el amor, ocupa la mejor parte del poema. Aquí nacen las grandes y fuertes emociones que renuevan y multiplican en cada momento la conmiseración. La experiencia me permite justificar este argumento; vemos, por ejemplo, que Jimena y Antioco provocan más compasión que Edipo en su persona.²² Digo en su persona porque el poema completo suscita tal vez tanta conmiseración como *El Cid* o *Rodoguna*, pero en parte se lo debe a Dircé puesto que aquello que ella inspira no es más que cierta compasión tomada de un episodio.

Sé que la Agnición es un gran ornamento en las tragedias, Aristóteles lo dice, pero también es cierto que tiene sus inconvenientes.²³ Los italianos la utilizan en la mayoría de

²¹ Con el término “catástrofe” se designaba el hecho trágico final.

²² Corneille se refiere a su *Edipo* (1659).

²³ En el texto, el autor utiliza el mismo término y para insistir en su sentido lo escribe con una mayúscula inicial. No lo hemos querido traducir por “reconocimiento” porque Corneille lo utiliza en el sentido técnico y

sus poemas y algunas veces, por el apego que manifiestan al principio, pierden muchas oportunidades de sentimientos patéticos que mostrarían bellezas más considerables. Esto se ve de manera evidente en *La muerte de Crispo*, obra impresa en Roma en 1653 y compuesta por uno de sus más bellos espíritus, Jean-Baptiste Ghirardelli.²⁴ Éste ocultó el nacimiento del héroe a Constantino, e hizo de él un gran capitán que éste último reconoce como hijo suyo tan sólo después de haber provocado su muerte. Esta obra está tan llena de genio y de bellos sentimientos, que tuvo el éxito suficiente como para obligar a escribir contra su autor, a censurarla tan pronto como apareció. Pero ese nacimiento guardado en secreto sin necesidad, y contra la verdad de una historia conocida, ¿cuánto lo alejó de cosas más bellas que las brillantes que él introdujo en esta obra? Los resentimientos, la confusión, la irresolución, y las contrariedades de Constantino hubieran sido diferentes al pronunciar una sentencia de muerte contra su hijo que contra un soldado de rango. La injusticia de su proyecto hubiera sido mucho más sensible para Crispo viniendo de su padre que de su amo; la calidad de hijo, al aumentar la magnitud del crimen que se le imponía, hubiera, al mismo tiempo, aumentado el dolor de ver a un padre persuadido. Fausto, inclusive, hubiera tenido más conflictos interiores al emprender un incesto que al decidirse por un adulterio, sus remordimientos hubieran sido más agudos y su desesperación más violenta. El autor renunció a todas estas ventajas por haber dejado de tratar este motivo, como lo trató en nuestra época el padre jesuita Stephonius²⁵ y como los Antiguos trataron aquél de Hipólito:

se refiere al episodio en el cual se produce el reconocimiento de una persona cuya identidad se ignoraba, pero se debe recordar que en Aristóteles se extiende también al episodio en el cual se toma conciencia de un error cometido con anterioridad.

²⁴ Dramaturgo italiano (1623-1653) autor de dos tragedias, *Othon* (1652) y *Il Constantino* (1653) que Corneille traduce como *La muerte de Crispo*. Esta tragedia es una versión cristiana de *Hipólito* de Séneca.

²⁵ Bernardino Stefonio (1560-1620) autor de una tragedia titulada *Crispo*, representada en 1597 y publicada en 1609.

al creer que lo había realzado, según el principio aristotélico, me temo que lo haya hecho descender más allá del nivel que acabo de explicar.

No me cabe la menor duda de que muy probablemente lo dicho por este filósofo sobre los diferentes grados de perfección de la tragedia era lo justo para su época y para sus compatriotas; pero tengo que manifestar que el gusto de nuestro siglo no corresponde al del suyo en lo que se refiere a un tipo de tragedia o a otro, o por lo menos, que aquello que agradaba a los atenienses no agrada de la misma manera a nuestros franceses.²⁶ No veo otro medio para soportar mis dudas y conservar en su totalidad la veneración que debemos a todo lo que él escribió sobre la poética.

Antes de dejar este tema, examinemos su pensamiento con respecto a dos preguntas relacionadas con las acciones que suceden entre personas allegadas; la primera, si el poeta puede inventarlas, y la segunda, si puede cambiar algo de aquello que toma de la Historia o de la Fábula.

En cuanto a la primera, es evidente que los Antiguos se tomaban tan pocas libertades que limitaron sus tragedias alrededor de unas pocas familias porque este tipo de acciones había sucedido en pocas familias, lo cual hace decir al filósofo que los motivos se los proveía el destino y no el arte. Pienso haberlo dicho en el otro discurso.²⁷ Sin embargo, parece que Aristóteles concede un poder absoluto a los poetas a través de estas palabras: *deben utilizar correctamente lo que es recibido, o inventar ellos mismos*. Estos términos resolverían la pregunta, si no fueran tan generales; pero como él estableció tres tipos de tragedias, según los diferentes momentos de conocer y las di-

²⁶ El argumento del cambio del gusto es uno de los más fuertes en la estética corneliana. En todos sus escritos de corte teórico o crítico sirve para afirmar la modernidad y originalidad de su obra.

²⁷ Al inicio del discurso anteriormente citado, Corneille alude al capítulo 14 de la *Poética*, básicamente el aparte consagrado al tratamiento de las historias y leyendas tradicionales. Para la cita de este párrafo véase la página 16 de la edición citada. Este aspecto fue ampliamente debatido en las querellas estéticas del siglo XVII.

versas formas de actuar, podemos revisar las tres para examinar si es conveniente evaluar para cada una de ellas la libertad que se les concede. Daré mi opinión de manera tan determinante que no se me podrá imputar el querer contradecir a Aristóteles siempre y cuando deje intacta una de las tres.

Considero entonces, en primer lugar, que en aquellas tragedias en las cuales uno se propone matar a alguien conocido, ya sea que lo lleve a término o que se vea impedido de hacerlo, no existe ninguna libertad para inventar la acción principal; ésta debe ser tomada de la Historia o de la Fábula. Las acciones emprendidas contra personas allegadas implican siempre algo tan criminal y contra natura que no son creíbles, a no ser que se apoyen en estas fuentes de inspiración. Estas acciones nunca tienen la verosimilitud indispensable para que aquello que se inventa se ajuste a los principios establecidos.²⁸

No me atrevo a decidir de manera tan absoluta sobre el segundo tipo. Cuando un hombre se enfrenta con otro y habiéndolo matado llega a reconocerlo como su padre o como su hermano y cae en la desesperación, esto solamente deriva de lo verosímil, en consecuencia, se le puede inventar. Sin embargo, la circunstancia en la cual alguien mata a su padre o a su hermano, sin conocerlo, es tan extraordinaria, tan escandalosa, que se tiene el derecho de decir que la Historia se atreve a recordarlo cuando sucede entre personas ilustres. Así mismo, tenemos el derecho de no creer en tales eventos cuando ella no los registra. El teatro antiguo sólo nos presenta como ejemplo a Edipo, y no recuerdo haber visto en nuestros historiadores más que el ejemplo de Teseo, quien fue reconocido por su padre cuando éste se aprestaba a envenenarlo. Sé que tanto el uno como el otro tienen más características de fábula

²⁸ Los teóricos franceses, inspirados en Aristóteles, exigían que los motivos trágicos fueran tomados de los mitos tradicionales, de la historia civil antigua, o de la historia sagrada. Este aspecto contempla uno de los principios de la imitación; a la imitación de la naturaleza se sumaba la imitación de los modelos y de los procedimientos de los autores clásicos de la antigüedad. El dramaturgo debía respetar los contenidos de las historias contadas en estas tres fuentes puesto que se suponía que el público las conocía.

que de historia, y que por lo tanto sus historias pueden haber sido inventadas en su totalidad o en parte; pero al considerar que la Fábula y la Historia de la antigüedad están tan mezcladas, para no correr el riesgo de lanzar un juicio erróneo, nosotros les damos la misma autoridad en nuestros teatros. Nos basta entonces no inventar lo que de por sí no es verosímil, y en caso de que haya sido inventado de tiempo atrás que sea integrado al conocimiento del auditorio para que al verlo en escena no se escandalice. Toda la *Metamorfosis* de Ovidio es evidentemente invención; en ella encontramos motivos para la tragedia, pero no se puede inventar sobre esos modelos a no ser que sean episodios con las mismas características.²⁹ La razón es la siguiente: aunque debamos solamente inventar cosas verosímiles, y aunque motivos fabulosos como Andrómeda y Faetón no lo sean en nada, no se trata de inventar, sino de agregar a lo que ya ha sido inventado: estos episodios encuentran cierto tipo de verosimilitud al relacionarse con la acción principal de manera que se pueda decir que suponiendo que eso hubiera podido suceder, pudo haber sucedido tal como el poeta lo describe.

Tales episodios, sin embargo, no serían apropiados para un motivo histórico o totalmente inventado, porque no se relacionarían con la acción principal y serían menos verosímiles que ésta. Las apariciones de Venus y Eolo fueron bien aceptadas en *Andrómeda*, pero si yo hubiera hecho descender a Júpiter para reconciliar a Nicomedes con su padre, o a Mercurio para revelar a Augusto la conspiración de Cinna, hubiera hecho que el auditorio se rebelara; esta maravilla hubiera destruido toda la credibilidad que el resto de la acción hubiera obtenido. Estos desenlaces provocados por los dioses máquina³⁰ son frecuentes en los griegos, en tragedias que parecen históricas y que sin embargo son verosímiles. Aristóteles no las condena del todo

²⁹ Es decir, episodios que deriven de lo maravilloso. Esto deja entender que no debían mezclarse los episodios maravillosos y los episodios históricos.

³⁰ Hemos traducido literalmente esta expresión, Corneille no utiliza la expresión latina.

y se contenta con preferir los episodios que derivan del motivo mismo. No sé qué decidieron los atenienses que eran sus jueces, pero los dos ejemplos que acabo de dar demuestran ampliamente que sería peligroso para nosotros imitarlos en este tipo de licencia. En respuesta me dirán que estas apariciones deben evitarse, ya que no pueden gustarnos puesto que sabemos su falsedad y porque chocan contra la religión, lo cual no sucedería con los griegos. Confieso que es necesario acomodarse a las costumbres del auditorio y con mucha más razón a sus creencias, pero debe concedérseme que debemos al menos creer en la aparición de los ángeles y de los santos como los Antiguos creían en las de su Apolo y su Mercurio. Sin embargo, qué se hubiera dicho si para solucionar la situación de Heraclio y de Marcian después de la muerte de Focas hubiera utilizado un ángel. Este poema se desarrolla entre cristianos; por lo tanto esta aparición hubiera sido tan justa como la de los dioses de la antigüedad en las tragedias de los griegos. Éste hubiera sido un instrumento infalible para ridiculizar el otro, pero sólo basta tener un poco de sentido común para mantenerse en los límites de los acuerdos. Que se me permita entonces decir con Tácito: *Nom omnia apud priores meliora, sed nostra quoque aetas multa laudis et artium imitanda posteris tulio*.³¹

Me refiero de nuevo a las tragedias del segundo tipo en las cuales se reconoce a un padre o a un hijo tan sólo después de haberlo matado, y para concluir en pocas palabras esta digresión, no condenaré a nadie por haberlo inventado, pero yo nunca me lo permitiré.

Las del tercer tipo no presentan ninguna dificultad. No solamente se les puede inventar puesto que en ellas todo es verosímil y sigue la dirección de las afecciones naturales, sino que me pregunto si al obligar a los poetas a tomar motivos de la Historia no se pretende excluirlas del teatro. No vemos

³¹ “Todo no fue mejor en otras épocas; nuestro siglo ha producido también muchas virtudes y talentos dignos de ser propuestos como modelos a la posteridad”. Tácito, *Anales*, III, 55.

tragedias de esta naturaleza en los griegos que no tengan apariencia de haber sido inventadas por sus autores. Puede ser que la Fábula les haya prestado algunos motivos. No tengo ojos tan penetrantes como para atravesar tan densa oscuridad y determinar si la *Ifigenia en Táuride* es invención de Eurípides como su *Helena* y su *Ion*, o si se inspiró en otras; pero creo poder decir que es muy incómodo encontrarlos en la Historia ya sea porque tales eventos suceden raramente o porque no tienen suficiente fuerza como para merecer un lugar en el teatro. Cualquiera que sea el caso, aquéllos que se complacen en ponerlas en escena, pueden inventarlas sin temor a la censura. A través de ellas podrán producir una impresión agradable en el espíritu del auditorio, pero no pueden esperar arrebatarse muchas lágrimas.³²

La otra pregunta con respecto a si es permitido cambiar en algo los motivos que se reciben de la Historia o de la Fábula, parece determinada por Aristóteles en términos bastante formales cuando dice *que no se debe cambiar los motivos heredados, Clitemnestra no debe ser asesinada por otra persona distinta de Orestes, ni Erifila por otro que no sea Alcmeón*.³³ Este juicio puede, sin embargo, ser transformado al diferenciar algunos niveles de análisis. Sin lugar a dudas, las circunstancias, o si ustedes prefieren, los medios para construir una acción están en nuestras manos. A menudo la Historia no las indica, o incluye tan pocas que es necesario agregar algunas para darle totalidad al poema, e inclusive se puede pensar que la memoria del auditorio, suponiendo que en el pasado las haya leído, solamente se apegará a la Historia para acusarnos de

³² Este último aspecto es de vital importancia en la estética corneliana y, desde entonces, para la estética neoclásica: lo más importante es conmover, provocar las lágrimas. Al atribuirle a la tragedia como primera función la de hacer llorar, el autor transforma la función catártica establecida por Aristóteles. Se desplaza a un segundo plano la de producir el temor y la compasión. Corneille afirma así la función patética de la tragedia, y deja ver que frente a la función moralizante deducida del principio aristotélico, prefiere la función estética del espectáculo teatral. Racine se inscribirá en esta tendencia.

³³ *Poética*, 16.

mentira si percibe el cambio que realizamos, lo cual no dejaría de hacer si constata que cambiamos la acción principal. Esta alteración sería razón suficiente para que el auditorio disminuyera credibilidad a todo el resto; por el contrario, cree todo el resto cuando lo ve servir de elemento causal que conduce al efecto que él conoce como verdadero, y del cual la Historia le ha dejado una fuerte impresión. El ejemplo de la muerte de Clitemnestra puede servir de prueba a aquello que acabo de proponer. Tanto Sófocles como Eurípides lo trataron, pero cada uno con un nudo y un desenlace completamente diferentes; lo cual implica que son obras diferentes; a pesar de presentar el mismo motivo, sólo conservaron la acción principal. Es preciso entonces conservarla como ellos, pero se debe examinar al mismo tiempo si no es tan cruel o tan difícil de representar como para que pueda disminuir en algo la credibilidad que el auditorio le debe a la Historia y que en principio quiere atribuírsele a la Fábula, ubicándose del lado de aquéllos que la han tomado como verdad. Cuando se teme este inconveniente, es mejor ocultar el evento y no ponerlo en escena sino hacerlo conocer a través de un relato, puesto que impresiona menos que el espectáculo y lo aceptamos de manera más cómoda.

Por esta razón, Horacio no quiere que Medea mate a sus hijos, ni que Atreo queme vivos los de Tieste ante el pueblo. El horror de estas acciones engendra cierta repugnancia que impide creerlas, así como no creemos la metamorfosis de Progneo en pájaro y la de Cadmos en serpiente, cuya representación, casi imposible, provoca la misma incredulidad cuando se la ofrece a los ojos del espectador.

*Quadcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*³⁴

Yo, me permito ignorarlas, y para atenuar o suprimir el horror peligroso de una acción histórica prefiero hacer que

³⁴ En este párrafo, Corneille cita el aparte comprendido entre los versos 183 y 188. La cita corresponde al verso 188: “Las exhibiciones de este tipo no las creo y me repugnan”. Horacio, *Arte poética*. Hemos confrontado el texto con la edición de Cátedra, traducción de Horacio Silvestre (Madrid: 2003).

sucedan sin la participación del protagonista, a quien debemos siempre reservar el favor del auditorio. Después de que Cleopatra hubo matado a Seleuco, ofreció veneno a su otro hijo Antioco a su regreso de una jornada de caza; este príncipe sospechando de qué se trataba la obligó a tomarlo y la forzó a envenenarse. Si yo hubiera hecho ver esta acción sin cambiar nada, hubiera sido castigar un parricidio con un matricidio, hubiera provocado aversión por Antioco. Resultó más apropiado hacer que ella misma, al ver que su odio y su oscura perfidia iban a ser descubiertas, se envenenara en su desesperación con la intención de involucrar en su muerte a sus dos amantes, privándolos de todo motivo de desconfianza. Esto produce dos efectos. El castigo de esta impía madre da un ejemplo más fuerte puesto que se convierte en un efecto de la justicia del cielo y no de la venganza de los hombres; de otra parte, Antioco no pierde nada de la compasión y simpatía que sentíamos por él y que por el contrario se multiplica en lugar de disminuir; así, la situación histórica es conservada a pesar de este cambio, puesto que Cleopatra encuentra la muerte en el mismo veneno que ella le ofrece a Antioco.

Focas era un tirano, su muerte no fue un crimen; sin embargo, sin duda alguna, resultó más conveniente hacer que su muerte viniera de manos de Exupero y no de las de Heraclio. Evitar, en la medida de lo posible, que nuestros héroes caigan en el crimen, es uno de los cuidados que debemos tener; incluso debemos evitar que manchen sus manos de sangre a no ser que sea en un justo combate. Yo fui demasiado atrevido en *Nicomedes*. Prusias, su padre, había querido asesinarlo en su ejército pero, gracias a la información de los mismos asesinos, logra llegar a su reino, se posesiona, y obliga a ese infeliz padre a esconderse en una caverna donde le hizo encontrar la muerte que éste le destinaba. No llevé tan lejos la historia, y después de haberlo caracterizado tan virtuoso como para comprometerlo en un parricidio, sin llevarlo más lejos, creí que debía contentarme con el hecho de volverlo dueño de la vida de aquellos que lo perseguían.

No sabría disimular el escrúpulo que tengo frente a la muerte de Clitemnestra que Aristóteles nos propone como ejemplo de acciones que no deben ser cambiadas. Deseo, como él, que ella solamente muriera a manos de Orestes, pero no puedo soportar que en Sófocles, este hijo la apuñale de manera tan premeditada mientras ella está arrodillada delante de él y le pide que le perdone la vida. Tampoco puedo perdonar a Electra, quien aparece como una virtuosa oprimida a lo largo de toda la obra, la insensibilidad con la cual anima a su hermano a cometer ese matricidio.³⁵ Se trata de un hijo que venga a su padre, pero es en su madre en quien recae la venganza. Seleuco y Antioco tenían derecho de hacer lo mismo en *Rodoguna*, pero no me atreví a darles el mínimo pensamiento al respecto. Así mismo, nuestra máxima de hacer amar a nuestros héroes principales no hacía parte de la práctica de los Antiguos. Esos republicanos sentían un odio tan profundo por los reyes, que veían con placer crímenes en los más inocentes de su raza. Para adaptar este motivo a nuestro modo, se necesitaría que dirigiera su venganza contra Egisto, que algo de ternura respetuosa por su madre le hiciera dejar el castigo en manos de los dioses, que esta reina se obstinara en la protección de su amante, que se interpusiera entre él y su hijo de manera tan desafortunada que recibiera el golpe que este príncipe quisiera asestar al asesino de su padre. Así, ella moriría a manos de su hijo, como quiere Aristóteles, sin que la barbarie de Orestes nos horrorice como en Sófocles, y sin que su acción merezca la ira de la Furias vengadoras que lo atormentarían, puesto que seguiría siendo inocente.

El mismo Aristóteles nos autoriza a proceder de esta manera cuando nos dice que *el poeta no está obligado a tratar las cosas tal como pasaron, sino como hubieran podido o debido pasar según lo verosímil o lo necesario*.³⁶ Repite a

³⁵ Corneille se refiere a la última escena de la obra en la cual el público solamente ve a Electra animando a su hermano y escucha las súplicas de Clitemnestra, mientras que Orestes la asesina detrás del escenario.

³⁶ *Poética*, 10-11.

menudo estas últimas palabras y nunca las explica. Trataré de suplir este vacío lo mejor que me sea posible y espero que se me perdone si abuso.

Afirmo entonces primero que la libertad que nos deja para embellecer las acciones históricas con invenciones verosímiles, no conlleva prohibición alguna que nos impida alejarnos de lo verosímil cuando lo necesitemos. Se trata de un privilegio que nos concede, y no de una exigencia que nos impone. Esto es claro en sus propias palabras. Si podemos tratar las cosas según lo verosímil, o según lo necesario, podemos abandonar lo verosímil para seguir lo necesario. Esta alternativa pone a nuestro servicio el poder de utilizar, de los dos principios, aquél que consideremos el más adecuado.

Esta libertad del poeta también se encuentra, en términos más formales, en el capítulo veinticinco, el cual contiene las excusas o más bien las justificaciones que éste puede utilizar contra la censura. *Es preciso, dice Aristóteles, que el poeta siga uno de estos tres medios para tratar las cosas y que las represente como fueron, o como se dice que fueron, o como han debido ser.* A través de lo cual le concede la elección, o de la verdad histórica, o de la opinión pública sobre la cual se funda la Fábula, o de la verosimilitud. Agrega enseguida: *Si se le objeta que no ha escrito las cosas como corresponde a la verdad, que responda que las ha escrito como han debido ser; si se le imputa no haber hecho ni lo uno ni lo otro, que se defienda basado en lo acreditado por la opinión pública como por ejemplo en aquello que se cuenta sobre los dioses, de lo cual la mayor parte no tiene nada de verdadero.* Y un poco más adelante dice: *otras veces no se trata de aquello que es mejor, sino que parezca que las cosas sucedieron de la manera como él las describe;*³⁷ sin embargo, estas cosas efectivamente sucedieron de esta manera y, en consecuencia, el poeta no ha cometido ninguna falta. Este último aparte demuestra que no estamos obligados a alejarnos de la verdad para darle mejor forma a la tragedia con los ornamentos de la verosimilitud; lo

³⁷ *Poética*, 32-33.

explica de manera tan enfática, que el segundo de estos tres apartes demuestra que la opinión pública es suficiente para justificarnos cuando no tenemos de nuestro lado la verdad. Así mismo, asegura que podríamos hacer algo mejor de aquello que hacemos, si buscamos las bellezas de dicha verosimilitud. En este sentido, nos arriesgamos a tener menos éxito, pero solamente pecamos contra el cuidado que debemos a nuestra gloria, y no contra las reglas del teatro.

Me permito hacer una segunda observación en relación con los términos verosímil y necesario, cuyo orden es a veces invertido en la reflexión del filósofo, quien en algunos momentos dice *según lo necesario o lo verosímil*, y en otros *según lo verosímil o lo necesario*. De lo cual deduzco que en ocasiones es necesario preferir lo verosímil a lo necesario, y en otras es preciso preferir lo necesario a lo verosímil. Esto se debe a que aquello que se utiliza al final en las proposiciones alternativas se inserta como un último recurso con el cual debemos contentarnos cuando no se puede llegar al otro. Se debe hacer un esfuerzo por alcanzar el primero antes de limitarse al segundo, al cual solamente tenemos derecho a recurrir por ausencia del primero.

Para esclarecer esta preferencia mutua de lo verosímil por lo necesario y de lo necesario por lo verosímil, es preciso distinguir dos cosas en las acciones de la tragedia. La primera consiste en las mismas acciones acompañadas de circunstancias inseparables del tiempo y el lugar; y la otra, en la relación que éstas establecen en conjunto y que las hace derivar la una de la otra. En la primera, lo verosímil es preferible a lo necesario, y lo necesario a lo verosímil en la segunda.

Es preciso ubicar las acciones donde es más probable y más conveniente que sucedan, y que sucedan a un ritmo razonable sin comprimirlas extraordinariamente si la necesidad de contenerlas en un lugar y en un día no nos obliga. Ya hice ver en el otro discurso³⁸ que para conservar la unidad de lugar, a

³⁸ *Discurso sobre las tres unidades, de acción, de tiempo y de lugar*, conocido como el tercer discurso.

menudo hacemos hablar en una plaza pública a personas que verosímilmente dialogarían en una alcoba, y estoy seguro de que si se narrara en una novela aquello que incluyo en *El Cid*, en *Polieucto*, en *Pompea*³⁹ o *El Mentiroso*, se le daría un poco más de un día para la extensión de su duración. La obediencia que debemos a las reglas de la unidad del día⁴⁰ y de lugar nos dispensa entonces de lo verosímil, aunque no nos permita lo imposible; pero no siempre nos enfrentamos a esta necesidad; *La dama de compañía*⁴¹, *Cinna*, *Teodora* y *Nicomedes*, no necesitan alejarse de la verosimilitud con relación al tiempo como en estos otros poemas.

Esta asimilación de la tragedia a la novela nos sirve para diferenciar las acciones necesarias de las verosímiles. En el teatro estamos condicionados por el espacio y por el tiempo, y por las incomodidades de la representación, puesto que nos impiden poner en escena muchos personajes porque algunos pueden quedarse sin acción o entorpecer la de los otros. La novela no tiene ninguna de estas limitantes. Ésta concede a las acciones que describe todo el tiempo que necesita para desarrollarse, pone a aquéllos que hace hablar, actuar o soñar en una alcoba, en un bosque, en una plaza pública según convenga a sus acciones particulares; tiene para esto todo un palacio, toda una ciudad, todo un reino donde pasarlos; si hace suceder o contar algo en presencia de treinta personas, puede describir los diversos sentimientos uno después de otro. Por esta razón, la novela no tiene licencia para alejarse de la verosimilitud, porque no tiene razón alguna ni excusa legítima para hacerlo.

Como el teatro no nos deja fundir todo en lo verosímil con la misma facilidad, nos dispensa de hacerlo, porque solamente

³⁹ Corneille se refiere a su tragedia *La muerte de Pompea* (1643).

⁴⁰ Entiéndase unidad de tiempo; los teóricos, inspirados en la propuesta de Jean Chapelain, autor de la *Lettre sur les vingt-quatre heures*, la llamaron inicialmente “la regla del día o de las veinticuatro horas”.

⁴¹ Traduzco como *La dama de compañía* la comedia titulada *La Suivante*. La heroína de esta obra es una dama de compañía, intrigante, bella, arribista, pero sin fortuna.

nos deja saber las cosas a través de personajes que pone en escena ante los ojos del auditorio durante poco tiempo. Se puede afirmar entonces que, por el hecho de permitirnos una verosimilitud más amplia, no nos exime de la sujeción al principio; pero como en el teatro Aristóteles nos autoriza a tratar las cosas según lo necesario, yo prefiero decir que todo aquello que sucede en él, de manera diferente a como sucedería en una novela, no tiene verosimilitud; correctamente observado debe clasificarse entre las acciones necesarias.

Para sustentar esta idea con ejemplos, anticipo algo del examen de *Horacio*.⁴² En esta obra la unidad de espacio es exacta, todo sucede en una sala. Pero si se elaborara una novela con las mismas particularidades que yo he utilizado de escena en escena, ¿sucedería todo en una sala? Al final del primer acto Curiacio y Camila, su prometida, van a unirse al resto de la familia que debe estar en otro apartamento del palacio; entre los dos actos reciben la noticia de la elección de los tres Horacios; al inicio del segundo, Curiacio aparece en la misma sala para felicitar a Horacio. En la novela, él lo hubiera felicitado en el mismo lugar donde se recibe la noticia, en presencia de toda la familia, no es entonces verosímil que ellos dos se separen para dar lugar a dicha congratulación; pero es necesario para el teatro, a menos de que los sentimientos de los tres Horacios, de su padre, de su hermana, de Curiacio y de Sabina se hubieran podido presentar todos a la vez. La novela, que no tiene como función poner en escena hecho alguno, hubiera

⁴² Corneille se refiere a los *Exámenes* que realizó para cada una de sus obras en 1660; la redacción de éstos es simultánea a la de los *Discursos*. Mientras que éstos últimos sirvieron de introducción a cada uno de los tres volúmenes de la edición de las obras completas, los primeros fueron ubicados a manera de prefacios al inicio de cada obra. *Horacio* (1640) aparece en la historia de la literatura francesa como la primera tragedia regular, es decir, la primera que trata de ceñirse a todas las reglas impuestas por los teóricos. Sin embargo, se le criticó el hecho de que Horacio matara a su hermana Camila en escena; Corneille respondió que esto debía suceder detrás del escenario, pero que los actores durante la representación decidieron hacerlo ante el público en un espacio aún visible. Esta anécdota hace también evidente el malestar de los actores frente a las reglas del decoro.

fácilmente llegado a este objetivo; pero en el escenario fue necesario separarlos para darle algo de orden y tomarlos uno tras otro, comenzando por estos dos, que me vi obligado a llevar sin verosimilitud a dicha sala. A excepción de esto, el acto es completamente verosímil, y no tiene nada que nos hubiera obligado a presentarlo de otra manera en una novela. Al final de este acto, Sabina y Camila, visiblemente contrariadas, llevadas por el dolor, se retiran de esta sala; verosímilmente van a encerrar sus lágrimas en su alcoba, donde la novela las haría permanecer y recibir la noticia del combate. Sin embargo, por la necesidad de presentarlas ante los espectadores, Sabina deja su alcoba al principio del tercer acto y viene a exponer sus dolorosas preocupaciones en dicha sala, donde Camila viene a encontrarla. Independientemente de esto, el acto es verosímil, como el otro, y si ustedes quieren examinar con este rigor las primeras escenas de los dos últimos, encontrarán tal vez el mismo aspecto. La novela ubicaría sus personajes en un lugar distinto a esta sala si hubieran salido como ellas al final de cada acto.

Estos ejemplos pueden bastar para explicar la manera como se puede tratar una acción según lo necesario, cuando no se la puede tratar según lo verosímil, aspecto que se debe siempre preferir a lo necesario, puesto que sólo se observan las acciones en sí mismas.

No se procede de la misma manera con la unión que hace derivar las escenas una de otra.⁴³ Lo necesario en este caso es preferible a lo verosímil; no porque esta unión deba ser siempre verosímil, sino porque resulta mucho mejor cuando es verosímil y necesaria a la vez. La razón es fácil de concebir. Cuando solamente es verosímil sin ser necesaria, el poema puede ignorarlas y no tiene mucha importancia; pero cuando es verosímil y necesaria, la unión se convierte en una parte

⁴³ Traduzco la palabra *liaison* como “unión”. En una perspectiva causal de relación causa-efecto, la regla de la unión de las escenas exigía la relación lógica y coherente entre ellas, así quedaban relacionadas causalmente la primera con la última.

esencial del poema, al punto que éste no puede subsistir sin ella. *Cinna* puede proveernos algunos ejemplos de estos dos tipos de uniones; llamo así la manera como una acción es producida por la otra. Su conspiración contra Augusto es causada necesariamente por el amor que siente por Emilia, porque quiere casarse con ella, y porque ésta sólo quiere entregársele bajo esta condición. De estas dos acciones una es verdadera y la otra verosímil, y su unión es necesaria.⁴⁴ La bondad de Augusto provoca en Cinna remordimientos e irresolución; estos remordimientos y esta irresolución son verosímilmente causados por dicha bondad, y sólo tienen una unión verosímil con ella porque Cinna podía mostrarse decidido y lograr su objetivo, que es casarse con Emilia. En su irresolución, lo consulta con ella; dicha consulta es verosímil, pero es también un efecto necesario de su amor porque si hubiera roto la confabulación sin su consentimiento, no hubiera llegado nunca al objetivo que se había propuesto. En consecuencia, tenemos una unión necesaria entre dos acciones verosímiles o, si ustedes prefieren verlo de otra manera, la producción necesaria de una acción verosímil gracias a otra igualmente verosímil.

Antes de llegar a las definiciones y divisiones de lo verosímil y de lo verdadero, me permito hacer otra reflexión sobre las acciones que componen la tragedia; me parece que podemos presentar en ella acciones de tres tipos diferentes, según lo juzguemos conveniente. Las primeras siguen la Historia, las segundas le agregan a la Historia, y las terceras alteran la Historia. Las primeras son verdaderas, las segundas algunas veces son verosímiles y algunas necesarias, y las últimas deben siempre ser necesarias.

Cuando son verdaderas, no es necesario preocuparse por la verosimilitud, no necesitan de su ayuda. *Todo lo que se hace manifiestamente se ha podido hacer*, dice Aristóteles, *porque si no se hubiera podido hacer no se hubiera hecho*. Aquello que nosotros agregamos a la Historia, en la medida en que

⁴⁴ Cuando Corneille se refiere a acciones verdaderas considera las que son dadas por la historia.

no es autorizado por ella, no tiene esta prerrogativa. *Creemos naturalmente*, agrega el filósofo, *que lo que no se ha hecho no se ha podido hacer todavía*;⁴⁵ por tal razón, aquello que inventamos necesita de la verosimilitud más exacta posible para hacerlo creíble.⁴⁶

Al sopesar estos dos apartes, creo que no me diferencio en nada de su forma de pensar cuando me atrevo a decir, para definir lo verosímil, que es *algo manifiestamente posible dentro de las reglas del decoro, y al mismo tiempo no es ni manifiestamente verdadero, ni manifiestamente falso*.⁴⁷ Lo verosímil se puede dividir entonces en dos: en verosímil general y particular, y en verosímil corriente y extraordinario.

Lo verosímil general es aquello que puede hacer y conviene que haga un rey, un general del ejército, un amante, un ambicioso, etc. Lo particular es aquello que ha podido o debido hacer Alejandro, César, Alcibíades, algo compatible con los detalles que la Historia nos transmite de sus acciones. Así, todo aquello que va en contra de la Historia sale de este tipo de verosimilitud porque es manifiestamente falso; no es verosímil que César, después de la batalla de Farsalia, se reconcilie de buena gana con Pompeyo, o Augusto con Antonio después de la de Actium; aunque al hablar en términos generales, sea verosímil que en una guerra civil, después de una gran batalla, los jefes de los partidos contrarios se reconcilien, particularmente cuando el uno y el otro son generosos.

Esta manifiesta falsedad que destruye la verosimilitud puede encontrarse inclusive en las obras que son completamente

⁴⁵ *Poética*, 11.

⁴⁶ De aquí en adelante Corneille lleva la idea de verosímil hacia la de lo creíble.

⁴⁷ Traduzco como “reglas del decoro” la expresión *bienséance* que en francés se entiende como “lo que conviene hacer o decir en circunstancias determinadas”. Se puede entender como sinónimo de conveniencia, de decencia, de lo correcto, de saber vivir. En la estética, los teóricos de la época la impusieron como una regla. Así mismo, las cursivas no indican la traducción o interpretación que Corneille hace de Aristóteles. Se trata de su propia definición que, así presentada, se ubica al mismo nivel de los principios del filósofo.

inventadas. En ellas no se puede alterar la Historia, puesto que en este caso no tiene ni arte ni parte, pero existen circunstancias de las épocas y de los lugares que pueden convencer al autor del error cuando él toma mal sus medidas. Si yo introdujera a un rey de Francia o de España bajo un nombre imaginario, y si yo escogiera para la época de mi acción un siglo en el cual la Historia haya marcado a los verdaderos reyes de esos dos reinos, la falsedad sería visible; y sería aún más palpable, si yo ubicara Roma a dos leguas de París para que pudiéramos ir y volver en un mismo día. Existen cosas sobre las cuales el poeta no tiene ningún derecho. Puede tomar ciertas libertades con respecto a la Historia, siempre y cuando observe las acciones de los particulares, como la de César, o la de Augusto, y atribuirles acciones que ellos no hicieron, o presentarlas de forma muy distinta a como ellos las hicieron, pero no puede alterar la cronología para hacer venir a Alejandro en tiempos de César, y menos aún cambiar la situación de lugar, o los nombres de los reinos, de las provincias, de las ciudades, de las montañas y de los ríos importantes. La razón es evidente: esas provincias, esas montañas, esos ríos son cosas permanentes. Aquello que sabemos de su situación existe desde los orígenes del mundo; debemos asumir que no ha habido cambios a menos que la Historia lo indique; además, la geografía nos enseña todos los nombres antiguos y modernos. Así, resultaría ridículo mezclar en una obra cosas extrañas, como por ejemplo introducir a un hombre que imaginara que en los tiempos de Abraham París estaba al pie de Los Alpes, o que el Sena atravesaba España.⁴⁸ Pero, como la Historia hace parte de las cosas que pasan, al presentarse una detrás de otra, cada una tiene para su duración un momento del cual escapan muchos elementos al conocimiento de aquéllos que lo describen. Así mismo, no se puede escribir una historia que contenga todo lo sucedido en los lugares de los cuales ella habla, ni todo lo hecho por los

⁴⁸ Traducimos el término *grotesques* por “extrañas” porque en el sentido sugerido por Corneille se trata de figuras extrañas, sobrecargadas, inventadas, imaginadas, en las que se daña la naturaleza y sobre todo se desfigura la historia.

personajes de quienes se describe la vida. Contemplo en esta categoría inclusive los *Comentarios* de César, quien escribió su propia historia y debía saberla en su totalidad. Sabemos qué países bañaban el Ródano y el Sena, antes de que él viniera a la Galia, pero sabemos muy poco, y tal vez nada, de aquello que pasó antes de su venida. Así, podemos tranquilamente ubicar acciones que suponemos sucedieron antes de esta época, pero no podemos alejar las épocas y cambiar la distancia natural de un lugar a otro con el pretexto de la ficción poética. De esta manera procedió Barclay en su *Argenis*; en esta obra, aunque los nombres de los personajes sean, al igual que sus acciones, inventados, los nombres para designar las ciudades, los ríos de Sicilia, las de nuestras provincias son verdaderos.⁴⁹

Aristóteles parece ser más indulgente frente a este aspecto, puesto que piensa *que al poeta se le puede disculpar cuando peca contra un arte diferente al suyo, como contra la medicina, o contra la astrología*. A lo que respondo que *solamente lo excusa bajo esta condición, puesto que llega al objetivo de su arte al cual no hubiera podido llegar de otra manera*. Confiesa además que *peca en este caso y que es mejor no pecar contra nada*.⁵⁰ En lo que a mí respecta, si es necesario aceptar esta excusa, diferenciaría las artes que el poeta puede ignorar sin vergüenza alguna porque rara vez se le presenta la oportunidad de hablar de ellas en su teatro como la medicina y la astrología, que acabo de nombrar, de las artes como la geografía y la cronología sin el conocimiento de las cuales, totalmente o en parte, no podría darle exactitud a obra alguna. En la medida en que no podría representar acción alguna sin ubicarla en algún lugar y en un lapso temporal, resultaría inexcusable que el poeta se muestre ignorante en la elección del lugar y del tiempo en los cuales la ubica.

⁴⁹ Corneille se refiere a John Barclay (1582-1621) quien escribió en latín una novela satírica en clave, *Euphormio sive Satiricon*, dedicada a Luis XIII, y una novela igualmente satírica, *Argenis* (1621), en la que de manera codificada se contaba los reinos de Henry III y Henry IV. Ésta última fue traducida al francés.

⁵⁰ *Poética*, 32.

Me referiré ahora a la división de lo verosímil en corriente y extraordinario. Lo verosímil corriente es una acción que sucede más a menudo, o al menos tan a menudo como su contraria. Lo extraordinario sucede en verdad con menos frecuencia que su contrario, pero tiene suficiente probabilidad como para aproximarse al milagro, y a esos eventos extraordinarios que sirven de motivo a las tragedias sangrientas gracias al apoyo que reciben de la Historia, o de la opinión pública, y solamente se pueden poner como ejemplo en episodios de la obra en la cual se integran, porque no resultan creíbles a menos que tengan dicho apoyo. Aristóteles presenta dos ideas o ejemplos generales de verosímil extraordinario. El primero es el de un hombre sutil y correcto que es engañado por otro menos sutil que él; y el otro, de un débil que pelea contra uno más fuerte que él y sale victorioso, lo cual es bien recibido cuando la causa del más humilde o del más débil es la más justa. Parece entonces que la justicia de Dios hubiera influido en el éxito; además, encuentra más fácilmente la credibilidad, puesto que responde a los deseos del auditorio quien siempre se interesa por aquellos cuyo proceder es el mejor. Así, la victoria del Cid contra el conde entraría en la verosimilitud extraordinaria aunque no fuera verdadera. *Es verosímil*, dice nuestro doctor, *que muchas cosas sucedan en contra de lo verosímil*.⁵¹ Puesto que así Aristóteles reconoce que estos efectos extraordinarios suceden en contra de la verosimilitud, yo preferiría simplemente denominarlas creíbles, y clasificarlas bajo la rúbrica de lo necesario, esperando que nunca se utilicen sin necesidad.

Se me puede objetar que el mismo filósofo dice que *en relación con la poesía se debe preferir lo imposible creíble a lo posible increíble*,⁵² y concluir así que tengo poca razón para exigir a lo verosímil, según la definición que he elaborado, que sea manifiestamente posible para ser creíble, puesto que según Aristóteles existen cosas imposibles que son creíbles.

⁵¹ *Poética*, 22.

⁵² *Poética*, 31.

Para resolver esta dificultad y establecer la naturaleza de ese imposible creíble del cual no nos da ningún ejemplo, respondiendo que existen cosas imposibles en sí mismas que fácilmente parecen posibles y en consecuencia son creíbles cuando se las mira de otra manera. Como, por ejemplo, aquéllas que inventamos y agregamos a la Historia. Es imposible que hayan pasado como nosotros las representamos, puesto que pasaron de otra manera y ni siquiera el poder de Dios puede cambiar el pasado; pero, siempre y cuando se les considere fuera de la Historia y se quiera olvidar, momentáneamente, que ella dice lo contrario de aquello que nosotros inventamos, estas cosas pueden parecer manifiestamente posibles cuando se encuentran dentro de la verosimilitud general. Todo lo dicho en *Nicomedes* es imposible puesto que la Historia refiere que éste provocó la muerte de su padre sin verlo y que sus hermanos del segundo matrimonio estaban como rehenes en Roma cuando él tomó el reino. Pasa lo mismo con todo lo representado en *Heraclio* puesto que éste no era hijo de Mauricio y puesto que, lejos de poder pasar por hijo de Focas y de haber sido criado como tal por este tirano, vino desde las orillas de África donde era gobernante a someter por la fuerza a alguien que muy probablemente nunca había visto. Sin embargo, no se perciben como increíbles los incidentes de estas dos tragedias, y aquéllos que conocen los desacuerdos que existen con la Historia la ignoran para complacerse en su representación puesto que dichos incidentes se integran a la verosimilitud general aunque les haga falta la particular.

Todas las cosas que la Fábula nos dice de sus dioses y de sus metamorfosis son también imposibles, pero, gracias a la opinión pública y a la vieja tradición que nos ha acostumbrado a escucharlas, no dejan de ser creíbles. Tenemos el derecho de inventar sobre estos patrones, y añadir incidentes igualmente imposibles a aquéllos que estos antiguos errores nos presentan. El auditorio no se hace falsas expectativas cuando el título del poema lo prepara en efecto a ver cosas imposibles: todo en él le parece creíble; supone que se trata de los dioses; que éstos

interactúan con los hombres; viene decidido a ver esto y no opone ningún tipo de resistencia para persuadirse del resto.

Después de haber tratado de explicar la esencia de lo verosímil, trataré ahora de dar una definición de lo necesario, es decir, de lo único que puede autorizarnos a cambiar la Historia y a alejarnos de la verosimilitud, y del cual Aristóteles habla tanto. Afirmino entonces que lo necesario, en sus relaciones con la poesía, no es más que *la necesidad que tiene el poeta para llegar a su objetivo y para hacer llegar sus personajes a los de ellos*.⁵³ Esta definición encuentra su fundamento en las diversas acepciones de la palabra griega *anankaion* que no siempre significa aquello que es absolutamente necesario, sino también aquello que solamente es útil para llegar a algo.

El objetivo de los protagonistas difiere según los diversos fines que la variedad de motivos les conceda. Un amante debe poseer a su amante, un ambicioso debe apoderarse de un reino, un hombre ofendido debe vengarse, etc. Las cosas que necesitan hacer para llegar a su objetivo constituyen lo necesario, que es preciso preferir a lo verosímil en la unión de las acciones y la dependencia que deben mantener la una con la otra. Pienso haberme explicado lo suficiente y no diré nada más al respecto.

El objetivo del poeta es el de agradar según las reglas de su arte. Para agradar, necesita algunas veces resaltar el brillo de las acciones bellas y disminuir el horror de las funestas. Se trata de necesidades de embellecimiento en las cuales puede chocar contra la verosimilitud particular por alguna alteración de la Historia, pero, en ocasiones, puede eximirse de la verosimilitud general sólo por cosas que sean de una belleza extrema, tan brillante, que puedan suscitar admiración. Sobre todo, nunca debe llevarlas más allá de la verosimilitud extraordinaria, porque los ornamentos de su invención no son absolutamente necesarios, y sería preferible evitarlos completamente para impedir que el poema vaya en contra de todo tipo de verosi-

⁵³ Este pasaje aparece en cursiva en el texto, pero la definición es de Corneille.

militud. Para agradar según las reglas del arte, el poeta necesita encerrar su acción en la unidad de tiempo y de lugar y, como esto es absolutamente necesario e indispensable, se le permite mucho más con respecto a estos dos aspectos que con relación al de los embellecimientos.

Es tan difícil encontrar, en la Historia y en la imaginación de los hombres, una cantidad de eventos ilustres y dignos de la tragedia, cuya resolución y efectos puedan suceder en un mismo lugar y en un mismo día sin violentar el orden común de las cosas, que no puedo creer que este tipo de violencia, siempre y cuando no vaya hasta lo imposible, sea condenable. Existen motivos bellos, los cuales no se puede evitar, y un autor escrupuloso desperdiciaría una excelente oportunidad para obtener la gloria, y el público se privaría de una gran satisfacción, si el poeta, por el temor de verse obligado a hacer que sucedan más rápido de lo que la verosimilitud lo permite, no se atreviera a ponerlos en escena. En este caso, le daría un consejo que muy posiblemente encontrará saludable, y es el de no indicar ningún tiempo de manera precisa, ni ningún lugar determinado para ubicar sus personajes. La imaginación del auditorio tendría más libertad para dejarse llevar por la corriente de la acción, si ésta no estuviera condicionada por tales indicaciones; éste podría no percibir dicha precipitación si las indicaciones no se lo recordaran y lo hicieran pensar en ellas en contra de su voluntad.⁵⁴ Siempre me he arrepentido de haber hecho decir al rey en *El Cid* que él quería, después de la derrota de los moros y antes de batirse con don Sancho, que Rodrigo descansara una o dos horas. Lo había hecho para mostrar que la obra se atenía a la regla de las veinticuatro horas y solamente me sirvió para hacer

⁵⁴ Para hacer sentir que la acción se ajustaba a la regla de la unidad de tiempo, los dramaturgos de la época encontraron como solución hacer decir a sus personajes que todo sucedía el día de la crisis trágica a través de expresiones como “hoy”, “este día”, “funesto día” y otras por el estilo. Las indicaciones escénicas referentes a la temporalidad se realizaban en los parlamentos de los personajes pues, además, el dramaturgo debía evitar al máximo, según los principios establecidos, el deseo de expresarse. Todo debía ser dicho por los personajes.

saber a los espectadores la dificultad con la cual logré reducirla. Si yo hubiera resuelto este combate sin designar la hora, tal vez nadie le hubiera puesto atención.

No creo que en la comedia el poeta deba comprimir su acción por la necesidad de reducirla a la unidad de tiempo. Aristóteles quiere que todas las acciones que se hagan entrar en ella sean verosímiles, y no agrega la expresión, *o necesarias*, como lo hace para la tragedia. De hecho, la diferencia entre las acciones de la una y de la otra es bastante grande. Las de la comedia tienen su origen en personas comunes y corrientes, y sólo consisten en intrigas de amor, en engaños que se desarrollan tan fácilmente en un día que a menudo, en Plauto y en Terencio, el tiempo y su duración exceden apenas el de su representación. Pero en la tragedia, los hechos públicos comúnmente se mezclan con los intereses particulares de las personas ilustres que uno hace figurar; se introducen batallas, tomas de ciudades, grandes peligros, revoluciones de estados y todo se adapta tan mal a la regla, que nos obliga a darle prontitud a lo que sucede en el escenario.

Si ustedes me preguntan hasta dónde puede extenderse la libertad que tiene el poeta para ir contra la verdad y contra la verosimilitud, en consideración de la necesidad, difícilmente podría darles una respuesta precisa. He demostrado que existen cosas sobre las cuales no tenemos ningún derecho, y para aquéllas en las cuales tal privilegio puede tener lugar, debe ser más o menos limitado, según los motivos sean más o menos conocidos. Éste me era mucho menos permitido en *Horacio* y en *Pompea*, cuyas historias nadie ignora, que en *Rodoguna* y en *Nicomedes*, de quienes pocas personas sabían los nombres antes de que yo los hubiera llevado al teatro. La única medida que se puede tomar consiste en que todo aquello que se le agrega a la Historia, y todos los cambios que se le hacen, nunca sean más increíbles que aquello que se conserva en el mismo poema. Es así como se debe entender esos versos de Horacio que se refieren a las ficciones con las que adornamos el poema:

*Ficta voluptatis causa sint proxima veris,*⁵⁵

y no lleva la significación hasta aquéllas que pueden encontrar algún ejemplo en la Historia, o en la Fábula, fuera del motivo que se trata. El mismo Horacio resuelve la pregunta, en la medida en que se le puede resolver, en este otro verso con el cual termino mi discurso.

*Dabiturque licencia sumpta pudenter.*⁵⁶

Utilicémosla entonces con prudencia pero sin escrúpulos y, si se puede, no nos sirvamos de ella. Es mejor no necesitar las gracias que recibirlas.

⁵⁵ *Arte poética*, v. 338: “Que las ficciones creadas para agradar estén lo más cerca posible de la verdad”.

⁵⁶ *Arte poética*, v. 51: “Se nos acordará toda licencia siempre y cuando la tomemos con discreción”.

