

completa, mientras que la poesía romántica no nos da más que la verdad condicional. La relación que existe entre ambas clases de poesía es parecida á la que hay entre la arquitectura griega y la arquitectura gótica. Hay que confesar, sin embargo, que la poesía épica ó dramática, cuando elige como teatro de la acción la Grecia antigua ó Roma, tropieza con el inconveniente de que nuestro conocimiento de la antigüedad es insuficiente, fragmentario y tomado de todas partes menos de la intuición, sobre todo en lo que se refiere á los pormenores de la vida. El poeta no tiene más remedio que eludir muchas cosas y salir del paso con generalidades, y de este modo cae en lo abstracto y su obra pierde ese carácter de cosa intuitiva y esa individualización de los hombres y de las cosas que es esencial en la poesía. Por eso tales obras suelen parecer vacías y aburridas; Shakespeare es el único que ha sabido evitar estos defectos, lo cual se debe á que con nombres de personajes griegos y romanos pintó á los ingleses de su época.

Se ha censurado en muchas obras maestras de la poesía lírica (entre otras, algunas de las odas de Horacio, *verbigracia*, la segunda del tercer libro, y en muchas canciones de Goethe) la falta de continuidad, el salto de un pensamiento á otro. Pero el encadenamiento lógico está descuidado de intento en estas composiciones y lo reemplaza la unidad del sentimiento y de la disposición de ánimo. Esta unidad resalta mejor así; parece un hilo que ensarta perlas diseminadas; concilia los objetos variables de la contemplación, como en música la modulación de un tono á otro es preparada por el acorde de séptima, en el cual se sostiene la nota fundamental para que sea la dominante en el nuevo tono. Este carácter es muy aparente y está

llevado casi á la exageración en aquella canción de Petrarca que empieza con estas palabras:

*Mai non vo piu cantar, com' io soleva.*

Hemos visto que el elemento subjetivo domina en la poesía lírica; en el drama sólo hallamos, en cambio, el elemento objetivo. Entre ambos géneros, la poesía épica bajo todas sus formas y con todas sus modificaciones, desde la romanza narrativa hasta la epopeya propiamente dicha, forma un término medio muy amplio, pues siendo objetiva en el fondo, contiene, no obstante, un elemento subjetivo, que se revela más ó menos y que se da á conocer en el tono, en la forma del relato y en las reflexiones esparcidas aquí y allá. En la poesía épica nunca perdemos de vista al autor tan completamente como en el drama.

El fin del drama es mostrarnos en un ejemplo la esencia y la existencia del hombre. Para ello puede presentarnos su aspecto triste ó su aspecto alegre, ó bien los estados intermedios. Pero esta misma expresión: «la esencia y la existencia del hombre», contiene ya un germen de controversia sobre la cuestión de saber cuál es el elemento capital del drama: si es la esencia humana, es decir, los caracteres, ó es la vida, es decir, la acción, la suerte, los acontecimientos. Ambos elementos están tan estrechamente unidos, que aunque pueda distinguirse su concepto respectivo, no es posible separarlos en su representación. Los acontecimientos, la suerte, las circunstancias, son lo que permite á los caracteres manifestar su esencia, y, por otra parte, los caracteres hacen nacer la acción, de donde se derivan los acontecimientos. En la composición dramática se puede hacer resaltar más, efectiva-

mente, el uno ó el otro elemento; desde este punto de vista, la comedia de carácter y la comedia de intriga son los dos extremos.

En el drama como en la epopeya, cuyo fin es mostrarnos acciones extraordinarias realizadas por caracteres importantes, colocados en situaciones también excepcionales, el poeta, para conseguir su fin con toda la perfección apetecida, deberá comenzar por presentarnos los caracteres en estado de reposo, en el cual se percibe sólo su tendencia general, después de lo cual hará intervenir un motivo que determine una acción; ésta á su vez se convertirá en móvil enérgico de otra acción más importante todavía, que provoque á su vez motivos de creciente magnitud. De este modo, en el intervalo de tiempo que se concilie mejor con la forma de la obra, la agitación más apasionada reemplazará á la calma primitiva, y en medio de este movimiento se realizarán entonces los acontecimientos graves ó aparecerán con luz meridiana las cualidades, veladas hasta entonces, de los caracteres, y el curso de las cosas humanas.

Los poetas eminentes se metamorfosean en cada uno de sus personajes, y como los ventrílocuos hablan ya con la voz de un héroe, ya con la de una inocente doncella, pero siempre con igual verdad y naturalidad. Así escribieron Shakespeare y Goethe. Los poetas de segundo orden prestan al personaje principal de sus obras su propia individualidad; así hizo Byron; pero suele suceder que entonces los personajes secundarios carecen de vida. Excusado es decir que en las obras que no pasan de la medianía, á todos los personajes, incluso el protagonista, les sucede lo mismo.

El placer que hallamos en la tragedia no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime, y en

grado supremo. Así como al presenciar una escena sublime de la naturaleza nos desinteresamos de la voluntad para mantenernos en disposición puramente contemplativa, ante la catástrofe trágica nos desasimos hasta de la misma voluntad de vivir. Lo que nos presenta la tragedia es el aspecto aterrador de la vida, la miseria humana, el reinado del error y del azar, la pérdida del justo, el triunfo de los malvados; pone, pues, delante de nuestros ojos todo aquello que más repugna á nuestra voluntad en el ordenamiento del mundo. Este espectáculo nos lleva á apartar la voluntad de la vida, á no amar ésta ni deseársela, y esta disposición despierta precisamente en nosotros la conciencia de que debe haber en nuestro ser algo que nos es imposible conocer de una manera positiva, y si sólo de un modo negativo, como *volición* de la vida, como negación de la voluntad de vivir. Así como el acorde de séptima llama al acorde fundamental; así como el rojo provoca y hasta produce en la retina el verde, la tragedia exige otra existencia, un mundo diferente, á cuyo conocimiento sólo podemos llegar indirectamente, que es como nos le proporciona el sentimiento despertado por la tragedia. Cuando estalla la catástrofe trágica, adquirimos con más lucidez que nunca la convicción de que la vida es una pesadilla, de que conviene despertarnos. En este sentido, la impresión trágica es análoga á la de lo sublime dinámico, puesto que nos eleva como ésta por encima de la voluntad y de sus intereses y nos lleva á amar la contemplación de aquello que la voluntad repugna en absoluto. Lo que da á todo elemento trágico, su arrebató sublime es que nos hace ver que el mundo y la vida no pueden ofrecernos verdadera satisfacción, y que, por consiguiente, no merecen que nos apeguemos á ellos;

en esto está la sustancia de lo trágico y por eso este sentimiento nos conduce á la resignación.

Reconozco que en la tragedia antigua ese espíritu de resignación rara vez se manifiesta directamente. Edipo en Colona, muere resignado y sumiso, pero lo que le consuela es el vengar á su patria. Ifigenia en Aulide, se nos presenta preparada á morir, pero la sostiene el pensamiento del bien de la Grecia, disponiéndola á aceptar de grado la muerte, que al principio quería evitar á toda costa; Casandra en el *Agamemnon* del gran Esquilo, muere sumisa, pero lo que la consuela es el pensamiento de la venganza; Hércules, en las *Traquinianas*, cede á la necesidad, muere sereno, pero no resignado. Lo mismo puede decirse del Hipólito de Eurípides; en esta tragedia sorprende ver á Artemis, que se aparece al héroe para consolarle; le promete un templo y la gloria póstuma y sin alusión alguna á la vida futura, le abandona en el momento en que va á morir. Todos los dioses del paganismo se alejan de los moribundos, mientras que los del cristianismo, los del brahmanismo y los del budhismo (aunque éstos sean de importación extranjera), permanecen á su lado. Hipólito, pues, como casi todos los héroes de la antigüedad, se somete al destino implacable y á la voluntad inflexible de los dioses, pero no muestra desasimiento alguno de la voluntad de vivir.

Dé igual modo que la *ataraxia* estoica se diferencia mucho de la resignación cristiana, puesto que enseña sólo á sufrir con tranquilidad y á esperar serenamente los males irremisiblemente necesarios, mientras que el cristianismo enseña la resignación y la renuncia de la voluntad de vivir, así también los héroes trágicos de los antiguos se someten con constancia á los golpes in-

evitables del destino; pero la tragedia cristiana nos ofrece el espectáculo de la renuncia de la voluntad de vivir, del abandono de este mundo sin pesar, con la conciencia de su vanidad y su inanidad.

En mi opinión, la tragedia moderna es más elevada que la de los antiguos; Shakespeare es mucho más grande que Sófocles; comparada con la *Ifigenia* de Goethe, la de Eurípides puede pasar por bárbara y grosera. Las *Bacantes* de Eurípides son una creación repugnante en beneficio de los sacerdotes paganos. Ciertas obras de los antiguos no tienen verdadera tendencia trágica, como el *Alcestes* y la *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides; otras tienen motivos groseros y hasta repugnantes, como la *Antígona* y el *Filóctetes*. Casi todas nos presentan el espectáculo de la horrible dominación del azar y del error, pero sin mostrarnos la resignación que de él emana y que debe redimirnos. Esto obedece á que los antiguos no llegaron á comprender el fin supremo de la tragedia, y, en general, no llegaron al conocimiento verdadero de la vida.

Pero aunque los antiguos trágicos no nos presenten más que en muy débil grado el espíritu de resignación y la renuncia á la voluntad de vivir como elementos integrantes del sentimiento que anima á sus héroes, no por eso es menos cierto que la tendencia propia de la tragedia y su efecto natural es despertar ese sentimiento en el ánimo del espectador. El espectáculo espantoso que se le presenta, le hace comprender la inanidad y la amargura de la existencia y lo vano de todas sus aspiraciones. El efecto de esta impresión debe ser reconocer, aunque sea sólo mediante un vago sentimiento de ello, que valdría más apartar el corazón y desviar la voluntad de la vida, que no amar el mundo y la existencia. Así empieza, en lo

más profundo del ser, á apuntar la conciencia de que, para una voluntad de una especie diferente, debe haber también una existencia diferente.

Si no fuese así, si la tragedia no nos elevase sobre las aspiraciones y los bienes de la vida y no nos desviara de ella y de sus seducciones, haciendo de esta suerte que nos volvámos hacia una existencia de otra especie, aunque no nos sea dable concebirla; si no fuese esta la tendencia de la tragedia, ¿cómo el cuadro de los más espantosos aspectos de la vida, presentado con plena luz, obraría sobre nosotros de una manera saludable y sería fuente de supremo goce? El terror y la piedad, sentimientos que, según Aristóteles, son el fin de la tragedia, no pertenecen de por sí al número de los sentimientos agradables. No pueden constituir el fin, ni ser otra cosa que medios. Así, pues, disponer el ánimo del hombre á desasir su voluntad de la vida, es lo que constituye propiamente la intención de la tragedia, la causa final de esta pintura deliberada de los dolores de la humanidad, hasta en el caso en que esa exaltación resignada no se represente como un fenómeno que se opera en el ánimo del héroe, sino que sea provocada solamente en el espectador por la contemplación de un grande infortunio inmerecido, ó aunque sea merecido.

Siguiendo los ejemplos de los antiguos, muchos autores modernos se contentan con producir en el espectador dicho estado de ánimo por medio de la pintura objetiva y general de las desdichas que acosan al hombre, mientras que otros muestran en el héroe mismo esta conversión producida por el dolor. Aquéllos sientan solamente las premisas, por decirlo así, dejando que el espectador saque la consecuencia; estos últimos agregan la conclusión ó la moraleja de la fá-

bula dramática, ya mostrándonos al héroe que vuelve sobre sí mismo, ya en forma de reflexión enunciada por el coro, como lo hace Schiller, por ejemplo, en *La Novia de Messina*. La vida no es el *supremo bien*.

Debo decir de pasada que la impresión verdaderamente trágica de la catástrofe, la resignación y la exaltación de los personajes principales del drama en obra alguna están tan bien motivados y tan claramente expresados como en la ópera *Norma*. El momento psicológico de la conversión de la voluntad, está en el dúo: *Qual cor tradisti, qual cor perdisti*, donde se indica precisamente por el repentino reposo que en la música se introduce. Sin hablar de su encantadora música, ni de aquella parte del texto que tiene que amoldarse á las exigencias de un libreto de ópera, esta producción es indudablemente una tragedia de las más perfectas, un verdadero modelo de combinación dramática de motivos, de progresión y desarrollo trágico de la acción, así como de exaltación sublime y sobrehumana, producida por las peripecias que allí ocurren en el alma de los personajes y que se comunica inmediatamente al espectador. La impresión que produce es tanto más sincera y más significativa para caracterizar la esencia de la tragedia, cuanto que no hay en la obra ni cristianos ni sentimientos cristianos.

Se acusa frecuentemente á los modernos de descuidar las unidades de tiempo y de lugar, pero esta negligencia no es censurable más que cuando llega á suprimir la unidad de la acción, pues entonces no queda otra unidad que la del personaje principal, como sucede en el *Enrique VIII* de Shakespeare. Sin embargo, no debe extremarse tanto la unidad de la acción que llegue á suceder que se hable siempre de la misma cosa; este es el caso en que se encuentran las trage-

días francesas, donde aquella unidad esté tan severamente observada, que la marcha de la acción dramática toma el aspecto de una línea geométrica sin anchura; su consigna parece ser ¡avanzar siempre! ¡atended á lo que os interesa!; y, en efecto, se despacha la obra burocráticamente, sin detenerse en cosa alguna que pudiera alejar del asunto y sin mirar ni á la derecha ni á la izquierda.

La tragedia shakespeariana, por el contrario, es una línea dotada de anchura; se toma tiempo, *exspatiatur*, y se encuentran en ella discursos y hasta escenas enteras que no sirven de nada en la acción, y á veces ni siquiera se relacionan con ella, pero por los cuales aprendemos á conocer mejor á los personajes ó el medio en que se mueven, por donde contribuyen mucho á que se comprenda bien la acción. Esta es el asunto capital, mas no tan exclusivo que olvidemos que de lo que se trata, ante todo, es de pintar la naturaleza y la existencia del hombre en general.

El poeta, sea dramático ó épico, debe saber que ejerce de Destino y que, por consiguiente, habrá de ser inflexible como éste. Es también el espejo que refleja la humanidad, y en consecuencia habrá de presentarnos muchos caracteres malignos, entre los cuales habrá algunos absolutamente perversos, muchos necios, muchos locos y muchos extravagantes; luego pondrá en escena aquí y allí algún personaje racional, un sabio, un hombre honrado, un hombre de bien, y por rara excepción algún carácter noble. Si no me engaño, Homero no nos presenta un solo carácter verdaderamente noble, aunque sí algunos buenos y honrados; en todas las obras de Shakespeare hallaremos acaso dos caracteres nobles, pero sin exageración: Cordelia y Coriolano; no creo que se encuentre el ter-

cero; en cambio, los caracteres de otra índole abundan. Las obras de Iffland y Kotzebue contienen muchos caracteres nobles, mientras que Goldoni se mantiene dentro de las reglas que he expuesto antes, lo cual demuestra que es superior á los dos anteriores. Por el contrario la *Mina de Barnhelm*, de Lessing, padece de plétora de nobleza. Las obras completas de Goethe no ofrecen, en total, la dosis de nobleza que nos presenta por sí solo el marqués de Posa; pero existe una comedia alemana, titulada *El Deber por el deber* (título que parece tomado de la *Crítica de la razón práctica*), en que no hay más que tres personajes, todos de una nobleza exuberante.

Los griegos buscaban siempre para héroes de tragedia personas regias; los modernos han hecho lo mismo de ordinario. Esto depende de que á la categoría comunique mayor dignidad al ser que obra ó padece; pues como se trata únicamente de poner en movimiento pasiones humanas, el valor relativo de los objetos por medio de los cuales se llega á ese resultado es indiferente, y el campo de un aldeano vale tanto para el caso como el imperio de un monarca. Por eso no debe rechazarse en absoluto la tragedia, cuyos personajes no pertenezcan á las categorías superiores. No obstante, los elevados y poderosos personajes convienen mejor á la tragedia, porque el infortunio, llamado á enseñarnos el destino de la vida, debe tomar proporciones suficientes para que parezca temible al espectador, quienquiera que sea. Ya Eurípides mismo lo indicó, según Stobeo. Pues como las circunstancias que hacen la desgracia y la desesperación de una familia modesta suelen ser á los ojos de los ricos y de los grandes muy insignificantes y susceptibles de ser remediadas con ayuda de los hombres, los es-

pectadores de esta categoría no experimentarían la emoción trágica. Por el contrario, las desdichas de los grandes y de los poderosos son terribles, sin reserva ni remedio posible que venga de fuera, puesto que en su propio poder les sirve de nada á los reyes, sino que tienen que sucumbir. Además, la caída es tanto más terrible cuanto mayor era la altura. Los personajes de clase modesta están á muy poca altura para que su caída llame la atención.

Sabiendo, como sabemos, que la tendencia y la intención final de la tragedia consiste en llevarnos á la negación de la voluntad de vivir, fácil nos será reconocer que la comedia, que es el género opuesto, tiende á disponernos para que persistamos en la afirmación de esa voluntad. Sin embargo, la comedia, como es inevitable en toda pintura de la vida humana, nos mostrará también los dolores y contrariedades de la existencia; pero nos los muestra como pasajeros, acabando en alegrías y mezclados con triunfos, buenos éxitos y esperanzas, que finalmente se sobreponen al dolor. Por otra parte, hace resaltar el lado cómico de la vida, que ni en las mayores contrariedades se agota, formando una abundante reserva, á la cual debemos recurrir en todas las circunstancias para conservar el buen humor. La comedia anuncia, pues, la deducción final de que la vida es buena y sobre todo divertida. Pero debe apresurarse á bajar el telón en el momento en que todo el mundo es feliz, á fin de que no podamos ver lo que ocurre después, mientras que el desenlace de la tragedia es tal de ordinario, que no puede haber tras él continuación alguna.

Por otra parte, al examinar alguna vez con cierta seriedad ese aspecto burlesco de la vida, tal como se manifiesta en los discursos y en las gesticulaciones

que inspira á personajes tomados de la realidad, y que están muy lejos de realizar el tipo de la belleza, al ver las mezquinas dificultades, el temor por su persona, las iras del momento, la envidia oculta y otras emociones semejantes, el observador reflexivo podrá convencerse hasta en presencia de ese lado risible de la humanidad, es decir, de un modo imprevisto, de que la existencia y los actos de seres de esta naturaleza no pueden ser un fin en sí mismos; que criaturas semejantes sólo han podido llegar á la vida equivocándose de ruta, y que lo que se presenta bajo este aspecto es algo que sería mejor que no existiera.