

esta frase ya corre acuñada llevando consigo una realidad alarmante. (1).

El tipo especial de opinión pública sin contorno acusado, que es el español, acaso salga de este mujerío votante que todavía no sabe que es lo que quiere y a donde va. Por otra parte, no son estas electoras españolas ningún fenómeno de necesidad y menos de maquiavelismo, sencillamente fueron llevadas sin tránsito a una seria función política.

UNA FRASE

He encontrado en uno de sus discursos, y como perdida, una frase de Victoria Kent, relámpago de esos que alumbran una zona del alma, y gracias a los cuales suele captarse una criatura entera. Ella habla de los sostenes morales con que cuenta para su lucha y que llegan en su correo cotidiano, y añade: "No se olvida nunca cuando un hombre o unos hombres en desgracia nos han llamado *madre*". Belleza grande de esos tres renglones que D. Miguel Unamuno comentaría sacando a la luz un género de maternidad que el mundo comienza a conocer: la maternidad de la jefe de prisiones y de hospitales, o de las veladoras de salas-cunas, y que corre

(1) Artículo escrito antes de las elecciones sorprendentes de 1936.

desde el gris desabrido de un funcionalismo laico enteco hasta una piedad patética o una mística vertiginosa.

HACER Y DESHACER

Pasó la marejada reformista del primer Parlamento y vino una mudanza visual que un óptico sabría decir: las proporciones de la faena que se iba a cumplir disminuyeron; la República habló de pronto en una lengua alguacilesca que era de paños tibios o de subterfugios. Victoria Kent no se dió por notificada de un trueque de la República española, y rehusó hacer concesiones, bajando calorías a su reforma. Había que irse, dejando los moldes abandonados a manos más consentidoras, o quedarse rompiéndolos como una alfarería fracasada en el horno.

Tiempos vendrán, o no vendrán, de reanudar el santo trabajo de la cárcel recreadora de hombres, y al revés de los apóstatas de sí mismos, ella podrá volver trayendo su plan intacto, sin averiadura ni quebraje, para continuarlo en el punto y la línea en que se lo interrumpieron.

Entretanto —y puede durar lo que sea el interregno—, ella da a quienes la vemos vivir de cerca o de lejos, el espectáculo lujoso— la Etica gasta en ciertos seres un verdadero lujo— de una vida apostólica, tan llana en las maneras como subida en el rigor.

EN TORNO AL ROMANTICISMO.

E L D R A M A

P o r

ARTURO TORRES RIOSECO

Publicamos la segunda parte del artículo: "En Torno al Romanticismo", iniciado en el número anterior de UNIVERSIDAD y debido a la pluma del escritor chileno Dr. ARTURO TORRES RIOSECO.

MUCHO se ha escrito acerca de las tres unidades y muchos errores han pasado desde la mente desorientada hasta el papel. Aristóteles ha sido el Pontífice infalible en estas cuestiones, y se le ha hecho responsable de ideas que nunca sostuvo. Hoy hablamos de las tres unidades de Aristóteles y si el augusto griego nos oyera no comprendería lo que queremos decir, por cuanto él nunca definió las que llamamos unidades de

tiempo y de lugar en la forma que hoy han adquirido. Para Aristóteles es requisito indispensable en la tragedia que la fábula, o el relato, desde que imita las acciones, imite una acción, y en su totalidad, y que las partes estén arregladas de tal manera que si se cambia una, o si se elimina o suprime, el conjunto necesariamente haya de cambiar y ser diferente. Porque todo lo que,

presente en la fábula, o no presente, no cause una diferencia sensible, no forma parte de ella. (1)

Lo que equivale a decir que la unidad de acción es indispensable en una tragedia perfecta por cuanto sirve para dar a la obra una forma más clara y más determinada, lo cual no significa que la tragedia deba ser esquemática ni monótona. Por lo que respecta a la magnitud de la obra.

Aristóteles trata de evitar toda clase de exageraciones, esto es, que la acción no sea ni muy larga ni muy corta, sobre lo cual, no da leyes matemáticas sino que deja al autor amplio campo de posibilidades. Lo que sí exige, es que haya suficiente espacio para el desenvolvimiento natural de la historia. El punto culminante de la tragedia debe ser el resultado lógico de la intriga sin que intervenga para nada la casualidad en el desarrollo de la misma. Todo drama debe principiar su acción en un punto bien definido y debe terminarla en otro también exactamente determinado; así que una acción completa requiere un principio y un fin naturales, sin que se haga violencia a la realidad, con una continuidad absoluta de causa y efecto. Aristóteles condena la tragedia episódica, en la cual las escenas no tienen un encadenamiento orgánico, sino que se suceden sin orden y sin propósito, tal en la obra de algunos sucesores de Sófocles. En nuestro drama español la obra de Torres Naharro (v. g. *La Soldadesca*) nos ofrece un curioso caso de desarrollo episódico en que las escenas pudieran formar sin mayor esfuerzo conjuntos completos que en la obra no tienen más relación que el capricho del autor al ponerlas en inmediata sucesión. Debe existir una completa unión en la tragedia; todos los incidentes deben estar íntimamente soldados, y esta unidad de partes se manifiesta —según Aristóteles— de dos maneras: Primera, por la trabazón causal que une las diferentes partes de la tragedia (ideas, emociones, voluntad); segunda, por el hecho de que la serie completa de acontecimientos, con todas las fuerzas morales, se dirija a un solo fin. La acción, a medida que avanza, converge a un centro, a un punto determinado. El propósito se hace más claro a cada momento; todos los efectos menores quedan subordinados al movimiento de unidad siempre en aumento. El fin y el principio están unidos con una certeza inevitable y por el fin discernimos el significado del todo. (2)

Dijimos hace poco que la *Poética* de Aristóteles no da reglas para las unidades de tiempo y de acción. Sólo una vez encontramos en el pre-

ceptista griego una alusión al tiempo. La tragedia tiende a desarrollarse, en lo posible, dentro de una sola revolución del sol, o a exceder este límite ligeramente. Como se ve, Aristóteles no fija una ley sino que se contenta con decirnos cómo era el teatro de su tiempo. En los primeros días de la tragedia los autores no se preocupaban de la duración de sus obras, y aún entre los mismos clásicos —Sófocles, Eurípides— hay casos en que entre escena y escena pasan meses y aún años. (3) De modo que puede decirse que aunque la tragedia trataba de limitarse a las 24 horas, las excepciones eran numerosas. La unidad de lugar no cupo en las definiciones aristotélicas. Ni una vez siquiera hace referencia a este requisito la *Poética* y su existencia se debe a la crítica del Renacimiento que la consideró como complemento de la unidad de tiempo. La tragedia griega trataba de respetar esta unidad, aunque hay numerosas excepciones al respecto. Como lo hace notar Butcher, la controversia acerca del valor de la teoría aristotélica gira alrededor de la frase: una sola revolución del sol. Los críticos italianos, españoles y franceses eran de opiniones diferentes, unos que el período era de doce horas, otros de veinticuatro. Corneille se declaró en favor de las veinticuatro horas, pero aún aceptaba treinta y hasta más. Dacier es mucho más categórico que Corneille; para él el término es de doce horas; afirma que un período de veinticuatro horas es absurdo y sólo sirve para desfigurar la realidad, para destruir la verosimilitud. La tragedia perfecta es para él aquella en que coincidan el tiempo de la acción y el de la representación; a continuación asegura —erradamente— que ésta era una ley indispensable de la tragedia clásica.

Hoy, naturalmente —y muy en especial los españoles— no comprendemos esta falta de imaginación de los poetas neoclásicos. ¿Qué necesidad hay de que la verosimilitud sea perfecta? ¿No sabemos de antemano que todo es ficticio y que sólo existe una realidad ideal que nace del contacto entre la pasión del actor y el anhelo estético del espectador? Si fuésemos al teatro a razonar, en vez de dejarnos guiar por la fuerza de nuestro sentimiento, sería necesario que la realidad y la representación coincidieran en sus más mínimos detalles, no sólo por lo que respecta al tiempo sino también a las decoraciones, ornamentos, lenguaje, etc. A este teatro que hace

(1) *Poética*, Cap. VIII.

(2) Butcher: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, London, 1898. págs. 278-279.

(3) Butcher menciona: en *Las Eumenides* transcurren meses o años entre el comienzo de la tragedia y la escena siguiente; en el *Agamemnon* porque se suponga que no transcurren varios días entre las señales de las fogatas anunciando la caída de Troya y la vuelta de Agamemnon, la unidad de tiempo no existe. Lo mismo puede decirse de los *Suplicios* de Eurípides.

tanto hincapié en la verosimilitud oponemos el teatro de Shakespeare, escueto pero formidable. Según las teorías de los preceptistas neo-clásicos sólo acciones de doce o veinticuatro horas debieran representarse; ¡doce horas y media— argüimos nosotros— romperían la apariencia de la realidad! En el teatro de Lope y de Calderón nadie tiene tiempo de observar ni siquiera los cambios violentos, casi absurdos.

Todo evoluciona en la vida. Religión, política, justicia, educación, industrias, ciencias, todo, sigue un progreso rectilíneo. El estancamiento es la muerte; nos lo ha dicho d'Annunzio. Sólo la literatura ha seguido bajo las supuestas reglas aristotélicas. La tragedia griega evolucionó en su época y si Eurípides ya no estaba satisfecho con los modelos antiguos ¿cómo comprender el espíritu rutinario de los preceptistas en un siglo lleno de problemas religiosos, sociales y políticos? Y sin embargo, los preceptistas no se detuvieron en la unidad de tiempo sino que inventaron la unidad de lugar que atribuyeron arbitrariamente a Aristóteles. Esta unidad había de hacer perfecta la verosimilitud porque el cambiar el lugar de las escenas significa romper la visión real de la acción, y no hay que olvidar que los espectadores deben imaginarse que están en presencia del hecho real. La escuela neoclásica no deja ni una sola ocasión para que la fantasía del espectador se remonte a regiones de armoniosa relatividad, sino que quiere que todo se verifique de acuerdo con los preceptos estrechos de la escuela. El teatro romántico vino a demostrar que la rigidez neo-clásica no era necesaria para dar la ansiada verosimilitud y que más allá de los sentidos existe el poder adivinatorio de la imaginación que, siguiendo el desarrollo lógico de una acción, no exige que ésta suceda en un cuarto, ni siquiera en una ciudad, ni aun en un país determinado. Claro está que los excesos deben evitarse para no caer en ridículo. En alguna comedia española del siglo de oro se pasa con excesiva facilidad de España a América y viceversa, pero estos cambios son notables, especialmente por ciertos errores en el desenvolvimiento de la acción y por ciertos anacronismos. Así también en un drama cuya unidad de acción no sea perfecta se notará inmediatamente el cambio brusco de edad de los caracteres, pero en un drama perfecto el héroe podrá ser introducido niño aun y morir de cien años sin que nos choque la diferencia de tiempo. Aristóteles —artista sobre todo— comprendía que la unidad de acción debía establecer cierta relación de tiempo y lugar. Los preceptistas neo-clásicos hicieron muchas veces todo lo contrario tratando de someter la unidad de acción a las otras dos. Su método era: dado

un lugar determinado (cuarto, ciudad) y un espacio de tiempo determinado (12 o 24 horas) desarrollar una acción. Si esta acción era demasiado amplia tanto peor, había que contrahacerla y forzarla dentro de los límites propuestos.

Desde la segunda mitad del siglo XVII hasta fines del siglo XVIII, estas tres unidades forman el imperativo categórico de la tragedia en casi todos los países europeos. El drama español hizo caso omiso de ellas, sin embargo, gracias al genio libérrimo de Lope de Vega y Tirso de Molina. Ambos conocían los preceptos neo-clásicos pero comprendían que el drama debe ser una manera de expresión nacional. Así decía Lope:

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

Estas tres unidades, ya en forma definida, fueron introducidas en Francia por Mairet con una comedia pastoral hoy olvidada. (4) Desde esta fecha el genio metódico, sistemático y regularizador de los franceses las aceptó como norma indiscutible, y tanto así que la palabra clasicismo parece referirse únicamente a la literatura francesa de los siglos XVII y XVIII. Así vemos que el racionalismo es lo que cuenta y la imaginación de los escritores debe someterse. Corneille luchó desesperadamente por interpretar las unidades de acuerdo con su propio temperamento y las transformó bastante. La tragedia moderna ni se preocupa ya de las unidades de tiempo y de lugar. Ahora todo depende de la maestría del poeta al concertar la unidad de acción. Ya nadie tratará de encerrar las hazañas del Cid en unas cuantas horas ni en 100 pies cuadrados de terreno.

Hemos dicho que los primeros románticos se revelaron en contra de las unidades. W. Schlegel en su famoso *Curso de Literatura Dramática* explica así su teoría del drama romántico: "El cambio de tiempo y de lugar—siempre que se represente su influencia sobre los sentimientos... El contraste de lo serio y lo cómico—siempre que conserven ambos elementos ciertas relaciones de calidad y cantidad; y por fin la combinación de diálogo y de tiradas líricas, que dan al poeta los medios necesarios de transformar más o menos sus personajes en seres poéticos, son, creo yo, en el drama romántico, no sólo simples licencias sino verdaderas bellezas. (5) E. Visconti, (6) había

(4) *Silvanise*, 1629.

(5) El drama romántico español—acaso el más romántico de Europa—puso en práctica todas las doctrinas de Schlegel. Obsérvese que Manzoni no acepta la combinación de lo serio y lo cómico y que Hugo se opone a la mezcla de prosa y verso.

(6) *Diálogo intorno alla unità di tempo e di luogo nelle opere drammatiche*. 1819.

discutido antes que Manzoni el problema de las tres unidades y se había declarado netamente romántico: (7) "Si se trata de hechos y de autoridades, yo estoy con el antiguo sistema dramático creado durante la época en que los poetas seguían libremente su inspiración natural y no las reglas impuestas arbitrariamente por los eruditos; con ese sistema al cual debe su siglo de oro el teatro español y en virtud del cual Shakespeare ha sabido crear las composiciones dramáticas más grandes de todos los tiempos... Las pasiones humanas, y por consiguiente las acciones que de ellas derivan, no nacen todas en un instante, no se desarrollan todas en unas pocas horas ni aun en un día. El cuadro de una pasión, tomada en su origen, y que muestre mediante la acción cada uno de los momentos evolutivos por los cuales se agranda, se fortifica, se apodera de toda el alma, es uno de los temas más hermosos de la poesía dramática. En resumen ¿a qué queda reducida la regla de las unidades? Nada más simple: a que el tiempo de una tragedia sea de 24 horas cuando la tragedia trate de una acción que haya podido realmente efectuarse en 24 horas, como la de *Filoctetes*; pero que el tiempo de la tragedia sea de tantos días y meses como sea necesario, cuando tenga por tema un acontecimiento que no haya podido efectuarse sino en varios días o en varios meses. Si el hecho trágico ha podido suceder en un solo lugar la escena tendrá que representar un solo lugar, pero si no ha podido suceder sino en varios lugares, habrá que cambiar el lugar de las escenas".

Un año más tarde, Manzoni publicó su célebre tragedia *Le Comte de Carmagnola*, una de las primeras obras del drama romántico europeo. En el prefacio, Manzoni expone su teoría: "Las unidades de lugar y de tiempo no son reglas fundadas en la teoría del arte, ni innatas al carácter del poema dramático, sino que se derivan de una autoridad mal interpretada y de principios arbitrarios, lo que resulta evidente cuando se estudia esta cuestión en su origen. La unidad de lugar se formó debido a que la mayor parte de las tragedias griegas imitan una acción que se verifica en un solo lugar, y al hecho de que el teatro griego haya sido tomado como modelo perpetuo y exclusivo de perfección dramática. La unidad de tiempo tiene su origen en un pasaje de Aristóteles que, como lo hace notar Schlegel, no contiene un precepto, sino la simple constatación de un hecho muy común en la tragedia helénica."

"Cuando más tarde vinieron espíritus curiosos que, sin preocuparse de las autoridades, preguntaron el por qué de estas reglas, sus defensores

no pudieron encontrar sino una razón. El espectador, dijeron, que asiste realmente a la representación de cierta acción no cree posible que las diversas partes de ella sucedan en diferentes lugares ni que duren largo tiempo, estando seguro que él no ha cambiado de lugar, y que sólo ha presenciado el espectáculo por unas pocas horas. Esta explicación se funda evidentemente en la falsa creencia de que el espectador forma parte de la acción, cuando sólo es un espíritu exterior a ella, simplemente contemplativo. La verosimilitud debe nacer de las relaciones que las diversas partes de la obra tienen entre sí y no de las relaciones entre la acción y el espectador". (8)

En seguida Manzoni afirma que las unidades no son necesarias para la verosimilitud, lo que se demuestra por el hecho de que el pueblo presencia día por día obras en las cuales no se observan las reglas y nunca deja de formarse la ilusión de la realidad. El pueblo sigue las intenciones del poeta con intuición más profunda que la gente culta, y cualquier falta de armonía o de lógica, le hace notar la carencia de verosimilitud. Además, el pueblo observa sin prejuicios y por lo tanto su apreciación es hija de una sinceridad total. Muchas veces un autor conoce las reglas y las acepta, y sin embargo no las aplica a sus tragedias, lo que viene a ser otra prueba de su inutilidad. (9)

La unidad de tiempo exige que el tiempo de la representación sea igual al de la realidad, o que no pase de 24 horas. Hay cierta razón en creer en la igualdad absoluta de tiempo, pero si se abandona este punto de vista ¿por qué poner como límite las 24 horas? Hay que confesar que ésta es una medida arbitraria. Después de demostrar la inutilidad de las reglas, Manzoni se queja de que la observancia de las mismas destruye muchas bellezas y crea innumerables inconvenientes. La fantasía en libertad puede crear inauditas bellezas, por este motivo destruyendo la tiranía de las unidades de tiempo y de lugar el poeta se crea un campo de ilimitadas experiencias; pero los defensores de la tradición—reconociendo esta verdad—dicen que hay que sacrificar estas bellezas para asegurar la verosimilitud.

En su bien conocida *Carta a M. G. sobre las unidades de tiempo y de lugar en la tragedia* (1820) Manzoni continúa desarrollando sus teorías; confiesa que admira a Shakespeare y que sigue sus tendencias, pero no se declara por esto escritor romántico. Al analizar el *Richard the Second* vuelve a insistir acerca de las unidades: "¡Oh, gran Dios! habría podido exclamar Shakespeare, ¿qué me decís de cambios y de viajes? Yo pongo

(7) Cita de Paul van Tieghem en *Le Mouvement Romantique*, Paris, 1923.

(8) Cita de Van Tieghem; op. cit.

(9) Véase el caso de Lope de Vega.

ante los ojos de mis espectadores una acción que se desarrolla gradualmente, que está formada por acontecimientos nacidos sucesivamente los unos de los otros, y que acaecen en diferentes lugares; el espectador los sigue, sin necesidad de viajar ni de siquiera imaginar que viaja. ¡Veinticuatro horas!—habría exclamado—pero, ¿por qué? La lectura de la crónica de Holinshed me ha dado la idea de una acción sencilla y grande, una y variada, llena de interés y de utilidad. ¡Y yo debía haber desfigurado esta acción caprichosamente!”

Para los primeros románticos ingleses Shakespeare fue el modelo predilecto, acaso único. Parece que los críticos de este tiempo no conocían nuestro siglo de oro, o si lo conocían, no querían acordarse de él. Stendhal, (10) con su habitual franqueza proclamaba categóricamente la inutilidad de las tres unidades: (11)

“Je dis que l'observation des deux unités de lieu et de temps est une habitude française, habitude profondément enracinée...; mais je dis que ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique”.

A los defensores de la tradición citará el ejemplo de los dramaturgos ingleses y alemanes:

“En Angleterre, depuis deux siècles; en Allemagne, depuis cinquante ans, on donne des tragédies dont l'action dure des mois entiers, et l'imagination des spectateurs s'y prête parfaitement”.

A los que defienden las tres unidades en nombre de la verosimilitud Beyle dice:

“Je dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine”. “Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces moments d'illusion, et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur”. “Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie”.

“Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de lieu et de temps, on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du dix-neuvième siècle, des pièces qui les fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs dramatiques, au lieu des plaisirs épiques qui nous font courir à la cinquan-

tième représentation du Paria ou de Régules”.

Víctor Hugo ataca las unidades y ridiculiza a sus defensores, en su famosísimo *Preface de Cromwell* (1827).

“On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non trois unités, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondée, état depuis longtemps hors de cause... Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde, en effet, que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler?... Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions... L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier”.

En 1829 ya las unidades habían perdido su razón de ser, y sólo merecían crítica displicente. Esta actitud puede observarse en las palabras de Vigny: (12)

“Grâce au ciel, le vieux trépied des unités, sur lequel s'asseyait Melpomène, assez gauchement quelquefois, n'a plus aujourd'hui que la seule base solide que l'on ne puisse lui ôter; l'unité d'intérêt dans l'action... Mais il ne suffit pas de s'être affranchi de ces entraves pesantes; il faut encore effacer l'esprit étroit qui les a créés”. (13)

Para los románticos las unidades eran un verdadero obstáculo opuesto al paso del creador literario. Al combatir las se pone de relieve la fuerte individualidad de estos escritores, y se exterioriza una actitud contraria a toda manifestación neoclásica.

La oposición no se reduce a las tres unidades. Toda distinción entre los géneros literarios queda desde entonces abolida; el estilo noble y rígido de los clásicos da paso a una manera nueva, toda sencillez y elasticidad que, en boca de gente culta es vigorosa y de gran fuerza dramática, y en boca del pueblo, graciosamente dialectal. Piérdense el decoro, la dignidad dramática y aparece la pasión

(10) Enrique Beyle (Stendhal). (1783-1842).

(11) Racine et Shakespeare, 1823.

(12) A. de Vigny, *Lettre a Lord*. (1829).

(13) Citas de Van Tieghem: op. cit.

desatada, desenfrenada, exagerando los efectos hasta convertirse en melodrama. Observa muy bien Lanson (14) que "el melodrama tiene todas las cualidades que necesita el romanticismo". ¿Qué más que melodramas son todas las creaciones de nuestros románticos españoles, desde Larra hasta Echegaray? Sería inútil analizar estas tragedias una por una, todas están marcadas por el mismo signo, y sólo se salvan por el talento multiforme de sus autores. Y no hay nada más a propósito para el estudio del Romanticismo que el drama español del siglo XIX. Lo trágico puro, algunas veces hasta lo macabro, forma el eje de estos dramas. Desde la introducción se presiente esa fuerza ciega que arrastra a los caracteres a los más crueles excesos de la pasión; la combinación de prosa y verso es cosa corriente en estas tragedias; lo exótico y lo local se mezclan en favor de lo pintoresco y lo raro; héroes medievales atraviesan por el drama romántico como por las viejas novelas de caballería, grandes y ridículas; todo es fuego, pasión, grito, demencia, blasfemia. He aquí el drama histórico, sucesor de la tragedia. La edad media da el tema y la inspiración; poetas más o menos eruditos estudian los orígenes de las lenguas romances, los primitivos monumentos literarios, las leyendas, las crónicas, los romances y los poemas épicos. Las novelas de caballería vuelven a surgir prestigiadas con la apariencia de estudios psicológicos exactos. Todo lo medievo es grande desde el amante brutal que asesina a su dama y esparce sus restos por el campo hasta las iglesias góticas, con sus gárgolas. Lo histórico y lo fantástico se unen tan íntimamente en la mente del autor que sus límites se pierden; España ofrece su Cid, sus Infantes de Lara, su Macías, su Don Juan, su Romancero glorioso; luego sus libros de caballería, su Lope y su Calderón: todo pintoresco, libre, trágico, inusitado. He aquí lo grande de España.

Se ha dicho varias veces que el genio español es egocéntrico. Sea como se fuere, el hecho es que para el español lo más grande que existe es el hombre mismo, de carne y hueso. Después de su "yo" el "yo" de los otros. En la rica floresta de literaturas europeas no hay otra tan ubérrima en caracteres reales; y no es que los españoles se encierran a cantar glorias locales, sino que crean estupendos y concretos tipos, totales en un magnífico equilibrio de grandeza y de debilidades. Alguien ha dicho que lo local es lo universal. Bien entendido, cuando no se trata de dar a lo local características de oculta universalidad. Tipos como Tartufo, Calibán, Werther, y cien más a fuerza de ser universales pierden en concreción, en vitali-

dad material. En nuestra literatura abundan los tipos corporales, los que a través de los siglos adquieren una asombrosa fuerza humana, los que hoy pudieran apretarnos la mano y sentarse a nuestra mesa. Humanos como el Cid, que no es sólo el unificador y campeador, sino el hombre severo, muy hombre, de largas barbas, codicioso, justo hasta la temeridad. Lo hemos visto a este Cid, lo vemos aún en nuestras tierras, lo sentimos a nuestro lado como brioso capitán. Humanos como esa Celestina que hemos escuchado y seguimos oyendo, desmelenada, acaso desdentada, melosa, ágil, sin entrañas y con lengua de oro. Como esa Melibea, esa trotaconventos clásica, ese Don Juan, ese Lazarillo, ese Guzmán y ese Estebanillo. Luego se nos presenta el caballero loco, que nos ha hecho cavilar, reír y llorar tantas veces. No hay, creo yo, en otra literatura un tipo más humano que este Don Quijote. Desde que sale de ese lugar de La Mancha, de cuyo nombre Cervantes no quiso acordarse hasta que cae muerto en ese mismo lugar, recorreremos con él toda España. Le sentimos hombre hasta la médula de los huesos, cada palabra suya es palabra con vida, caliente, que vibra, y no sentencia filosófica de novelón; podemos tocar sus brazos flacos, contemplar sus ojos tristes y su huesuda cara; cada una de sus acciones, por monstruosamente ridículas que parezcan, nos convence, como una acción real. El nos ha creado un mundo nuevo en el cual se agita, mundo que tiene para nosotros una realidad ideal, absoluta, inquebrantable. Las cosas tienen valor sólo porque nuestro héroe se desdobra en ellas, por su exceso de personalidad, de humanidad, de "yo". Diríamos que Don Quijote es el hombre por antonomasia. ¿Y Sancho? ¿Quién dudaría de que Sancho es también de carne y hueso? ¿No lo vemos a cada hora cuidadoso de su carne, temeroso de que su pobre cuerpo sufra heridas que no se curan con los bálsamos de su amo? Síntesis de hombre, sin dejar de ser individuo, Sancho es una de las creaciones más maravillosas del genio español. Ahora lo hemos hecho símbolo, pero Cervantes lo creó en carne y a sus pechos, si es permitida la expresión. Cervantes escribía como hombre—cuando quiso escribir como literato (Persiles y Sigismunda) no logró el mismo éxito—y así se preocupa de estos seres andantes y pensantes, que no de pulir y limar frases. Es la vida intensa lo que le preocupa y no la literatura. Y si nos fijamos en el misticismo de nuestros santos hallaremos en ellos un amor tan profundo por el Cristo-hombre que casi se convierte en pasión desenfrenada. La divinidad en abstracto desaparece, el hombre mortal, de carne y hueso, les conmueve la entraña:

(14) *Histoire de la Littérature française*. Paris, 1906.

Tú me mueves, mi Dios; muéveme el verte
clavado en esa cruz y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
muéveme las angustias de tu muerte. (15)

Más que la concepción metafísica vale el amor
concreto de aquél que todo lo prestigia con su
presencia:

Gocémonos, amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
el monte y el collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura. (16)

Esta literatura que gira alrededor del hombre, que pone al hombre vivo como centro del mundo, tiene que tener muchas características románticas. Verdad es que a veces la sociedad se impone al individuo y le dicta una ideología determinada y una línea de conducta. El teatro de nuestro siglo de oro, siendo libérrimo y apasionado en sus caracteres, señala importantes limitaciones que no tuvo el verdadero teatro romántico del siglo diecinueve: Honor, Dios y Rey. Si el romanticismo consistiera en la violación de ciertas reglas clásicas, tales como las unidades, diferencias entre los géneros, separación—y no confusión—de elementos estéticos, etc., y si no hubiera un elemento íntimo y subjetivo, una clara conciencia del individuo interno, una concepción panteísta de la vida, diríamos que Lope, Moreto, Tirso y Calderón fueron poetas definitivamente románticos. Pero ahí está el sentimiento del honor que destruye el libre albedrío de los hombres y les transforma en juguetes de fórmulas convencionales; ahí está la religión que orienta por caminos de mística perspectiva la obra de los dos dramaturgos más grandes del siglo; ahí está el rey, ante el cual el hombre no vale nada, ante cuya presencia todas las pasiones desfallecen, todos los odios se aplacan, todos los bravos hombres de Castilla se ablandan. El castellano demostrará su respeto ciego al soberano y su indomable orgullo con la fórmula “del rey abajo ninguno”. Américo Castro (17) nos pone en guardia contra la creencia tan favorecida de que el romanticismo español es sólo un retorno a la tradición, en tanto que en Francia es una ruptura con el pasado. Dos hechos pueden llevarnos a esta creencia: algunos de los temas dramáticos inventados por Lope y sus discípulos se tornan metafísicos en manos de Calderón y aspiran a ex-

plicar el profundo significado de la vida y del mundo. Para el romanticismo alemán nuestro teatro contiene una filosofía del universo. En presencia de la estrecha forma del drama francés, la comedia española representa una suprema armonía. W. Schlegel llegó a asegurar que Calderón había resuelto el enigma del universo en dramas como *La Vida es Sueño*. Por la simple razón de que veamos en el teatro del siglo de oro y en el romancero cierta manera especial de comprender la vida que se propagó en 1830, no debemos concluir que este teatro y este romancero sean eminentemente románticos. Podrá haber en ellos lirismo, subjetivismo, exaltación—elementos que se hallan también en la literatura griega—, pero lo que se llama romanticismo, es una metafísica sentimental, una concepción panteísta del universo, un estado especial de sensibilidad, cuyo centro es el “yo” y que, bajo forma sistemática o desordenada, intensiva o atenuada, anima toda la civilización europea en los comienzos del siglo diecinueve. (18)

El Romanticismo español del siglo diecinueve es, pues, un movimiento organizado dentro de la relatividad de sus valores, con sistema filosófico definido. Si hubiese sido la culminación de una serie de esfuerzos renovadores, como lo fue, pongo por caso, la crítica literaria del romanticismo italiano, (19) la influencia de las literaturas inglesa y francesa no sería tan evidente en nuestros escritores.

Nuestro romanticismo es menos nacionalista que nuestro siglo de oro, pero es lógicamente más exaltado, por lo mismo que es subjetivo. La teoría romántica no abunda en España. No tuvimos nosotros críticos de la talla de Muratori, Calepio, Maffei, Gravina, etc., que anunciaran la crítica moderna del romanticismo, aunque Luzán, influido por italianos y franceses, se sale a veces de las estrechas fórmulas pseudo-clásicas y sigue de cerca a algunos preceptistas italianos, y el padre Feijóo nos ofrece en su sesudo artículo: *El no sé qué*, un conjunto de ideas modernas, dignas de detenido estudio.

Se dice, y acaso con razón, que los grandes caracteres creados por el genio español son: La Celestina, Don Juan y Don Quijote. Los escritores del Romanticismo, al tomar elementos de literaturas extrañas, no pudieron darnos tipos raciales, psicológica y emocionalmente españoles. A pesar del tono marcadamente individualista de nuestros románticos hay mucho en ellos de generalizador, de simbólico. Rugero, por ejemplo, es el tipo abstracto de todos los conspiradores, como Anthony es el tipo de los amantes desventurados. Los ro-

(15) *A Cristo crucificado* (Anónimo).

(16) San Juan de la Cruz: *Canciones entre el alma y Cristo, su esposo*.

(17) *Les grands romantiques espagnols*, Paris, sin fecha.

(18) Américo Castro, op. cit.

(19) V. Hugh Quigley: *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the 18th Century*; Glasgow, 1921.

mánticos acusaban a los clásicos de imperfección psicológica individual, pero ahora ellos mismos nos parecen deficientes en este sentido. Al estudiar el teatro romántico nos asalta una duda: ¿Es posible aplicar el criterio convencional de la preceptiva clásica al analizar estos dramas? ¿Debemos juzgar esta obra con una actitud crítica razonada o debemos guiarnos por nuestro sentido estético emotivo? Un teatro eminentemente emocional debe ser estudiado con todo el entusiasmo que produce y no de acuerdo con normas ante las cuales sus autores han opuesto toda la resistencia de sus temperamentos libérrimos. Azorín ha ridiculizado las exageraciones de *Don Alvaro* en su bien conocido libro *Rivas y Larra*. Azorín es injusto al aplicar su crítica fríamente razonadora a una tragedia de desmedido entusiasmo lírico y dramático. Debemos admitir todas las exageraciones, inverosimilitudes, golpes teatrales, contradicciones y hasta ridiculeces en dramas, tales como *Enrique Tercero*, *Anthony*, *Hernani*, *Don Alvaro*, *Aben Humeya*, etc., pero también debemos admirar en ellos la flexibilidad del estilo, el ardor de la prosa y la elegancia del verso, la superabundancia de cambios que produce una admirable variedad, lo pintoresco y gallardo de los caracteres, la intensidad dramática, la frescura poética y por sobre todo el entusiasmo desmedido del autor que—aunque sea negramente pesimista—pone en sus caracteres inusitadas energías. Esta exaltación del drama romántico bastaría para darle un puesto importante en la historia literaria.

Aunque el Romanticismo tiene muchos defectos, marca un verdadero avance hacia el realismo idealista, debido a su actualidad. Hemos dicho que la Edad Media le proporciona inspiración y temas; sin embargo, no es un drama medioeval el que se nos presenta, sino moderno. Sus héroes están mucho más cerca de nosotros que los auténticos. Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Espronceda, reflejan en sus obras la inquietud social del siglo diecinueve; no en balde son discípulos de Hugo y Dumas. Se acercan a nosotros. En vez de reyes, dioses y héroes convencionales, en vez de mujeres estereotipadas, en vez de lugares consagrados, nos dan hombres de vida moderna, mujeres de todas clases sociales, mesoneros, bandidos, frailes, pescadores, la canalla y la nobleza en unión permanente y continua, como en la realidad. Y todos estos caracteres hablan su lengua propia, noble a veces, chabacana^o otras, con el grajeo y el descuido de los dialectos populares. Las escenas de carácter popular del drama romántico en que figura gente pobre e inculta, le prestan una vitalidad extraordinaria, una viveza de que carece la tragedia neo-clásica. El color local no es más que esto: abandono del estilo noble de reyes y

confidentes y aceptación del habla cotidiana, llena de sorpresas, colorista, variada. Es natural que el aparato escénico contribuya notablemente a dar el color local; pero, aunque los dramas románticos se representen en escueto lugar y aunque los vestidos de los actores queden reducidos a un modelo común, siempre lo percibiremos en la manera de ser y de expresarse de los caracteres.

Las intrigas del teatro romántico se refieren a vidas enteras, a acciones completas. Aunque la psicología no esté perfectamente determinada, siempre ha habido esfuerzo interpretador serio y desarrollo extenso. La tragedia clásica es breve a fuerza de su síntesis y su escasez de caracteres; ya sabemos que no desarrolla la acción desde el principio, sino que toma su punto culminante, muy cerca de su epílogo. El drama romántico es la antítesis de esto. Es complicado, difuso a veces, múltiple, superabundante en caracteres, desarrolla acciones completas y, por consiguiente, tiene que ser de larga duración.

Víctor Hugo exige que la fealdad y la belleza vayan unidas en la obra dramática. (20) Así es la vida y así debe ser el arte, fiel reflejo de la realidad. El autor de *Hernani* dice que la vida tiene sus momentos de belleza y sus momentos de fealdad y que hasta lo deforme debe preocupar al artista verdadero. El mal y el bien van casi siempre juntos; el arte debe ser bastante amplio para admitir todas estas manifestaciones vitales. Lo abyecto, lo monstruoso y lo sublime deben combinarse en la obra dramática, manifestándose por medio de lo trágico y lo cómico. El poeta francés no necesitó inventar esta teoría y sólo tuvo que fijarse en los dramas de Shakespeare:

"En el teatro Shakespeariano, confundidos aparecen lo celestial y lo diabólico, lo monstruoso y lo idealmente bello, Calibán y Ariel, Regana y Cordelia; a veces la deformidad física, unida a la deformidad moral, da por resultado caracteres como el de Ricardo Tercero, de una beldad siniestra, la beldad del diamante negro; otras, en un mismo personaje, el de Shylock, se mezclan, como la escoria y el fuego en el volcán, los elementos de lo satírico y de lo trágico, produciendo admirable hermosura. Para Víctor Hugo, esta concepción del arte, correspondía exactamente al doble ideal filosófico y estético a que se mantuvo fiel al través de las vicisitudes de su larga vida: el maniqueísmo, que era su religión, y el violento claro oscuro, que era su manera artística, la fe en los dos principios del bien y del mal que combaten y combati-

(20) Prefacio de Cromwell.

rán hasta la consumación de los siglos; y el deleite en los juegos de la luz y la sombra, obtenidos por medio de la antítesis y del contraste. (21)

El énfasis individualista del teatro romántico pone de manifiesto la tendencia subjetiva. Por lo común el término se aplica sólo a la poesía lírica, pero el autor dramático que abandonando las generalizaciones de los clásicos, discute y dilucida ideas propias, nacidas del directo contacto entre él y su tiempo, es también subjetivo. En las largas tiradas líricas del teatro romántico, suaves emociones aparecen a flor de labios e íntimas congojas se oyen de boca de los actores. Valga como ejemplo el hermoso drama de García Gutiérrez, *El Trovador*. Y aun lo más abstracto, v. g., la fatalidad del teatro griego es en *Don Alvaro*, pongamos por caso, algo personal, emocional, que hasta hoy los críticos no saben explicar. Menéndez y Pelayo y Blanco García están de acuerdo al afirmar que "la fuerza del sino" del drama del Duque de Rivas no tiene nada en común con la fatalidad clásica. ¿Qué es, pues, esta fuerza ciega que empuja a Don Alvaro de tragedia en tragedia? Acaso el mismo Duque de Rivas no hubiera podido explicarla; acaso fuera sólo una imperiosa necesidad emocional del autor; algo que no obedece a propósito moral preconcebido.

Por lo que se refiere al paisaje, los clásicos le dieron un valor relativo y complementario en sus obras, preocupados, como estaban, de grandes problemas y pasiones. Arroyos, ríos, montes, astros, árboles y mar figuran en la tragedia clásica, formando un fondo escueto, sin movimiento, sin vida. Los pseudoclásicos ni siquiera sienten la naturaleza y se limitan a repetir conceptos y frases hechas con mil alusiones mitológicas. El Olimpo será medida obligada de altura; el ejército será "hueste impía de Marte asolador"; los poetas son "hijos de Apolo"; o "alumnos de las Musas" que nos regalan el oído con sus nombres armoniosos: Filena, Batilo, Arcadio, Filis, Mirta; el niño ciego les traspasará con las flechas de su aljaba el pecho. A. de Cueto nos define con precisión esta diferencia de escuelas, al comentar la preceptiva estrecha de Boileau; diciéndonos que el crítico francés, arrastrado imperiosamente por la fuerza de la tradición pagana, de que estaba impregnada toda la civilización literaria de su época, antepone a la verdad sencilla de la Naturaleza, a las emociones directas del alma, al idealismo cristiano, el hechizo artístico de las alegorías mitológicas. Para Boileau la poesía

"Se soutient par la Fable, et vit de fiction..."

y con este solo verso, explanado después en un largo período de dialéctica persuasiva, ha hecho más daño a la verdadera poesía, que Dante, Shakespeare y el Ariosto con la ruda y por demás natural desnudez de muchas de sus ideas y de sus palabras. Tanto se aficiona Boileau a la ficción poética, que llega a creer sinceramente que sólo de ella dependen los movimientos íntimos del alma y hasta la sensibilidad misma. Así lo manifiesta claramente en estos versos:

*"Que Neptune en courroux s'élevant sur la mer,
D'un mot calme les flots, mette la paix dans l'air,
Délivre les vaisseaux, des syrtes les arrache;
C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache".*

¿Cómo había de sospechar Boileau que llegaría una edad en que la intervención de Neptuno sería suficiente para quitar a la tempestad su conmovedor prestigio, y que la tormenta descrita en el *Don Juan*, de Byron, calcada sobre relaciones de naufragios históricos, había de tener más fuerza de emoción verdadera que los magníficos cuadros de tempestad de la *Eneida*, en que al poder de la naturaleza se sustituye la influencia mitológica de Juno, de Eolo, de Neptuno!

Cautivan a Boileau tan poderosamente las ficciones de la poesía de los antiguos, que al presentarlas como único modelo, su imaginación se temple y se colora, y escribe el pasaje más bello que hay acaso en todo el poema. Después de recomendar la mitología griega como fuente imprescindible de belleza poética, continúa así:

*"Là pour nous enchanter tout est mis en usage:
Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité;
Miverve est la Prudence et Venus la Beauté.
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre;
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre.
Un orage terrible aux yeux des matelots
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse;
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.*

Por más seducción que encierran estos elegantes versos, el consejo de Boileau no es el camino de la verdadera inspiración. La pintura fiel y sencilla del más leve murmullo de las brisas de la primavera, de cualquier ola del mar que se rompe gimiendo en la playa, del canto más insignificante de un ave perdida en la espesura, trae el alma de los modernos más deleite y más emoción que todas las rancias alegorías de Narciso, de Neptuno y de Filomela. (22)

(21) Emilia Pardo Bazán: *La Literatura Francesa Moderna*. (El Romanticismo), Madrid, sin fecha.

(22) A. de Cueto. *Historia de la Poesía Castellana*, Vol. I, Madrid, Pags. 170 y ss.

Cuando Hugo escribía acerca de la necesidad de mezclar lo feo con lo bello pedía también el uso de palabras y expresiones adecuadas, palabras largo tiempo perdidas por rudas y plebeyas, formas de dicción, raramente o nunca usadas, préstamos de vocablos extranjeros, todo era útil en este momento reparador. Diríase que se promulga la divisa

lexicográfica de libertad, igualdad y fraternidad. El reducido vocabulario clásico—producto de una estricta selección—se multiplica; de todas partes surgen—vasos finos y toscos—palabras deseadas. Con esta oportuna invasión gana el drama y el idioma, y ambos se enriquecen y aumentan sus facilidades de expresión.

ORGANISMOS SIMBIOTICOS

Por el Prof.

DEMETRIO SOKOLOFF

El Prof. DEMETRIO SOKOLOFF, presta sus servicios en el Instituto de Biología y es colaborador de la revista UNIVERSIDAD. Sus estudios sobre la vida, de fina observación y trascendencia práctica, se aplican, a menudo, a nuestro medio, urgido, en efecto, de esta clase de disciplinas.

CON el nombre de simbiosis se conoce el fenómeno de la vida en común de dos o varios organismos en los casos en que existen intercambios entre ellos. En cambio, si solamente una clase de los organismos asociados obtiene ventajas de la existencia común, encontrándose perjudicada la otra, el fenómeno lleva el nombre de parasitismo.

En los fenómenos simbióticos existe toda una gama de transiciones entre los casos de ayuda mutua y aquellos en que se trata de una franca explotación de un organismo por otro, o sea de un verdadero parasitismo.

A veces, organismos de carácter distinto sólo coexisten en el mismo lugar; así, por ejemplo, se puede observar en las costas marinas que la base de los hidrocorales está rodeada por esponjas dentro de las cuales encuentran albergue varios gusanos poliquetos, cangrejos ermitaños, y pequeños ofiuros. Los tres últimos animales pueden abandonar las cavidades de la esponja en cualquier momento, de manera que ésta les sirve sólo de habitación temporal, mientras que los dos primeros (la esponja y el pólip), siendo animales inmóviles permanecerán unidos toda su vida. El grupo de animales que acabamos de describir, que es una asociación, representa una cenobiosis. En esta clase de asociaciones animales o vegetales, la unión entre sus componentes no es orgánica ni muy íntima y cada miembro de la asociación puede vivir aisladamente o tomar parte en otras asociaciones distintas.

El cambio de servicios entre los organismos que forman una cenobiosis no siempre es patente y fácil de investigar.

En otras ocasiones la asociación de los animales toma un carácter más definido: un organismo de tamaño menor se adhiere a otro más grande,

aprovechándole como vehículo. Podemos mencionar como ejemplo de esta clase de relaciones entre los organismos, el caso del pez rémora que se adhiere a la superficie de un mamífero marino, aprovechándole como medio de locomoción, pero pudiendo desprenderse de él en cualquier momento. Esta clase de relaciones que a veces se denomina "parasitismo de lugar", se designa científicamente con el término de sinoiokia.

Un caso semejante, pero con relaciones más íntimas entre los organismos, es el clásico de una actinia (pólipo solitario) que vive en la superficie de la concha de un molusco ocupada por el cangrejo ermitaño, el cual esconde en ella su abdomen, pero puede caminar arrastrando consigo la concha y con ella la actinia adherida a esta última. Es éste un caso de sinoiokia (puesto que un animal ocupa cierto lugar en la superficie del otro, el cual le sirve de vehículo pudiendo desprenderse de él), pero complicado por la circunstancia que el cangrejo queda protegido por los tentáculos urticantes de la actinia, siendo, a su vez, capaz de aprovechar una parte de su presa. Este es el caso de una simbiosis típica, aunque se nota una tendencia parasitaria por parte del crustáceo.

En ciertas ocasiones la existencia prolongada de un organismo en la superficie de otro puede dar origen a un verdadero parasitismo: como, por ejemplo, podemos mencionar la *Sacculina* de las jaibas. Este parásito que es también un crustáceo, durante el estado larvario permanece libre y está dotado de extremidades que le permiten nadar y cuya naturaleza se reconoce fácilmente; después de haber alcanzado cierto tamaño se adhiere a la parte inferior del abdomen de una jaiba y empieza a sufrir cambios profundos, perdiendo los órganos de los sentidos, las extremidades y sufrien-