

esto es, el drama entero, pasa entre bastidores. Solo vemos en cierto modo en el teatro los codos de la accion, las manos están fuera. En vez de escenas nos dan recitados, en vez de cuadros descripciones. Graves personajes, colocados como el coro antiguo, entre el drama y el espectador, le refieren lo que sucede en el templo, en el palacio ó en la plaza pública, de modo que muchas veces nos dan tentaciones de gritar:—"Pues llevadnos allí, que eso es digno de verse."

Se nos objetará que la regla que repudiamos está tomada del teatro griego, pero nosotros replicaremos, exigiendo que se nos diga si se parece en algo nuestro teatro al teatro griego. Además, ya hicimos ver la prodigiosa extension de la escena antigua, que la permitia abarcar una localidad entera, de tal modo, que el poeta podia, segun las necesidades de la accion, transportarla como quisiera de un extremo del teatro al otro, lo que era casi un equivalente al cambio de decoraciones. El teatro griego estaba circunscrito á un fin nacional y religioso, y era mucho más libre que el nuestro, que solo tiene por objeto divertir, ó si se quiere, enseñar á los espectadores. Uno obedece solo á las leyes que le son propias, mientras que el otro se aplicaba condiciones de sér perfectamente extrañas á su esencia.

Se empieza á comprender ahora que la localidad exacta es uno de los elementos de la realidad. Los personajes hablando ú obrando no son los únicos que graban en el espíritu del espectador el sello fiel de los hechos. El sitio en que ha sucedido una catástrofe es un testimonio inseparable y terrible, y la ausencia de esta especie de personaje mudo dejaría incompletas en el drama las más grandes escenas de la historia. El poeta solo se atrevería á asesinar á Rizzio en la cámara de María Stuart, ni á dar de puñaladas á Enrique IV en otra parte que en la calle de la Ferronnerie, ni á quemar á Juana de Arco en otra parte que en el Mercado Viejo, ni á decapitar á Carlos I ni á Luis XVI en otros sitios que en las plazas siniestras desde las que se ven White-Hall y las Tullerías.

La unidad de tiempo no es más sólida que la unidad de lugar. La accion, encerrada en las veinticuatro horas, es cosa tan ridícula como encerrarla en el vestibulo. Toda accion tiene su duracion propia, como tiene su sitio particular. Causa risa querer propinar la misma dosis de tiempo á todos los acontecimien-

tos y aplicarles la misma medida. Nos burlaríamos del zapatero que quisiera meter los mismos zapatos en todos los piés. Atravesar la unidad de tiempo y la unidad de lugar como los barrotes de una jaula y hacer entrar en ella pedantescamente todas las figuras y todos los pueblos que la Providencia desarrolla en grandes masas en la realidad, es mutilar los hombres y las cosas, es querer que haga visajes la historia. Es más; todo esto morirá durante la operacion; de este modo los mutiladores dogmáticos alcanzan su resultado ordinario; esto es, que lo que estaba vivo en la crónica esté muerto en la tragedia. Por eso con frecuencia la jaula de las unidades solo encierra un esqueleto.

Además, si veinticuatro horas pueden compendiarse en dos, será tambien lógico deducir que cuatro horas puedan compendiar cuarenta y ocho, y la unidad de Shakespeare no será la unidad de Corneille.

Estos son los pobres ardidés que desde hace dos siglos las medianías, la envidia y la rutina fraguan contra el génio, limitando de este modo el vuelo de nuestros grandes poetas. Con las tijeras de las unidades les han cortado una ala, ¿y qué nos han dado en cambio de las plumas arrancadas á Corneille y á Racine? Campistrón.

Concebimos que se nos pudiera objetar que los cambios demasiado frecuentes de decoraciones pueden embrollar y fatigar al espectador, produciendo en él el efecto del deslumbramiento; que las traslaciones multiplicadas de un sitio á otro en poco tiempo pueden exigir contra-exposiciones que enfrien el interés; que debe temerse que produzcan en medio de la accion lagunas que impidan que las partes del drama se adhieran perfectamente entre ellas, y que además desconcierten al espectador, no pudiendo comprender qué debe haber en aquellos vacíos; pero estas son precisamente las dificultades del arte; estos son los obstáculos propios de tal ó de cual asunto, y sobre los que no se puede legislar dando una ley para todos ellos. El génio debe resolverlos y los poetas no deben eludirlos.

Nos bastará, en fin, para demostrar lo absurdo de la regla de las dos unidades, presentar la última razon, tomada de las entrañas del arte.

La existencia de la tercera unidad, la unidad de accion, es la única que todos admiten, porque resulta de un hecho: el

ojo y el espíritu humano solo pueden abarcar un conjunto cada vez; la unidad de accion es tan necesaria como las otras dos son inútiles; es la que marca el punto de vista del drama, y por lo tanto excluye á las otras dos. No puede haber tres unidades en un drama, como no puede haber tres horizontes en un cuadro. Pero no hay que confundir la unidad con la sencillez de la accion. La unidad del conjunto no rechaza de ningun modo las acciones secundarias en que debe apoyarse la accion principal; solo se necesita que estas partes, prudentemente subordinadas al todo, graviten sin cesar hácia la accion central y se agrupen alrededor de ella en los diferentes planos del drama. La unidad del conjunto es la ley de perspectiva del teatro.

—Los grandes génios han sufrido esas reglas que rechazais, nos replicarán los críticos.—Desgraciadamente teneis razon. Dios sabe adónde hubieran llegado esos hombres admirables si no les hubiéseis cortado el vuelo. Se han prestado á aceptar vuestros grillos sin combatirlos. Por eso Pedro Corneille, maltratado por debutar con su maravilla el *Cid*, tiene que luchar luego con Mairet, Clavet, d' Auvignac y Scuderi, y denunciar á la posteridad sus violencias. Hé aqui lo que le dijeron: "Jóven, es menester aprender antes de enseñar." Racine experimentó los mismos disgustos sin resistirse tanto como Corneille, porque carecia del génio, del carácter y de la aspe-reza de éste; se encerró en el silencio y abandonó al desden de su época su arrebatadora elegía *Esther* y su magnífica epopeya *Athalie*.

Indudablemente nos ha privado de poseer muchas bellezas la cadena de críticos clásicos que empieza en Scuderi y termina en la Harpe; bellezas que su soplo árido ha secado en gérmen. A pesar de ellos, nuestros grandes poetas han hecho brillar su génio oprimido por las trabas, y con frecuencia ha sido inútil que los quisiesen amurallar entre los dogmas y las reglas. Como el gigante hebreo, al huir, han arrancado las puertas de su prision y se las han llevado á la montaña.

Esto no obstante, se repite y quizás se repetirá durante mucho tiempo:—¡Seguid las reglas! ¡Imitad á los modelos, que las reglas son los que los forman.— Pero es menester distinguir entre dos clases de modelos; los que se han escrito siguiendo las reglas, ó los modelos de los que se han sacado las reglas. ¿En cuál

de las dos categorías debe el génio buscar su sitio? Aunque siempre sea enojoso estar en contacto con los pedantes, vale mil veces más enseñarles que recibir lecciones de ellos. Despues solo se trata de imitar; ¿y el reflejo vale tanto como la luz? ¿El satélite que se arrastra sin cesar por el mismo círculo vale tanto como el astro central y generador? A pesar de su magnífica poesía, Virgilio no es más que la luna de Homero.

Ahora veamos á quién hemos de imitar. A los antiguos? Acabamos de probar que su teatro no tiene ninguna semejanza con el nuestro. Voltaire, que no está por Shakespeare, no está tampoco por los griegos; nos vá á decir por qué: "Los griegos se han dedicado á espectáculos que son repulsivos para nosotros. Hipólito, destrozado por su caída, cuenta sus heridas y lanza gritos de dolor. A Filóctetes le acometen accesos en sus sufrimientos, y sangre negra mana de su herida. Edipo, lleno de sangre que gotea aun del hueco de sus ojos que acaba de arrancarse, se queja de los dioses y de los hombres. Se oyen los gritos de Clytemnestra, á la que ahoga su propio hijo, y Electra grita en medio del teatro: "Herid, matad, no perdoneis á nadie, que ella no ha perdonado á nuestro padre." Se ve á Prometeo atado en una roca con clavos que se le hunden en el pecho y en los brazos. Las furias contestan á la sombra siniestra de Clytemnestra con aullidos que no tienen articulacion humana: el arte estaba en su infancia en los tiempos de Esquilo, como en Lóndres en los tiempos de Shakespeare." ¿Hay que imitar á los modernos? No hay de qué.

Pudiera objetárenos que concebimos el arte de tal manera, que parece que solo contemos con los grandes poetas y con los génios; pero á eso debemos contestar que el arte no debe contar con las medianías; no las prescribe nada, no las conoce, no existen para él; el arte dá alas y no muletas; por eso nada ha importado que Aubignac siguiese las reglas y que Campistrón imitara modelos. Esto nada le importa al arte, porque él no edifica palacios para las hormigas, y las deja formar su hormiguero sin saber si llegarán á apoyar sobre su base la pared de su edificio.

Los críticos de la escuela escolástica colocan á sus poetas en difícil posicion: por una parte les dicen sin cesar: Imitad á los modelos; por otra parte proclaman constantemente que los modelos

son inimitables; y luego, si á fuerza de trabajo estos escritores consiguen hacer pálida copia ó calco descolorido de las obras de los maestros, los citados críticos les dicen unas veces: No se parece á nada; y otras veces: Se parece á todo; y por una lógica, creada ex profeso para ellos, cada una de estas dos fórmulas es una verdadera crítica.

Digámoslo en voz alta. Ha llegado el tiempo en que la libertad, como la luz, penetrando por todas partes, penetra también en las regiones del pensamiento. Es preciso inutilizar por inservibles las teorías, las poéticas y los sistemas. Hagamos caer la antigua capa de yeso que ensucia la fachada del arte. No debe haber ya ni reglas ni modelos; ó mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza, que se ciernen sobre el arte, y las leyes especiales que cada composición necesita, según las condiciones propias de cada asunto. Las primeras son interiores y eternas, y deben seguirse siempre; las segundas son exteriores y variables, y solo sirven una vez. Las primeras son las vigas de cargar que sostienen la casa, y las segundas son los andamios que sirven para edificarla y que se hacen de nuevo para cada edificio; unos son el esqueleto y otras la vestidura del drama. Estas reglas, sin embargo, no están escritas en los tratados de poética. El génio, que adivina más que aprende, extrae para cada obra las primeras reglas del orden general de las cosas, las segundas del conjunto aislado del asunto que trata, no como el químico que enciende el hornillo, sopla el fuego, calienta el crisol, analiza y destruye; sino como la abeja, que vuela con alas de oro, se posa sobre las flores y extrae la miel, sin que los cálices pierdan su brillo ni las corolas su perfume.

Insistimos en que el poeta solo debe seguir los consejos de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración, que esta es también una verdad y una naturaleza. Lope de Vega decía:

*Que cuando he de escribir una comedia,  
encierra los preceptos con seis llaves.*

Efectivamente, no son demasiado *seis llaves* para encerrar los preceptos. El poeta debe tener mucho cuidado de no copiar á nadie, y ni aun tomar por modelo á Shakespeare ó á Moliere, á Schiller ó á Corneille. Si el verdadero talento pudiera abdicar hasta este punto de su verdadera naturaleza, y desprenderse

de su originalidad personal para transformarse en otro, lo perdería todo representando el papel de Sosie. Sería el dios que se convertía en lacayo. Es preciso beber en los manantiales primitivos; que la misma sávia, esparcida por todo el suelo, que produce todos los árboles del bosque, los produce diferentes en figura, en hojas y en frutos; la misma naturaleza fecunda y nutre á los génius más distintos. El poeta es un árbol, que puede ser batido por todos los vientos y abrevado por todos los rocíos que producen sus obras, que son sus frutos, como el fabulista produce sus fábulas. ¿Por qué encadenarse á un maestro? ¿Por qué esclavizarse á un modelo? Vale más ser zarza ó cardo, que se nutre de la misma tierra que el cedro y que la palmera, que ser hongo ó líquen de los grandes árboles; la zarza vive y el hongo vejeta; además, que por grandes que sean el cedro y la palmera, la sustancia que se saque de ellos puede no convertirnos en grandes por nosotros mismos. El parásito de un gigante resultará todo lo más enano. La encina, á pesar de ser colosal, solo puede producir el muérdago.

Si algunos de nuestros poetas han sido notabilísimos imitando, es porque, modelándose con la forma antigua, han seguido, sin embargo, las inspiraciones de su naturaleza y de su génio y han sido originales en algo. Sus ramajes se extendían sobre el árbol inmediato, pero sus raíces se sumergían en el suelo del arte; han sido yedra, pero no muérdago. Después han llegado otra clase de imitadores, que no teniendo ni raíces en tierra ni génio en el alma, se han tenido que concretar á la imitación. Como dice Carlos Nodier: *Después de la escuela de Atenas vino la escuela de Alejandria.* Entonces llegó la irrupción de las medianías, y entonces pulularon esas poéticas, que son tan cómodas para ella y tan embarazosas para el talento. Entonces dijeron que todo estaba ya escrito y prohibieron á Dios que creara otros Moliere y otros Corneilles. Quisieron que la memoria hiciera las veces de la imaginación, reglamentando este descubrimiento con aforismos por este estilo: *"Imaginar, dice la Harpe con cándida seguridad, no es en el fondo otra cosa que recordar."*

Debe copiarse la naturaleza y la verdad. Nosotros, con la idea de demostrar que en vez de demoler el arte las ideas nuevas solo tratan de reconstruirle con más solidez y con mejores fundamentos, vamos á indicar cuál es el límite infran-

queable que, según nuestra opinión, se para la realidad según el arte, de la realidad según la naturaleza. Solo puede confundirlas el aturcido, como lo hacen algunos partidarios moderados del romanticismo. La verdad en el arte no puede ser, como lo creen muchos, la realidad absoluta. El arte no puede dar la cosa misma. Supongamos que uno de los promovedores irreflexivos de la naturaleza absoluta, de la naturaleza vista fuera del arte, asiste á la representación de una pieza romántica, del *Cid* por ejemplo. Desde las primeras palabras extrañará que el *Cid* hable en verso, y dirá que hablar en verso no es *natural*, que debe hablarse en prosa. En segundo lugar dirá que el *Cid* habla en francés, y la *naturaleza* requiere que hable su lengua, esto es, que hable en español. Pero no es esto todo; antes de llegar á la décima frase castellana, el defensor de la *realidad absoluta* debe levantarse y preguntar si el *Cid* que está hablando es el verdadero *Cid* en carne y hueso. ¿Con qué derecho el actor que lo representa, y que se llama Pedro ó Jaime, toma el nombre del *Cid*? Eso es *falso*. Por el mismo motivo debe exigir que el sol del cielo sustituya al sol de la maquinaria, y árboles reales y casas verdaderas á los mentirosos bastidores. Colocándonos en semejante pendiente, á la que la lógica nos arrastra, no sabemos ya dónde iremos á parar.

Debe, pues, reconocerse, so pena de caer en el absurdo, que el dominio del arte y de la naturaleza son perfectamente distintos. La naturaleza y el arte son dos cosas diferentes, y si no lo fueran, la una ó la otra no existiría. El arte, además de su parte ideal, tiene una parte terrestre y positiva. Haga lo que haga, está encerrado entre la gramática y la prosodia, y posee para sus creaciones más caprichosas formas, medios de ejecución y todo un material que remover: para el génio, estos son los instrumentos; para la medianía, estas son las herramientas.

Se ha dicho que el drama es un espejo que refleja la naturaleza; pero si este espejo es ordinario y presenta la superficie plana y unida, solo se verán en él los objetos como una imagen turbia y sin relieve, fiel, pero descolorida, porque sabido es que el color de la luz pierde con la reflexión simple. Es preciso, pues, que el drama sea un espejo de concentración que, en vez de debilitar, recoja y condense los rayos colorantes, que de

una claridad haga luz y de una luz llama. Entonces solo el drama será digno del arte.

El teatro es un punto de vista óptico. Todo lo que existe en el mundo, en la historia, en la vida y en el hombre, debe y puede reflejarse en él, pero embellecido por la vara mágica del arte. El arte hojea los siglos y la naturaleza, interroga á las crónicas, estudia para reproducir la realidad de los hechos, sobre todo la de las costumbres y la de los caracteres; restaura lo que los analistas han truncado, adivina sus omisiones y las repara, llena sus lagunas por medio de imaginaciones que tienen color de época; agrupa lo que ellos han esparcido, reviste el todo con una forma poética y natural á la vez, y le dá la vida de verdad saliente que engendra la ilusión, el prestigio de realidad que apasiona á los espectadores después de haber apasionado al poeta. De este modo el objeto del arte es casi divino; consiste en resucitar si se trata de la historia, y en crear si se trata de la poesía.

Es grandioso ver desenvolverse majestuosamente un drama en el que el arte desarrolla poderosamente la naturaleza; el drama en que la acción camina á su desenlace con firmeza y con facilidad, sin difusión y sin verosimilitud; en el que el poeta llena plenamente el objeto múltiple del arte, que consiste en abrir al espectador doble horizonte, iluminando á la vez el interior y el exterior de los hombres; el exterior por medio de sus discursos y de sus acciones, el interior por los apartes y por los monólogos, creando en el mismo cuadro el drama de la vida y el drama de la conciencia.

Concíbese que para una obra de este género, si el poeta debe elegir entre los asuntos (y debe), no debe escoger lo *bello*, sino lo característico. No porque le convenga dar, como se dice ahora, *color local*, esto es, añadir algunos toques chillonos aquí y allá, en un conjunto que continúe siendo falso y convencional, sino porque no es en la superficie del drama donde debe estar el color local, sino en el fondo, en el corazón mismo de la obra, desde el que se esparza por fuera de ella natural é igualmente y, por decirlo así, en todos los rincones del drama, como la sávia que sube desde las raíces á las hojas altas del árbol. El drama debe estar impregnado de color de época; debe aspirarse en ella de tal modo, que nos apercibamos de que entrando y

saliendo de él hemos cambiado de siglo y de atmósfera. Se necesitan algunos estudios y bastante trabajo para conseguirlo, pero esto le dá más mérito. Es conveniente que obstruyan las avenidas del arte zarzas y espinos que hagan retroceder á todos menos á las voluntades fuertes. Además, este estudio, cuando lo sostiene una ardiente inspiración, garantizará al drama del defecto que le mata, el de ser *comun*. Este es el defecto de los poetas de vista corta y de cortos alientos.

Es indispensable que en la época de la escena las figuras aparezcan con sus rasgos más salientes y más individuales; hasta las más vulgares y triviales deben tener personificación propia. No debe abandonarse ningún hilo suelto en el drama. Como Dios, el verdadero poeta debe estar presente en todas las partes de su obra. El génio debe parecerse al acuñador, que imprime la efigie real lo mismo en las piezas de cobre que en las monedas de oro.

Consideramos, y esto probará á los hombres de buena fé que no tratamos de reformar el arte, consideramos que el verso es uno de los medios más propios para preservar al drama del defecto que acabamos de señalar; consideramos que el verso es uno de los diques más poderosos para preservarnos de la irrupción de lo *comun*. Aquí nos vamos á permitir indicar un error que creemos que padece la literatura jóven, tan rica ya en autores y en obras, error que, por otra parte, justifican las increíbles aberraciones de la antigua escuela. El nuevo siglo está aun en la edad de su crecimiento y es árbol que se puede enderezar con facilidad.

Se ha formado en los últimos tiempos, como penúltima ramificación del viejo tronco clásico, ó mejor dicho, se ha formado una de esas excrescencias, uno de esos pólipos que desarrolla la decrepitud y que son más signo de descomposición que prueba de vida; se ha formado una singular escuela de poesía dramática. Esta escuela parece que tenga por maestro y por tronco comun al poeta que marca la transición del siglo diez y ocho al siglo diez y nueve, al hombre de las descripciones y de las perífrasis, á Delille, que segun refieren se vanagloriaba, á la manera que Homero se jactaba de haber descrito doce camellos, cuatro perros, tres caballos, seis tigres, etc. etc., de haber hecho muchas descripciones de invierno, de estío, de primavera, de pue-

tas de sol, y tantas auroras que era imposible contarlas.

Pues Delille pasó á la tragedia. Es el fundador de una escuela que pretende ser maestra en la elegancia y en el buen gusto, y que floreció recientemente. La tragedia no es para esta escuela lo que es, por ejemplo para Shakespeare, un manantial de emociones de todas clases, sino un cuadro cómodo para resolver una multitud de insignificantes problemas descriptivos, que es lo que se propone durante su curso; en vez de rechazar, como la verdadera escuela clásica francesa, las trivialidades y las cosas ordinarias de la vida, las busca y las recoge con avidez. Lo grotesco, evitado cuidadosamente en la tragedia del tiempo de Luis XIV, se admite en esta escuela, pero *ennoblecido*. Su objeto parece que sea extender cartas de nobleza á todo lo más vulgar del drama, y cada una de estas cartas contiene una larga tirada de versos.

A la musa de esta escuela, que está acostumbrada á las caricias de la perífrasis, las palabras propias que alguna vez la frotarian con aspereza le causan horror, no es digno de ella hablar con naturalidad; ella critica á Corneille porque dice crudamente:

—Un monton de hombres perdidos de dudas y de crímenes.  
—Clímene, quién lo hubiera creído? Rodrigo, quién lo hubiera creído?  
—Cuando Flaminius regateaba con Anibal.  
—Ah! No queráis barajarne con la República etc. etc.

Esa Melpómene, como se llama á sí misma, se extremecería de pasar solo la vista por una crónica: deja á los eruditos el cuidado de averiguar la época en que pasan los dramas que escribe; la historia para ella es de mal tono y de mal gusto. ¿Cómo ha de poder tolerar, por ejemplo, que los reyes y las reinas juren? Desde la dignidad real se deben elevar á la dignidad trágica. En una palabra, nada es tan *comun* como su elegancia y su nobleza convencional. Carece de rasgos, de imaginación y de invención en el estilo. Solo es retórica ampulosa, llena de lugares comunes, de flores trasnochadas y de la poesía de los versos latinos. Solo tiene ideas prestadas que viste con imágenes de pacotilla. Los poetas de esta escuela son elegantes á la manera de los príncipes y princesas de teatros, que están siempre seguros de encontrar en los vestuarios mantos reales y coronas de similar, que solo tienen el defecto de servir para todo el mundo. Si los poetas de esa escuela no hojean la Biblia, en cambio constituye su evange-

lio un libro grueso, que se llama el Diccionario de la rima; este es el manantial de su poesía, *fontes aquarum*.

Se comprende que de ese modo la naturaleza y la verdad queden malparadas; porque sería gran casualidad que sobrenadase alguna ruina de ellas en el cataclismo de arte falso, de estilo falso y de poesía falsa de esa escuela. Esto ha infundido error á nuestros reformadores más distinguidos. Chocándoles el embaezamiento, el aparato y lo pomposo de esta pretendida poesía dramática, han creído que los elementos de nuestro lenguaje poético eran incompatibles con lo natural y con lo verdadero. Estaban tan cansados de los alejandrinos, que les condenaron sin querer oírles, y de esta condena han deducido, quizás con precipitación, que el drama debía escribirse en prosa.

Pero este es un segundo error; porque si, en efecto, el estilo es falso, como en el desarrollo del diálogo de ciertas tragedias francesas, no es culpa de los versos, sino de los versificadores; debe condenarse, no la forma que se emplea, sino á los que emplean esa forma; á los obreros, no á las herramientas.

Para convencerse que la naturaleza de nuestra poesía no pone obstáculos á la libre expresión de lo verdadero, no es quizá en Racine donde debe estudiarse nuestra versificación, debe estudiarse en algunas obras de Corneille y en todas las obras de Moliere. Racine es poeta divino, elegíaco, lírico y épico; Moliere es dramático; pero ya es hora de hacer justicia y de destruir las críticas amontonadas por el mal gusto del último siglo sobre el estilo admirable de Moliere, que se sienta en la cumbre de la poesía, no solo como poeta, sino también como escritor.

En él el verso abarca la idea y la incorpora, estrechándola y desarrollándola al mismo tiempo, prestándole figura esbelta, estricta y completa, y ofreciéndonosla como en elixir. El verso es la forma óptica del pensamiento; por eso conviene á la perspectiva escénica. Escrito el verso de cierto modo, comunica su relieve á las ideas que sin él pasarían desapercibidas por insignificantes y vulgares. Hace más sólido y más firme el tejido del estilo. Es el nudo que pára el hilo. Es la cintura que sostiene la túnica y que la hace formar pliegues. ¿Qué puede perder, pues, al entrar en el verso la naturaleza y la verdad? Se lo preguntamos á nuestros prosistas: ¿pierde algo

la naturalidad en la poesía de Moliere? ¿El vino, que nos permite decir algunas trivialidades de sobra, deja de ser vino porque esté embotellado?

Si tuviésemos el derecho de decir y de imponer nuestra opinión sobre el estilo del drama, diríamos que debía expresarse en verso libre, franco, leal, que se atreviera á decirlo todo sin gazmoñería y expresarlo todo sin rebuscamientos, pasando del tono natural de la comedia al de la tragedia, de lo sublime á lo grotesco; siendo á la vez positivo y poético, artístico é inspirado, profundo y repentino, suelto y verdadero; sabiendo quebrar á propósito y colocar en distintos sitios la cesura, para evitar la monotonía de los alejandrinos. Inclinandose más á cortar el verso que á invertirlo, siendo fiel á la rima, á esta esclava reina, á esta suprema gracia de nuestra poesía; debe ser el estilo inagotable en la verdad de sus giros, teniendo pleno conocimiento de los secretos de la elegancia y de la factura; tomando, como Proteo, mil formas sin cambiar de tipo ni de carácter; ocultándose siempre detrás del personaje; siendo lírico, épico ó dramático, segun lo exija la situación; sabiendo recorrer todo el pentágono poético, ir de arriba á bajo, desde las ideas más elevadas hasta las más vulgares, desde las más graciosas á las más graves, desde las exteriores hasta las abstractas, sin salirse jamás de los límites que debe tener una escena hablada; en una palabra, el estilo debe ser como lo escribiría el hombre privilegiado al que una hada benéfica dotara del alma de Corneille y de la cabeza de Moliere. Nos parece que entonces la versificación sería tan bella como la prosa.

No habría entonces ninguna relación entre la poesía que presentamos como modelo y la poesía cuya autopsia cada- vérica acabamos de verificar. La diferencia que la separa es fácil de comprender.

Repitamos que el verso, sobre todo en el teatro, debe despojarse de todo amor propio, de toda exigencia y de toda coquetería. El verso en el drama solo es una forma, que debe admitirlo todo, que no debe imponer nada; antes por el contrario, debe recibirlo todo del drama, para transmitir al espectador textos de leyes, juramentos reales, locuciones populares, comedia, tragedia, risa, lágrimas, prosa y poesía.

Esta forma debe ser de bronce y encerrar el pensamiento en el metro, y con ella el drama es indestructible, porque