

1520535

PT 2474

.58

A4818

1986



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE LA HABANA

FONDO
LITERATURA



LA NOVIA DE MESINA

TRAGEDIA EN CUATRO ACTOS

Establecimiento tipográfico-editorial de DANIEL CORTEZO Y C.ª

16-Agosto-10
Daniel Cortez



DEL

USO DEL CORO EN LA TRAGEDIA

PREFACIO DEL AUTOR

UNA obra poética debe justificarse á sí propia; á la elocuencia de los hechos, inútilmente se opondrán las palabras. Podríamos, por consiguiente, dejar al coro el cuidado de su propia apología, si realmente cupiera presentarlo en sus convenientes condiciones; mas, por desgracia, sólo se puede juzgar una tragedia viéndola representada; el poeta se limita á dar los versos; la música y el baile han de vivificarlos. De aquí que mientras el coro se vea privado de tan poderoso auxiliar, parecerá, en la estructura de una tragedia, como obra aparte: cuerpo extraño que sólo sirve para interrumpir la acción dramática, turbar la ilusión y enfriar el ánimo del espectador. Para juzgar el coro en su valor real, sería forzoso mirar la obra escénica, no como realmente es, sino como debiera ser, é imaginar un teatro que no existe todavía: obligado esfuerzo á que sujeta siempre toda tentativa de progreso y mejora. Cuanto no es aún del dominio del arte, al arte corresponde conquistarlo, y la accidental penuria de sus recursos no ha de ser obstáculo nunca á la imaginación del poeta. El poeta va en busca de lo bello ideal, sin perjuicio de contentarse con los medios de ejecución que las circunstancias le ofrecen.

No tiene el público la culpa, como con harta frecuencia pretenden muchos, del descrédito del arte, sino los artistas que le corrompen y rebajan; siempre, en todas las épocas de decadencia, ésta ha procedido de los artistas. Al público le basta el sentimiento, cualidad que seguramente posee; el público trae al teatro indeterminado apetito y múltiple capacidad, pero no puede negársele nunca supremo tacto para reconocer lo que va acorde con el sentido común y lo fundado en la verdad, y si alguna vez se satisface un momento con detestables producciones, seguro que ha de rechazarlas apenas se le sirvan otras mejores y más acomodadas á sus gustos.

El poeta—oponen algunos—pierde miserablemente el tiempo soñando con el ideal, y el crítico se afana inútilmente en juzgarle en virtud de ciertas leyes trascendentales, puesto que, en suma, apenas se acude á la ejecución, se advierte que el arte se halla limitado por ella, y descansa en último resultado en necesidades. El empresario ha de vivir, el actor quiere lucirse en sus papeles, el público divertirse y salir conmovido. ¡Divertirse! este es su único objeto, y el autor puede contar desde luego con el desagrado de los espectadores si en vez de ofrecerles la distracción que se han prometido, les impone el menor esfuerzo de atención ó la más leve fatiga.

Mas quien se complace en mirar el teatro desde un punto de vista más grave, puede muy bien sentirse dispuesto, no á destruir los placeres del espectador, sino á ennoblecerlos. El teatro es lugar de esparcimiento, convenido; pero hagamos que esa diversión resulte poética. No digo el teatro, todo arte, por serlo, tiene por principal fin recrear el ánimo, pero acaso no existe más alta y más grave vocación que la que tiene por objeto regocijar así á los hombres. Sólo el arte verdadero nos procura los más nobles goces, los cuales consisten en el ejercicio libre, consciente y vivaz, de todas nuestras facultades.

El espectador, quien quiera que sea, reclama de las artes de imaginación que le desaten de los lazos de la realidad, y quiere recrearse con lo posible y espaciarse libremente con lo fantástico. El que menos pretende, desea sin duda olvidar sus negocios, su vida cotidiana, su propia persona, trasladarse á otro mundo de extraordinarios acontecimientos,

y asistir á las raras combinaciones de la suerte; ó bien, si es de carácter más sesudo, ver en las tablas la acción y movimiento de aquellas leyes morales cuyo directo influjo echa de menos en la vida real. Lo cual no le impide recordar que todo aquel espectáculo es un simple juego, y que al salir del teatro para regresar á la realidad, volverá á ser su víctima como antes, porque el mundo que va á abrumarle otra vez con su peso, no ha cesado de ser lo que era porque él le haya olvidado un instante. Todo el provecho de la velada consiste en fugaz ilusión que se desvanece al despertar. Pero cabalmente porque se trata sólo de una ilusión pasajera, basta que se proyecte sobre ella la sombra de la verdad, ó que exista sólo la grata verosimilitud con que se reemplaza de buen grado aquella.

El verdadero arte, sin embargo, no se propone un fin transitorio; no contento con inspirar al hombre un sueño fugaz de libertad, quiere hacerle realmente libre. ¿Cómo? Despertarlo y desenvolviendo en él la fuerza capaz de mantener á distancia el mundo de los sentidos que le oprime, y esclavizar la grosera y ciega materia con el pensamiento. Y esta realidad, esta objetividad, términos del verdadero arte, son cabalmente los que le impiden contentarse con la apariencia de la verdad y le conducen á fundar el edificio ideal sobre la verdad misma, sobre los cimientos firmes y profundos de la naturaleza.

Ser ideal y al propio tiempo real, en la más amplia acepción de la palabra, abandonar el terreno de lo positivo sin cesar de vivir en perfecto acuerdo con la naturaleza: esto es lo que pocos comprenden, y lo que falsea el juicio de toda obra poética ó plástica, puesto que según el común sentir ambas condiciones se excluyen mutuamente. Con frecuencia la una se sacrifica á la otra, de donde resulta que parecen ambas. Así, el autor dotado de un sentido exacto, y de cierta sagacidad de observación, pero desprovisto de imaginación creadora, será, por ejemplo, pintor fidelísimo de la realidad y capaz de sorprender sus fenómenos accidentales; pero, en cambio, el espíritu de la naturaleza le escapará: nos mostrará el ropaje exterior de las cosas; pero, como su obra no puede ser el espontáneo fruto de la creación, no ejercerá jamás la acción bienhechora del arte que reside en su propia liber-

tad. La disposición de ánimo en que nos deje tal artista ó tal poeta, podrá muy bien ser muy grave ó profunda, pero seguramente no será muy grata, y aquel arte, que había de ser nuestro libertador, ha de traernos penosamente al círculo de las vulgares realidades.

Quien posea, por el contrario, imaginación viva, pero se halle desprovisto de sentimiento y observación, olvidado por completo de la realidad, intentará únicamente sorprendernos con fantásticas ó extravagantes combinaciones, por donde su obra, todo apariencia y leve espuma, tras habernos divertido un instante pasará sin dejar en el ánimo fecundo surco. Así ni la frivolidad del uno, ni la gravedad del otro son realmente poéticas. Alinear, á capricho, cuadros fantásticos, no se llamó nunca beneficiar los dominios del ideal, como no fué nunca reproducir la naturaleza atenerse á su servil imitación.

Tan poco se contradicen mutuamente las dos condiciones de que voy hablando, que en último análisis vienen á ser una sola, puesto que el arte no puede alcanzar la verdad sino renunciando á lo real por lo puramente ideal. La misma naturaleza es tan sólo una idea del entendimiento que no cae bajo la acción de los sentidos; oculta en el fondo de los fenómenos, no parece nunca á la superficie. Sólo al arte ideal le es permitido, ó mejor, le es forzoso sorprender aquel espíritu generador y encarnarlo en una forma física, no ofreciéndolo á los sentidos, sino á la imaginación, por un esfuerzo de la potencia creadora, de lo cual resulta que lo ideal es más verdad que lo real, y más real que la experiencia. Es inútil añadir que el artista no emplea ninguno de aquellos elementos tales como los ofrece la realidad, y que su obra debe ser *ideal* en todas sus partes, y *real* en el conjunto, si debe corresponder á la naturaleza.

Estas verdades aplicables á la poesía y al arte en general, han de serlo forzosamente á las variedades de la especie, y naturalmente á la tragedia. Largo tiempo se han combatido, y aún nos vemos obligados á combatirlos hoy, las vulgares nociones relativas al concepto de lo *natural*, subversivas de toda idea de poesía y arte. Cierzo que á las artes plásticas los partidarios de lo natural conceden todavía cierta idealidad, por motivos más convencionales que fundados en la lógica;

pero de la poesía, de la dramática sobre todo, pretenden una ilusión completa de tal género, que si pudiera realizarse, se convertiría en mezquino juego de prestidigitación. Cuanto forma el espectáculo escénico parece protestar contra esta idea fundamental. Todo en el teatro es tan sólo símbolo de la verdad: la luz de las tablas es de convención; simbólica, la arquitectura; el mismo lenguaje, ideal; y con tales elementos, pretenden que la acción sea real; esto es, que la parte destruya el todo. Por este errado camino, los franceses, que, á mi juicio, desconocieron por completo el espíritu de la antigüedad, han imaginado las unidades de tiempo y de lugar en lo que tienen de más empírico, como si pudiera existir otro lugar que el terreno ideal en que pasa la acción, ni otro tiempo que el necesario para su desarrollo.

La introducción del verso fué ya un paso importante hacia la tragedia poética. Buen éxito tuvieron algunas tentativas líricas en el teatro, y la poesía, por sus propias fuerzas, triunfó de cuando en cuando de la preocupación dominante. Pero esos triunfos parciales nada deciden; fuerza es destronar de una vez el error: no basta que se admita como libertad poética lo que es la esencia misma de toda la poesía; en este sentido, la introducción del coro sería el paso decisivo y supremo, y aunque sólo sirviera para declarar abierta y lealmente la guerra al naturalismo, nosotros veríamos en él una como muralla viva en torno de la tragedia, que la aislaría del mundo real, y fuera salvaguardia del suelo ideal y de su libertad poética.

Como es sabido, la tragedia griega nació del coro; sean cuales fueren las modificaciones históricas que trajo á ella el transcurso del tiempo, al coro debe su espíritu poético y su desenvolvimiento, y sin aquel inmutable testimonio, sin aquel agente del drama, otra fuera la poesía resultante. La supresión del coro, la transformación de un órgano tan poderoso en un miserable y fastidioso confidente sin carácter, que sale y vuelve á salir, no fué para la tragedia tan gloriosa conquista como imaginan la escuela francesa y sus partidarios.

La tragedia antigua, en la cual figuraron tan sólo originariamente los dioses, los héroes y los reyes, se servía del coro como de su obligado acompañamiento. Ofrecióselo la naturaleza, y lo empleó porque lo encontró en ella. Los actos y

la suerte de héroes y reyes son desde luego por sí mismos públicos, y debían serlo más en época de primitiva simplicidad, de donde se siguió que el coro era en la tragedia antigua un órgano natural, una suerte de emanación poética de la realidad. En la tragedia moderna cambia de aspecto, y se convierte en órgano artístico que da relieve á la poesía. El poeta moderno no halla el coro en la naturaleza, sino que le es necesario crearlo y traerlo á la escena, esto es, modificar la fábula de modo que retroceda á aquella época primitiva, y se revista de la simple forma de la vida.

De aquí se sigue que el coro puede prestar al poeta moderno servicios más esenciales que en la antigüedad, ya que transporta nuestro mundo trivial á la antigua región de la poesía, opone obstáculos á la introducción de todo elemento anti-poético, y nos retrotrae á las primitivas fuentes del candor y la simplicidad. Cerrados están en el día los palacios de los reyes; la justicia no pronuncia sus fallos á las puertas de las ciudades sino en el interior de los edificios; por otra parte, la escritura desterró la palabra viva, y el mismo pueblo, la masa general, cuando no representa la fuerza bruta, se convierte para el Estado en una abstracción. Hasta los dioses viven refugiados en el fondo de las conciencias. Al poeta corresponde abrir de nuevo los palacios, traer los tribunales al aire libre y restaurar los dioses; restablecer, en una palabra, ese aspecto inmediato de la humana existencia, alterada tanto tiempo há por la organización artificial de las sociedades, y despojando al hombre de sus vanos arreos, mostrarnos su naturaleza interior y su carácter nativo, del modo que el escultor rechaza los trajes modernos, y sólo guarda de ellos lo que comunica relieve á la más noble de las formas: la forma humana.

De igual manera, así como el pintor se sirve de holgados pliegues para enlazar las diversas partes de la composición con elegancia y riqueza, y llena con ellos los vacíos, dispone las masas, distribuye el color, encanto de los ojos, y muestra con acierto la forma humana, así el poeta trágico reviste su acción y sus figuras de una suerte de tisú lírico, dentro del cual, como en holgado ropaje de púrpura, sus personajes se mueven con libertad y nobleza, con mesura y dignidad.

En todo organismo verdaderamente elevado, el elemento

material debe desaparecer: no se halla ciertamente el color químico en las finas carnaciones de la vida. Lo cual no impide que aquel elemento tenga también su grandeza y pueda ser empleado con ventaja, á condición de que el ropaje merezca, por su armonía, por su riqueza, por su fastuosidad, el lugar que ocupe, y lejos de abrumar con su peso las formas sirva para darles relieve.

Lo que decimos con aplicación á las artes del dibujo, puede aplicarse á la poesía, y particularmente á la poesía trágica de que tratamos ahora. Cuanto se representa la inteligencia, como cuanto se dirige exclusivamente á los sentidos, no son más que elemento y materia en una obra poética. Si la materia domina, el poeta pierde infaliblemente sus derechos, porque la poesía se halla precisamente en aquel punto que separa lo ideal de lo real. Tal es el espíritu del hombre: de lo particular pasa siempre á lo general, y en la misma tragedia, la reflexión debe ocupar su lugar. Para merecerlo, debe reconquistar por medio de la elocución lo que le falta en la vida real, porque cuando los dos elementos de toda poesía, lo ideal y lo real, no obran juntos ni fusionados, entonces deben obrar el uno junto al otro, sin lo cual la verdadera poesía dejaría de existir. Sólo puede devolverse su perdido equilibrio á una balanza imprimiendo una oscilación á sus dos platillos.

Tal es precisamente el oficio del coro en la tragedia. El coro no es un individuo, sino una idea general, una abstracción representada materialmente por una masa importante, cuya presencia y cuyas agrupaciones se imponen á los sentidos. El coro franquea los estrechos límites de la acción para extenderse sobre lo pasado y lo porvenir, sobre tiempos y pueblos lejanos, sobre todo lo humano en general, y pone de relieve los grandes resultados de la existencia y proclama las enseñanzas de la sabiduría: lo cual realiza con toda la fuerza de la imaginación y con toda la libertad de un lirismo atrevido que trepa con olímpicos pasos á las más altas cimas de las cosas humanas, acompañando sus acentos y sus gestos con ayuda del ritmo y de la música. El coro, por consiguiente, depura el poema trágico, separando la reflexión de la acción, con lo cual le comunica vigor poético, del modo que el pintor, por medio de fastuosos ropajes, hace del vestido, vulgar necesidad, un nuevo encanto y una belleza más.

Pero también así como el pintor se ve obligado á entonar el color de las figuras para que se acuerde y armonice con el vigoroso tono de los trajes, así el lirismo del coro impone al poeta más alto estilo, y mayor energía y fuerza de expresión. Sólo el coro puede ofrecer al poeta trágico ocasión de usar aquella solemnidad en el lenguaje, grata y rotunda para el oído, estímulo de la atención y espacio para el alma. Una vez entra en el cuadro aquella figura gigantesca, obliga á calzarse el coturno á los demás personajes, con lo cual comunica verdadera grandeza trágica al conjunto. Suprimamos el coro, y el estilo de la tragedia baja inmediatamente de nivel, ó mejor, cuanto parecía enérgico y altivo, pasa de pronto á ser exagerado y declamatorio: si se introdujera el coro antiguo en la tragedia francesa, mostraría á la luz su pobreza y vacuidad, y en cambio comunicaría su verdadero sentido á la de Shakespeare.

Si el coro vivifica el estilo, introduce también la calma en la acción: aquella calma y serenidad, nobles é imponentes, que caracterizan toda obra de arte exquisita. Porque el ánimo del espectador debe conservar toda su libertad, aun ante la representación de las más violentas pasiones, y lejos de ser su víctima ha de darse cuenta de ellas con toda lucidez. Las acusaciones que formula el vulgo contra el coro, sosteniendo que desvanece toda ilusión y atenúa la fuerza de los afectos, son cabalmente sus títulos de gloria, porque el verdadero artista desdeña los ardidés teatrales, y no debe valerse del poder ciego de la emoción. Si los golpes de teatro debieran sucederse y conmovernos sin interrupción alguna, de espectadores activos pasaríamos á ser pasivos y parte integrante de la acción, en lugar de cernernos sobre ella. No, el coro marcando la división de las diversas partes, interviniendo con sus serenas reflexiones en el desarrollo de las pasiones dramáticas, nos restituye aquella libertad que nos arrebatarían en su torbellino las repetidas emociones de la escena. Por su parte, á los mismos personajes trágicos les es conveniente aquella calma y serenidad para recogerse de cuando en cuando en sí mismos, atento á que no son en verdad seres reales, individuos sujetos á la impulsión de un momento, sino creaciones ideales representantes de su especie, que descubren al espectador las profundidades del alma humana. La presencia

del coro que los observa y oye como testigo y como juez, y que modera con su intervención sus primeros arrebatos, es causa de la mayor circunspección en sus actos y de la mayor dignidad en sus palabras. Obrando y hablando ante testigos, se hallan desde luego colocados en cierto modo en un teatro natural, lo cual les da aptitud para hablar al público sobre el proscenio que el arte ha construído.

Tales son las razones que me han inducido á restablecer el coro antiguo en la tragedia. No ignoro que otros ensayaron el uso de los coros en la misma; pero el de la tragedia griega, tal y como lo empleo aquí, es decir, el coro, como personaje ideal, hablando é interviniendo en la acción, es *esencialmente* distinto de los coros de ópera. Cuando á propósito de la antigua tragedia, oigo que alguien discurre acerca de los *coros* y no *del coro*, sospecho de buen grado que habla de lo que no entiende. Que yo sepa, desde la desaparición de la tragedia griega hasta el presente, el coro, en su antigua acepción, no ha figurado en las tablas.

Me he permitido, en verdad, partirlo en dos mitades, y ponerle en contradicción consigo mismo, pero sólo en aquellas escenas donde figura como personaje real, como ciega multitud. En tanto que es coro y personaje ideal, permanece *uno* y de acuerdo con su propio carácter. He mudado á veces el lugar de la acción y he dejado que en algunas escenas el coro se retirase, pero conste que en el uso de esta libertad me precedieron Esquilo, el creador de la tragedia, y Sófocles, el más grande maestro en el arte.

Otra libertad me he permitido, tal vez de menos fácil justificación, cual es la de fundir en la acción la religión cristiana, el paganismo griego y el mahometismo. Mas conviene no olvidar que la escena es en Mesina, donde las tres religiones en parte subsistían, en parte hablaban todavía á los sentidos por medio de los monumentos. Por lo demás, considero como un derecho de la poesía mirar las diferentes religiones como un todo colectivo en el cual halla su lugar cuanto es característico y manifiesta un concepto individual. Bajo la universal envoltura de las religiones se encuentra la esencia de la religión, la idea de Dios; al poeta debe serle permitido expresarla en la forma que juzgue mejor y más conveniente.