

LA CARTERA CUBANA.

DICIEMBRE.—1839.

SECCION PRIMERA. CIENCIAS.

Constitucion médica precedida de observaciones meteorológicas.

MES de Oct.	BAROMETRO Francés.			TERMOMETRO DE Fahrenheit			HIGROMETRO DE Saussure.		
	8 de la mañana.	2 de la tarde.	de la noche.	8 de la mañana.	2 de la tarde.	8 de la noche.	8 de la mañana.	2 de la tarde.	8 de la noche.
1 P.	27p. 64	27p. 56	27p. 63	82° ..	85° 50	82° 50	70° ..	67° ..	72° ..
2	62 ..	58 ..	67 ..	82 50	36 ..	82 ..	70 ..	65 ..	70 ..
3	60 ..	54 ..	56 ..	83 ..	86 ..	83 50	69 ..	60 ..	67 ..
4	56 ..	59 ..	66 ..	82 50	84 ..	82 ..	69 ..	68 ..	69 ..
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21	60 ..	50 ..	63 ..	80 ..	84 ..	82 ..	70 ..	68 ..	71 50
22	63 ..	60 ..	60 ..	81 ..	84 ..	82 50	67 ..	60 ..	68 ..
23	58 ..	54 ..	59 ..	82 50	84 50	83 ..	68 ..	62 ..	69 ..
24	60 ..	56 ..	56 ..	80 50	83 ..	81 ..	69 ..	60 ..	68 ..
25	60 ..	55 ..	54 ..	79 50	82 ..	80 25	64 ..	59 ..	67 ..
26	54 ..	52 ..	53 ..	77 50	81 50	79 75	75 ..	70 ..	74 ..
27	55 ..	58 ..	56 ..	78 75	81 35	79 20	76 ..	67 ..	72 ..
28	58 ..	56 ..	56 ..	79 ..	82 10	80 ..	70 ..	63 ..	71 ..
29	59 ..	55 ..	57 ..	77 ..	81 15	79 ..	74 ..	63 ..	72 ..
30	56 ..	56 ..	58 ..	79 ..	81 60	79 ..	70 ..	67 ..	71 ..
31	62 ..	62 ..	64 ..	79 ..	80 75	79 10	74 ..	63 ..	68 ..
	66 ..	63 ..	66 ..	77 ..	81 25	79 ..	75 ..	64 ..	59 ..

NUBARRONES.—El 2 y 3, de cuando en cuando ect.

LLOVIZNAS.—El 2 y 3, de cuando en cuando.

CHUBASCOS.—El 4 de cuando en cuando con nortecito. Y del 5 al 9 idem.

AGUACEROS.—La madrugada del 4, la noche del 5, toda la prima del 16 y ca-
si todos los dias desde el 20 en adelante, excepto el 27 y 28.

ESTADO DE Hospitales.

		MES DE OCTUBRE DE 1839			
ENFERMEDADES.		S. Ambrosio	San Juan de Dios.		S. Francisco de Paula.
			Precos.	Particul.	
MEDICINA.	Manía.....	..	1
	Apoplejía.....	4	1
	Epilepsia y convulsiones.....	2	..
	Tétanos.....	2	..
	Anginas.....	3	..
	Gastritis agudas con fiebre.....	21	11	46	2
	Idem crónicas.....	13	5	8	..
	Tifo intertropical.....	3	..	3	..
	Fiebres intermitentes.....	49	10	40	..
	Reumatismos.....	..	3	17	..
	Bronquitis.....	121	4	21	..
	Hemoptisis.....	11
	Pleuritis.....	7	1	8	1
	Neumonitis crónicas.....	5
	Asma.....	..	1
	Afectos del corazón.....	1
	Colitis nerviosa.....	1	1
	Idem diarréica.....	15	5	12	..
	Idem disenterica.....	..	1	2	1
	Obstrucciones.....	22	1	1	..
	Cistitis.....	..	1
	Metritis.....	1
	Viruelas.....	5
	Sífilis y dolores osteocópos.....	63	1
	Hidropesía.....	1	..	1	1
	Escorbuto.....	..	1	1	..
QUIRURJIA.	Contusiones.....	13	6	1	..
	Fracturas.....	5
	Luxaciones.....	..	1
	Heridas de armas blancas.....	2	14
	Tumores simples.....	27	2
	Lamparones.....	8
	Bubones.....	65	1
	Fimosis y paraquimosis.....	29	2
	Uretritis.....	37	2
	Catarros vexicales.....	13	..	1	..
	Hidroceles.....	16
	Úlceras y pústulas venéreas.....	48	2	6	3
	Idem cancerosas.....	2
	Idem pútridas.....	..	8	5	..
	Idem subinflamatorias.....	39	1
	Oftalmías agudas.....	34
	Idem crónicas.....	37	1	1	..
	Erupciones sarnosas y herpéticas.....	54	10	5	..
	Fístulas.....	7	1
	Hernias.....	9
	Hemorragias.....	6
Total general.....		782	96	197	17

HOSPITALES.

S. AMBROSIO.

Existencia en 1º de octubre de 1839.	395	}	1177
Entraron en dicho mes.	782		
Se curaron.	651	}	673
Fallecieron.	22		

Quedaron para 1º de noviembre. 504

La mortandad estuvo á razon de 1, 87 por 100.

S. JUAN DE DIOS.

Existencia en 1º de octubre.	306	}	574
Entraron en dicho mes.	268		
Se curaron.	238	}	284
Fallecieron.	46		

Quedaron para 1º de noviembre. 290

La mortandad estuvo á razon de 8, 14 por 100.

S. FRANCISCO DE PAULA.

Existencia en 1º de octubre.	147	}	164
Entraron en dicho mes.	17		
Se curaron.	14	}	27
Fallecieron.	13		

Quedaron para 1º de noviembre. 137

La mortandad estuvo á razon de 7, 93 por 100.]

RESUMEN.

De estos estados y de la práctica de los facultativos de la Habana, se deduce, que en octubre reinaron las enfermedades siguientes: el órden en que se colocan, indica su mayor ó menor predominio.

Octubre.

Bronquitis.—Fiebres intermitentes.—Gastritis agudas.—
Erupciones.

Observaciones prácticas.

El carácter pernicioso de las fiebres intermitentes, ha calificado, no solo en la Habana, sino tambien en todos los demás puntos de la isla. Parece que los muchos aguaceros de este mes, han contribuido en gran parte á su desaparicion, y sentimos que nuestra primera hoja de observaciones meteorológicas haya quedado incompleta después de cuatro años que se siguen sin interrupcion; pero la ausencia inevitable del que las hace y la falta de sujetos á quienes encargar dicha tarea, han sido causa de que durante una quincena, no se haya observado nada, ni tampoco notado los dias ni las horas de las lloviznas, chubascos y aguaceros, que han sido tan comunes.

Una esperanza teníamos: la de que en el Noticioso y Lucero se publicaran, como en dias anteriores, aunque hechas con harta incorreccion. Mas hemos ocurrido inútilmente al periódico: se habían suspendido, y así dejamos incompleto nuestro trabajo.

Los reumatismos, bronquitis y dolores osteocopos, enfermedades comunes de esta estacion, no han presentado ningun fenómeno notable, ni han sido mucho mas frecuentes que en otros años.

La mortandad ha disminuido casi en una cuarta parte, y creemos que ninguna otra enfermedad grave, nos volverá á afligir en mucho tiempo, fundándonos en que la constitucion miasmática aparece cuando mas, cada siete años; pero esto no es sino una opinion de nuestra parte.

Se han enterrado en el cementerio general en todo octubre:

	ADULTOS.	PARVULOS.
Blancos.. . . .	165	108
De color.	55	53
Sumas parciales. . . .	220	161
Total general. . . . , . .	381	

FILOSOFIA.

Condillac.

El problema por excelencia así para Condillac, como lo fué para Locke y para toda la Filosofía del siglo XVIII, es el origen de los conocimientos humanos. Pero ya hemos visto que para explicar el mas simple hecho intelectual, es preciso llevar cuenta de tres elementos: la *sensibilidad* que transmite al alma la accion de los objetos exteriores, la *actividad* que hace que el alma se asimile esta accion, y en fin, el *entendimiento* que á virtud de leyes y principios que le son propios, transforma la sensacion en verdadero pensamiento. Este último elemento fué el que despreció Locke. Creyendo que podía explicar cualquier acto intelectual con la sensacion y la reflexion, ó sea la reaccion del *yo*; había negado lo innato del espíritu y le redujo á ser primitivamente una tabla rasa. Así de los dos elementos interiores del conocimiento, la actividad y la facultad intelectual, suprimió la facultad y abrió la puerta á esta filosofía que al explicar los hechos de conciencia tiende á debilitar el papel del alma y á exagerar el de la naturaleza.

Condillac se precipita en el camino trazado por Locke y á su ejemplo hace del espíritu una tabla rasa que no puede contener nada mas que lo que reciba de afuera, y solo reconoció dos facultades: la *sensacion* y la *reflexion* á quien suele llamar frecuentemente conciencia. Pronto, refundiendo la conciencia en la sensacion, suprime la actividad y explica todo pensamiento y toda la vida por el fenómeno sensitivo. Esta modificacion de la doctrina del maestro, era nada menos que una doctrina nueva, cuya última consecuencia debía ser la de negar la libertad y la espiritualidad del alma. En efecto: así como la sensacion manifiesta la accion de la naturaleza en el alma; lo mismo la actividad y las facultades in-

natas del espíritu atestiguan la accion del alma sobre la naturaleza; de donde se sigue que si la ciencia se condena á negar la naturaleza suprimiendo la sensacion, se condena tambien necesariamente á negar el alma como suprima la actividad y las facultades innatas de la inteligencia. Si la doctrina de Condillac no ha venido á parar en el materialismo y en el fanatismo, débese esto al buen sentido del hombre y mas todavía á los principios de cristiano que contenían la lógica del Filósofo.

Dos épocas hay en la vida filosófica de Condillac: una, después que leyó la obra de Locke y gustó de su doctrina reproduciéndola y modificándola con alguna ampliacion en ciertos puntos: otra, cuando comprometiéndose en la via abierta por su maestro, imagina un sistema, al cual sería injusto reusar cierta originalidad.

En su libro sobre el origen de los conocimientos humanos, Condillac reproduce, con corta diferencia, casi el método, las cuestiones, los principios y las conveniencias del *Ensayo sobre el entendimiento humano*. El título mismo del libro, indica bastante que él considera el análisis de las facultades del espíritu, como una introducción necesaria á la ciencia de la verdad. No empieza por la observacion de los hechos, sino como Locke por la hipótesis del origen de los conocimientos, y ni estudia siquiera después los hechos, para buscar alguna justificacion á su sistema. Suprime los hechos ó los desnaturaliza segun las necesidades de la teoría, y cae en todas los errores hallados en Locke. Solo que como el espíritu de sistema no está moderado en Condillac con la retentiva y cordura que caracterizan á Locke, el libro del filósofo francés es mas conforme á la lógica y mas contrario á la verdad.

Está demás la prueba de que Condillac no consiguió explicar mejor que Locke, todas nuestras ideas por el origen de la esperiencia sensible. En la teoría de Locke, todo el orden de las concepciones necesarias y absolutas, se queda fuera de la doctrina de la sensacion. Condillac cayó en ello, y halló mas cómodo suprimir los hechos, que conciliarlos con el pretenso origen. Cuando digo que Condillac suprimió los hechos, advierto que no hay para qué abusar de los términos. Condillac habla de las ideas absolutas, y de las ideas relativas; pero es fácil ver que conservando las palabras, destruye la cosa. "Las ideas simples, dice (Part. 1.^a Sec. 3. §. 14.) y las ideas complexas convienen en que pueden considerarse igualmente como absolutas y como relativas. Son absolutas cuando allí nos detenemos y hacemos de ellas objetos de reflexion sin referir-

las á otras; pero cuando se las considera como subordinadas las unas á las otras, se les nombra relaciones." Se ve en este pasaje cuan superficial y ligero es el análisis de Condillac: entre las ideas absolutas y las ideas relativas, solo aperece una diferencia accidental: una idea no es absoluta ó relativa por su naturaleza: viene á ser ó lo uno, ó lo otro, por la posición que ocupa en el espíritu. Luego por obra del espíritu y no de la realidad misma, reciben las ideas su carácter absoluto y su carácter relativo, y no deben este carácter á una ley constante del espíritu, y sí á una simple operación que puede mudar el capricho del espíritu ó un accidente exterior; de modo, que una idea es tan pronto absoluta, tan pronto relativa, segun la considere el espíritu en sí misma ó en sus relaciones. Apenas se necesita mostrar que la distinción debida entre las ideas absolutas y las relativas, es muy otra y muy profunda: hay verdades cuya existencia subordina el espíritu infaliblemente á tal condición de tiempo, de lugar, de circunstancia, de persona, y hay otras de las que la inteligencia juzga también infaliblemente que existen independientes de toda condición. En este sentido, una Psicología que va á la esencia de las cosas, distingue las verdades é ideas absolutas de las relativas: sin tal distinción no hay psicología profunda ni alta metafísica. Esta explicación nos da una idea fiel del sistema de Condillac: análisis fácil y limpio, pero vacío de sustancia: su arte tan decantado, porque simplifica las cuestiones, se reduce casi siempre á suprimir dificultades. Condillac, después de haber quitado de la conciencia todo un orden de concepción, no halla reparo en mostrar que todos nuestros conocimientos entran en la experiencia; pero como no hay derecho ninguno sobre los hechos, para refutarle bastaría restablecer los suprimidos y hacer ver que ellos van mas allá de los alcances de la experiencia en todo y por todo. Nos remitimos á la refutación de Locke. Solo hay un capítulo en Condillac donde ya se advierte la tendencia que había de manifestarse mas adelante engendrando un sistema: aludo el capítulo sobre la influencia de los signos.

Ya había indicado Locke de una manera vaga, la influencia del lenguaje en el pensamiento: dijo que la reflexión necesita de la memoria y que la memoria necesita de signos. Condillac trata de darse cuenta de como influye el lenguaje en el progreso de la inteligencia, y sin limitarse á señalar las relaciones generales del pensamiento y de los signos, muestra las operaciones intelectuales que serían imposibles sin el lenguaje. Distinguiendo facultades en la vida intelectual que

son comunes al hombre y á los animales, de otras que pertenecen solo al hombre; hizo de estas últimas un producto del lenguaje, y acabó con decir que solo á los signos debe el hombre su inmensa superioridad sobre los animales.

“La semejanza, dice, que hay entre los bestias y nosotros, prueba que tienen un alma; y la diferencia que se halla, prueba que es inferior á la nuestra. Mis análisis hacen sensible la cosa; pues que las operaciones del alma de las bestias se limitan á la percepcion, á la conciencia, á la atencion, á la reminiscencia y á una imaginacion que no está á su disposicion y que la nuestra tiene otras operaciones cuya generacion voy á esponer.” Mas adelante añade: “Tan luego como un hombre comienza á dar sentido á los signos que él mismo ha escogido, se ve formar su memoria. Adquirida esta, comienza á disponer por sí de la imaginacion y á darle un nuevo ejercicio; porqué con el auxilio de los signos puede recordar á su arbitrio y despierta ó al menos puede despertar frecuentemente las ideas que están ligadas entre sí. En lo sucesivo adquirirá tanto mas imperio sobre su imaginacion, cuanto mas signos invente, porqué se procurará mayor número de medios para ejercerla. Y aquí se empieza á conocer la superioridad de nuestra alma sobre la de las bestias: porqué es constante por una parte, que de ellas no depende el dar sentido á los signos arbitrarios, y por otra parte, parece cierto que esta impotencia no viene únicamente de la organizacion.”

Dice verdad Condillac, cuando afirma que el lenguaje es la condicion del ejercicio de la memoria y de la mayor parte de las operaciones del alma; pero cuando de ahí saca que es el principio mismo y que á los signos debe el hombre la superioridad sobre los animales, incide en gran error. Nótase en Condillac la tendencia perpetua á confundir en la explicacion de los hechos, la condicion exterior con el principio interior ó sea la causa misma del hecho. ¡Ciertos!, el lenguaje entra como condicion de todas las operaciones complejas, y quizás de todas las operaciones simples del pensamiento; pero no es ni puede ser jamás el principio. No se puede sostener semejante paradoja sin venir á parar á un círculo vicioso. En efecto, pudiéramos decir á Condillac: si el lenguaje es el principio del pensamiento ¿cuál es el principio del lenguaje? para V. que no admite que Dios haya dado al hombre una lengua ya formada, el principio del lenguaje no puede ser otro que el espíritu mismo; de modo que en vuestro sistema, el lenguaje se halla á la vez, en el mismo senti-

do como causa y efecto del pensamiento. Otro motivo hubo tambien para que Condillac cayese en error: en el análisis del pensamiento y en el estudio de las relaciones que lleva con el lenguaje, asombrado del poder maravilloso de los signos, comprendió que su papel no se limitaba á producir afuera el pensamiento ó á conservarle, sino que ellos intervienen en el trabajo interior y solitario del espíritu y concurren ya á perfeccionar ya á formar el pensamiento. Fué por ahí conducido naturalmente á ver en el lenguaje algo mas que un instrumento del pensamiento, algo mas que una condicion de expresion y de conversacion: y el lenguaje le pareció que era el principio creador del pensamiento. Condillac no comprendió como el lenguaje podía ser causa y efecto al mismo tiempo, y sin embargo, nada mas verdadero ni mas sencillo: el espíritu es el creador del lenguaje, pero una vez creada la lengua, desenvuelve y perfecciona al espíritu: el efecto hace una reaccion sobre su causa: la lengua tiene esto de comun con todas las grandes instituciones, que después de haber sido creadas por la naturaleza humana, la transforman.

Mucho debe notarse el error de Condillac: seducido por un amor excesivo de la sencillez, sustituye aquí en la esplicacion del hecho, la causa exterior á la causa interior que es la única real y verdadera, y se detiene en un principio que habría conocido era una consecuencia, si hubiera ido mas adelante. Sin embargo, la esplicacion de Condillac, ha adquirido crédito: se repite donde quiera, que si el hombre piensa, es porqué tiene signos, y que si el animal no piensa, es porqué le faltan; pero lo que importa explicar es porqué el hombre tiene signos, y el animal no. Si Condillac se hubiera propuesto la cuestion en otros términos, hubiera acertado con el origen del lenguaje. ¿Qué es el lenguaje? la relacion entre dos términos, de los cuales uno sirve para la expresion del otro. Pero expresar, es producir afuera, es manifestar, es hacer sensible algo, lo que se verifica por la correspondencia establecida entre los dos términos, uno de ellos necesariamente invisible, interior, inmaterial: el otro visible, exterior y material. En el lenguaje que se dice natural, la naturaleza crea esta correspondencia: allí no interviene el hombre. En el lenguaje artificial, el espíritu crea la relacion al tenor y ejemplo que le ofrece la naturaleza. ¿Y cómo llega á crear así? Por el poder de la abstraccion que le es propio. Pero la abstraccion ¿qué es sino la voluntad haciendo esfuerzo por separar y distinguir lo que la naturaleza ha unido y confundido? Luego á la voluntad, en resumidas cuentas, debe el

hombre el lenguaje, y como la voluntad es el tipo de la naturaleza humana, se sigue que á la excelencia de su naturaleza debe el hombre el lenguaje, como todos los progresos de que el lenguaje es el principio. No hay que decir que el hombre es superior á los animales por tener lenguaje, dígame sí, que posee lenguaje porque es superior á ellos. La filosofía de Condillac y de toda su escuela, tiende siempre á buscar un principio fuera del hombre; ora sea en el lenguaje, ora en la sensación, ora en un puro accidente de la organización física, cuando se propone explicar la superioridad del hombre. ¡Cuántos errores de menos y de dificultades, con solo haber buscado en el seno de la naturaleza humana, el secreto de su superioridad.....!

Para que mas de bulto sea el error de Condillac, recordemos algunas de las operaciones que tiene por productos del lenguaje. Por ejemplo, la contemplación, la reminiscencia, la imaginación, el juicio y el raciocinio.

¿Qué es contemplar? poner la atención de modo que se fije en un objeto irrevocablemente. Pudiera aquí negarle á Condillac la intervención de los signos en esta operación del espíritu, invocando solo la experiencia. En efecto, el espíritu experimenta la necesidad del signo, para fijar ó conservar su pensamiento, cuando el objeto ha desaparecido ó bien cuando el objeto aunque esté presente, casi no se puede coger, ya por su movilidad, ya por la gran variedad de los objetos con quienes está mezclado. Entonces el lenguaje es un excelente medio, el medio único quizás de conservación y de abstracción. Pero en el caso de la contemplación, el objeto está á la vista del observador, embarga la mente que no necesita de recurrir al lenguaje para fijar su atención. Pero no está ahí la dificultad principal; concedo que el lenguaje sea un instrumento indispensable para la contemplación, ¿cómo deducir de eso que es su principio? Admito que no habría contemplación sin signos, pero ¿porqué hay signos, está dotado el hombre de la facultad de contemplar? Aquí está toda la cuestión. El espíritu del hombre contempla porque puede detener su atención en un punto, y esto lo puede hacer, porque dotado de una fuerza interior bastante poderosa se apodera de sus facultades como de instrumentos dóciles para volverlos como cumpla á su voluntad hacia tal ó cual objeto. El espíritu del animal no contempla, porque anda errante á la aventura, llevado irresistiblemente de un objeto á otro, de aquí para allá, sufriendo alternativamente sensaciones las mas contrarias sin serle posible fijarse en la que mas

le conviene. Y si no puede esto, no hay que atribuirlo, como dice falsamente Condillac, á la falta de signos artificiales, sino á la debilidad de su misma voluntad que le abandona como un juguete á los caprichos de las causas exteriores. Otro tanto digo de la reminiscencia ó memoria voluntaria. El animal está dotado de memoria como el hombre, pero es esclavo de estas memorias, las sufre pasivamente y no tiene sobre ellas bastante imperio para recordarlas á tiempo, ó reservarlas para cuando le agrade, para asociarlas, encadenarlas, combinarlas. El hombre, al contrario, hace todo esto, porque posee una fuerza interior que reproduce, reserva, dispone, asocia y combina sus percepciones pasadas. Esta fuerza es el principio de la reminiscencia, suprimidla en el hombre, y estád seguro de que el lenguaje mas vivo y mas cabal y completo, no le hará revivir. Y todavía esto es mas claro contrayéndonos á la imaginacion: que una imagen venga á herir mi espíritu á pesar mio, este género de imaginacion me es comun con el animal. Condillac lo ha observado muy bien. "Las bestias, dice, tienen una imaginacion de la cual no son arbitras ni pueden disponer." Y yo ¿no puedo tampoco, cuando quiera, evocar ciertas imágenes y hacerlas parecer ante mi espíritu? No puedo volverlas después á la obscuridad de donde las saqué? Quién es el que hace que yo imagine así á mi arbitrio? Un poder propio del hombre, la voluntad; ella es quien remueve este almacén de imágenes enterradas en la memoria, quien muda, añade, combina, modifica y de todo forma un cuadro. ¿Qué hace en todo esto el lenguaje? Bien veo que sirve poderosamente á la imaginacion, pero no que él la cree y la desenvuelva. En cuanto al juicio y al raciocinio, estoy en que sería imposible al espíritu ejecutar esta doble operacion sin los signos: pero aun en este caso no hay que confundir el instrumento con el principio ni decir que el lenguaje hace que el espíritu juzgue y ratiocine. Juzgo y ratiocino, porque comparo; comparo porque puedo hacer referencias, y todo cotejo de ideas ó de objetos, supone un esfuerzo mas ó menos enérgico de voluntad. Luego la voluntad, en último análisis, es el principio del juicio y del raciocinio.

Por lo demás, hagamos justicia á Condillac. Errando de medio á medio sobre el principio de las facultades que distinguen al hombre de las bestias, ha comprendido muy bien la diferencia entre las facultades del hombre y las operaciones del animal. Vió que este no disponía de sus facultades, ni se servía de ellas como de unos instrumentos dóciles á su vo-

luntad, y que el hombre por el contrario, dispone de las suyas y á poco que las maneje, rara vez las halla rebeldes á su esfuerzo, y ahí está lo que explica la inmensa superioridad del hombre sobre las bestias: cito el pasaje de Condillac. "Mientras que la imaginacion, la contemplacion y la memoria, no tienen ejercicio ó que las dos primeras tienen alguno del cual no es uno señor, no puede uno disponer por sí mismo de su atencion. En efecto, ¿cómo se dispondría si el alma no tiene todavía la atencion en su poder? Ella no va de un objeto á otro, sino en tanto que es llevada por la fuerza de las impresiones que en ella ejercen las cosas."

Pasemos al tratado de las sensaciones. Ya he mostrado á que falso origen de ideas fué conducido Locke por haber confundido primitivamente, la facultad que nos da una idea, con la condicion de adquirir esta misma idea: confusion que tambien estravió á Condillac en la cuestion del origen de las operaciones del alma. Este problema, en efecto, comprende dos cosas, á saber: dadas todas las facultades y todas las operaciones que descubre el análisis en la conciencia, explicar, 1º la sucesion, 2º la generacion. Vamos á ver como Condillac ha confundido estas dos cuestiones, concluyendo siempre con referir la redaccion de sucesion á la de generacion sin caer en la cuenta de la dificultad que en ello hay.

Condillac se propone no solo á explicar como Locke el origen de nuestros conocimientos, sino inquirir además el principio de las facultades y de las operaciones del alma. Claro se ve en un pasaje del *Estracto razonado de las sensaciones*.

Este filósofo, dice aludiendo á Locke, se contenta con reconocer que el alma aperece, piensa, duda, cree, raciocina, conoce, quiere, reflexiona: que estamos convencidos de la existencia de estas operaciones, porqué las hallamos en nosotros mismos y que contribuyen al progreso de nuestros conocimientos; pero no advirtió la necesidad de descubrir el principio y la generacion, ni pensó siquiera que podían ser hábitos adquiridos: parece que las tuvo por algo innato y solo dice que se perfecciona por el ejercicio." No una simple descripcion de las facultades se propone hacer Condillac: antes aspira á hacer el génesis. Veamos como explica este gran misterio.

Nuestro filósofo imagina una estatua organizada interiormente como nosotros, pero desprovista y vacía de ideas, de sentimientos y de pasiones: la cubre anticipadamente de un forro ó cubierta de mármol, para cerrar sus sentidos á las

impresiones de afuera. Luego, de improviso, quita una parte de la cubierta y así deja penetrar en el alma de la estatua, la accion de una causa exterior. Oigamos al mismo Condillac, y admirémosnos del arte con que se esfuerza en animar su estatua al soplo de la primera impresion, y en dotarla de todas las facultades que el análisis halla en el hombre actual. "Los conocimientos de nuestra estatua, dice, limitada al sentido del olfato, no pueden estenderse mas que á olores....." "Si le presentamos una rosa, será para nosotros una estatua que siente una rosa, pero para ella no será sino el olor mismo de esta flor..... Al primer olor, la capacidad de sentir de nuestra estatua, está toda en la impresion que se hace sobre su órgano, y esto es lo que llamo atencion." Una sensacion, dice, (Estracto razonado) es atencion, ya cuando es sola, ya porque es mas viva que las otras." He aquí á la atencion como sale de la sensacion, y notemos que Condillac no entiende solamente que á la sensacion suceda la atencion, pues ¿no ha dicho bien claro que va á explicar la generacion de nuestras facultades? Pero sigamos. "Nuestra capacidad de sentir puede dividirse entre la sensacion que tenemos, y aquella que hemos tenido: apercibimos las dos á la vez: apercibir y sentir estas dos sensaciones es la misma cosa; porque este sentimiento toma el nombre de sensacion, cuando se hace actualmente la impresion en los sentidos, y toma el de memoria cuando se ha hecho y no se hace mas. La memoria pues, no es mas que la sensacion trans-formada."

"Desde que hay doble atencion hay comparacion, porqué ser atento á dos ideas ó compararlas, es lo mismo. Pero no se puede compararlas sin apercibir entre ellas alguna diferencia ó alguna semejanza; apercibir tales relaciones es juzgar. Así la sensacion viene á ser sucesivamente atencion, comparacion y juicio?"

"Nos vemos á las veces obligados á llevar nuestra atencion de un objeto á otro, considerando separadamente sus cualidades. Conducida así la atencion es como una luz que refleja de un cuerpo á otro, para aclarar los dos, y á esto llamo reflexion." La abstraccion no es mas que la atencion puesta en una cualidad del objeto, en lugar de emplearse en todo el objeto: el raciocinio un doble juicio, un juicio en otro juicio; la imaginacion es la reflexion combinando imágenes. Que de metamórfosis sufre la sensacion bajo la vara mágica del filósofo encantador; humilde y débil al punto de partida, después se engrandece y desarrolla insen-

siblemente, tanto que acaba por absorver toda el alma. De pura impresion sensible, viene á ser sucesivamente atencion, memoria, comparacion, juicio, racionino, reflexion, abstraccion é imaginacion, es decir toda la inteligencia.

Acabamos de ver como en el sistema de Condillac, la sensacion engendra todas las facultades del entendimiento: escuchémosle ahora, que de ahí va á hacer salir todas las facultades de la voluntad. “No hay, dice, (Estracto razonado) “sensaciones indiferentes sino por comparacion; cada una “es en sí agradable ó desagradable, sentir y no sentirse bien “ó mal, son espresiones del todo contradictorias. Por consiguiente, el placer ó la pena ocupando nuestra capacidad de “sentir, produce esta atencion de donde se forman la memoria “y el juicio. Nosotros no pudiéramos saber si estábamos bien “ó mal, si antes no lo hubiéramos estado, si no comparamos “el estado en que nos hallamos con aquellos por donde hemos pasado. Cuanto mas hacemos esta comparacion, mas “sentimos esta inquietud que nos hace juzgar la importancia “de mudar de situacion. Sentimos la necesidad de alguna “cosa mejor. Bien pronto la memoria nos recuerda el objeto “que creemos puede contribuir á nuestra dicha, y al instante “la accion de todas nuestras facultades, se determina hacia “este objeto. A esta accion de las facultades, la llamamos *deseo*. ¿Qué hacemos, en efecto, cuando deseamos? Juzgamos “que no es necesario el goce de un bien. Al punto la reflexion “se ocupa únicamente de ella. Si está presente fijamos la “vista en ella, estendemos la mano para cogerla. Si no está “presente, la imaginacion se la figura y pinta vivamente el “placer de gozarla. Así el deseo no es mas que la accion de “las mismas facultades que se atribuyen al entendimiento, y “que siendo determinadas á un objeto por la inquietud que “causa su privacion, determina tambien la accion de las facultades del cuerpo. Pero del deseo nacen las pasiones, el “amor, el odio, la esperanza, el temor, la voluntad. Todo esto no es tampoco otra cosa que la sensacion transformada.

Nada mas sencillo que este sistema. Toda la vida entera del hombre, tan fecunda y tan llena, tan variada y tan amplia, tan grande y tan profunda, es traída á un principio único, la sensacion. Para mí tengo, hasta antes de examinar los hechos, que la naturaleza no es ni tan simple, ni tan fácil de penetrar como lo imagina tal teoría, y que este análisis tan transparente y arreglado con tanta habilidad, no reproduce la realidad en toda su complejidad y toda su profundidad. La atenta observacion de los hechos va á mudar esta sospecha en

completa certidumbre. Vamos derecho al principio sin detenernos en los pormenores. "Al primer olor, dice Condillac, "la capacidad de sentir de nuestra estatua, está toda en la "impresion que se hace en su órgano; he aquí lo que llamo "atencion." La atencion pues, segun Condillac, es la sensacion en cierto grado de intensidad, la sensacion acompañada de conciencia: primer error de donde vienen todos los demás. Entre la atencion y la sensacion, hay algo mas que diferencia de grados: hay una diferencia de naturaleza. ¿Qué es, en efecto, la sensacion? Una pura impresion que el Yo sufre ó recibe; pero que no la crea: lo que hace, que no esté en su poder hacerla nacer, evitarla, continuarla ó suspenderla, acabarla ó destruirla. Al contrario, la atencion es un acto del Yo, un acto en el sentido riguroso de la palabra, una verdadera creacion. Y aquí está porqué el Yo, dispone de la atencion de una manera absoluta y puede á su voluntad suspenderla, renovarla y destruirla. La sensacion es fatal é involuntaria: no siente quien quiere y como quiere. La atencion es voluntaria y libre: ninguno presta su atencion si no quiere prestarla. El Yo es ya activo sin duda en la sensacion, porqué la actividad es el principio de todo fenómeno de la vida; pero entonces es forzado á la accion por la impresion de las causas exteriores: él no obra espontáneamente: obra por reaccion, está, como se dice, en un estado pasivo. En el hecho de la atencion el Yo no se deja imponer por la accion de una causa exterior: él la crea de motu proprio y la saca de su poder interior: obra, en fin, sin ser provocado á la accion y únicamente porqué quiere obrar. La sensacion no puede confundirse con la atencion, sea cual fuere el grado de intensidad á que llegue; porqué en su primer grado como en el último, conserva todos los caractéres que la distinguen profundamente de la atencion, y además la sensacion no adquiere ningun carácter nuevo. Un abismo separa la accion de la pasion, la libertad de la fatalidad, la afeccion pura del sujeto del acto espontáneo de la causa, la atencion de la sensacion. No se deriva, pues, la atencion de la sensacion y pues que en la hipótesis de Condillac, las otras operaciones del entendimiento se derivan de la atencion, es claro que la sensacion no es el principio ni de la atencion, ni de la reflexion, ni del raciocinio, ni de ninguna facultad activa del espíritu.

He dicho que en la hipótesis de Condillac todas las operaciones y facultades de la inteligencia se derivan de la atencion. Este segundo principio de la psicología de Condillac, tampoco es cierto. Para que la atencion engendre todas las

facultades intelectuales, es necesario que ella en sí sea una facultad de la inteligencia; pero si hago ver que la atencion no tiene ningun carácter intelectual, resultará demostrado, que es imposible hacer de la atencion, el principio generador de todas las facultades de la inteligencia. Pero para que ninguna duda quede sobre la doctrina de Condillac, comienzo por reproducir un pasaje ya atado: "No se puede comparar dos ideas sin apercibir entre ellas alguna diferencia ó semejanza: apercibir tales relaciones es juzgar. Las acciones de "comparar y de juzgar, no son mas que la atencion misma." Desconoció Condillac la naturaleza de los hechos que se llaman atencion y comparacion. Poner atencion á un objeto y conocer este objeto, son dos actos muy diferentes: prueba de ello, que lo uno puede producirse sin lo otro. Presto mi atencion á un problema y no por esto le comprendo: la experiencia lo atesta todos los dias: por otra parte, yo puedo comprender este mismo problema, sin haber puesto atencion. No hay quien al menos una vez en la vida no haya tenido la dicha de haber hallado la verdad sin haberla buscado. Pues que la atencion puede producirse sin la concepcion, y reciprocamente, no es por tanto idéntica al acto intelectual. Y entonces ¿qué es la atencion? Nada mas que la direccion y concentracion de nuestras facultades, en tal ó cual objeto. Y ¿cuál es la fuerza que dirige y concentra, sino la voluntad? La inteligencia es un instrumento que la voluntad hace mover á su arbitrio: la aplica á un punto, la separa después para volverla hacia otro, la trae al primero y allí se fija irrevocablemente. La atencion es la voluntad apoderándose de las facultades para servirse de ellas. No insisto mas en esto: paso á las facultades de la voluntad.

Condillac, lo hemos visto, engendra el deseo con la sensacion y la voluntad con el deseo. Acepto por un momento la metamorfosis de la sensacion en deseo: pero no puedo comprender, como el deseo se transforma en voluntad. ¿Pueden darse dos hechos mas diferentes entre sí? El deseo, fatal; la voluntad, libre. Yo sufro un deseo; yo creo un acto de voluntad; yo respondo de todos mis actos de voluntad y no puedo responder de mis deseos; yo puedo sin duda evitar ó huir hasta cierto punto de todas las ocasiones del deseo, puedo disponer y educar mi alma á cierta indiferencia que le repela, y no puedo en una circunstancia dada, cerrar el alma al deseo, que la sorprende. En fin, tan no es la voluntad el deseo, que con la voluntad es con la que resisto y domo á veces al deseo. ¿Qué es la vida moral? ¿Qué es sino la lucha de la vo-

luntad y el deseo? Y no se diga que el deseo llevado á cierto grado se transforma en voluntad; no, el deseo cuanto mas violento es, menos libre deja al hombre. Este por consiguiente no conserva entonces la fuerza de su voluntad. Luego es falso que el deseo engendre la voluntad como piensa Condillac.

Voy mas adelante: niego que el deseo se derive de la sensacion. Bien sé que el deseo se manifiesta en el alma con ocasion de la sensacion: sé tambien que es fatal como la sensacion. Pero como deducir de ahí que no es sino sensacion? Tenemos que examinar seriamente este punto: comunmente se asigna la sensacion por origen de los hechos morales conocidos bajo el nombre de *deseos*, *inclinaciones* y *pasiones*. Que se abrace esta doctrina por la filosofía que hace de la sensacion el principio de la vida intelectual y moral, vaya; pero la vemos acogida hasta por moralistas que han combatido en Psicología el principio de la sensacion, y en Moral el principio del interés. En estos últimos tiempos se ha tratado sobre todo con los mas loables y felices esfuerzos de arrancar la inteligencia á la filosofía de la sensacion, y la voluntad á la moral del placer; pero se han abandonado al sensualismo otros principios no menos sagrados de la naturaleza humana. ¿Será verdad, como lo reconocen ciertas escuelas rivales y lo proclama Condillac, que esta sensacion no siendo el origen ni de las mas altas concepciones de la inteligencia, ni de los grandes principios de la moralidad humana, pudiera ser la fuente de los nobles deseos y de las pasiones generosas? Basta hacer constar algunos de los caracteres psicológicos y morales de la sensacion y las pasiones, para convencernos de que nada hay mas falso. Desde luego la sensacion no es mas que una simple modificacion del alma; el deseo ó la pasion es un movimiento. Por la sensacion, el alma goza ó sufre, y nada mas. Por el deseo y la pasion, tiende con mas ó menos fuerza hacia un objeto. El Yo es pasivo en la sensacion: es activo, por lo regular activo en el mas alto grado, cuando desea; y digo activo y no libre. Lejos de engendrar la sensacion á todo deseo ¿no sentimos dentro de nosotros mismos deseos que han despertado nuestra sensibilidad? Sí, se encuentran en el fondo de la naturaleza humana deseos, inclinaciones instintivas y verdaderamente innatas, que bien han podido esperar, para dedicarse á un objeto y fijarse, á que una sensacion los haya despertado, pero que bajo forma de tendencias vagas, y por tanto inquietas, preexistian á toda sensacion. Medítese, lo que yo digo es sobre todo verdadero, con respecto á las afecciones y pasiones que se dicen primitivas:

¿se explicará, por ejemplo, por una pura sensacion de placer ó de pena, esta inmensa necesidad de amar que se halla en el fondo de toda naturaleza humana? Prueba de que el deseo preexiste á toda sensacion es, que después de haber largo tiempo dormido en las profundidades del alma, se despierta poco á poco, cuando llega el tiempo, sin necesidad de ninguna excitacion exterior, y agita desde luego dulcemente el alma admirada é inquieta, después la trabaja mas enérgicamente y la atormenta siempre antes de haberse prendado de un objeto, hasta que al cabo encuentra lo que le atrae y le conviene; entonces viene la sensacion, que lejos de ser el principio de las inclinaciones, es un resultado. Esto es cierto de muchas afecciones y pasiones que no deben confundirse jamás con los deseos caprichosos que hace nacer una sensacion y que arrebatada otra sensacion: esto es cierto hablando de las simpatías, del amor, de la amistad, y de las afecciones de la naturaleza, así como las ha llamado el sentido comun, como si quisiera protestar contra la teoría que combatimos. Cada una de estas afecciones es simple, primitiva y por consecuencia irreducible á la sensacion. La naturaleza humana no es una tabla rasa, ora se la considere en sus principios intelectuales, ora en sus principios afectivos: ella está rica de facultades y de inclinaciones, antes de toda excitacion sensible. Al crearla Dios la formó espresamente para conocer y para amar.

En resúmen, la sensacion no engendra ni á la voluntad ni á la pasion ni al deseo ni á ninguna facultad moral, ni tampoco á la atencion ni al raciocinio ni á la imaginacion ni á ninguna facultad de la inteligencia; es sí la condicion de todas, como lo hemos reconocido; pero no es el principio de ninguna de ellas. Esta impotencia manifiesta de la sensacion, arruina ya el sistema: pero si podemos probar que el hecho en que Condillac funda toda su teoría, que la sensacion misma es imposible en la hipótesis del hombre estatua, no quedará ni una piedra del gran edificio que creía Condillac haber construido tan sólidamente. Tratemos de ello. El hombre que nos representa el autor del *tratado de las sensaciones*, no es solamente una tabla rasa, es decir como lo entendía Locke, una fuerza *nulla* y vacía de facultades virtuales; porqué al cabo, el filósofo inglés, había conservado al menos la actividad interior del *Yo* bajo el nombre de *reflexion*. El hombre estatua no es ni aun una fuerza que pueda oponer su accion personal á la accion de causas exteriores; Condillac la reduce á no ser mas que una máquina, á la cual una causa exterior comunica impulso por el hecho de la sensacion. Pero enton-

ces como esta máquina desprovista, tal como está, de toda actividad espontánea, podría tener conciencia del movimiento que en ella se produce? Y si no tiene conciencia ¿qué viene á ser la sensacion? Condillac conoció la dificultad cuando dice: "Si presentamos á la estatua una rosa, será para nosotros una estatua que siente una rosa; pero para ella no será sino el olor mismo de esta flor." Esta observacion hace honor á la sagacidad de Condillac; pero descubre el vicio más profundo del sistema. Decís que la estatua que siente por primera vez una rosa, se tendrá infaliblemente por el olor mismo de esta flor: yo no se exactamente en que ilusion caería la estatua, ni me cuido de eso, pues que haceis obrar y sentir como si fuera una realidad á lo que es una abstraccion; mas comprendo en cambio perfectamente, que no lo-grais ni podeis desde el principio dotar á la estatua de la conciencia de su existencia, y sin embargo ¿qué cosa mas simple que la conciencia de la existencia? Y qué puede explicar vuestra teoría, si no explica ni aun esto? Ya veis la grave dificultad que hay en que la estatua animada llegue á reconocerse y á decirse *yo*, y teneis razon. Pero á buen seguro que hubiera habido esta dificultad que resolver, si en vez de imaginar un ser abstracto os hubiéseis ocupado en la naturaleza humana. En efecto: el hombre de la naturaleza y de la realidad es una fuerza que desde el momento que es provocada por la accion de las fuerzas circundantes, *reacciona* y resiste y saca en la conciencia de esta accion toda personal, el sentimiento de su existencia, al mismo tiempo que la concepcion de otra existencia. Nada mas claro. Pero el hombre de Condillac, como no es una fuerza (y es necesario que así lo comprenda el autor pues de otro modo no hubiera dudado en explicar el sentimiento de la existencia) no ha podido reaccionar contra la impresion que le viene de afuera; no tiene pues todavía el sentimiento de la vida y de la existencia, y he aquí porqué se tiene por el olor mismo de la flor. Así el hombre estatua no es mas que una pura máquina. Ahora pretende Condillac dotarla de sensibilidad por el simple contacto de una causa exterior. Pero la accion de lo exterior no puede producir cuando mas, sino un estremecimiento orgánico, y de aquí á la sensacion hay un abismo. Para que la impresion orgánica se transforme en una sensacion, se necesita que á la accion de la fuerza exterior corresponda y se oponga la accion de una fuerza interior: de esta doble accion nace la sensacion. Suprimase la accion de lo exterior, no hay ni sensacion, ni impresion orgánica; su-

primase la reaccion de lo interior, es posible la impresion orgánica, pero no se produce la sensacion, ni puede ser de otra manera. En efecto: lo que caracteriza á la sensacion y la distingue de la impresion orgánica, es que el *yo* tiene de ella conciencia; porqué ¿como el *yo* tendría conciencia de hechos en cuya produccion no interviniera? Es pues la conciencia un signo, un signo infalible de la intervencion del *yo* en el hecho de la sensacion como en todos los demás. Condillac no advirtió que despojando al hombre de toda actividad interior, suprimía el principio mismo de la sensacion. En vano levanta el fôrro de mármol que cubre á su estatua é imagina hacerla vivir, sentir, pensar, querer, bajo la accion de un principio exterior: la estatua no puede ni vivir, ni sentir, ni pensar, ni querer; no puede animarse al contacto de una causa estraña, porqué en sí misma no trae un principio de vida: en nosotros está el principio de toda vida; fuera de nosotros solo la condicion; el *yo* no viviría sin el no *yo*, pero cuidado! que no es el no *yo* quien le hace vivir. Mucho conviene tenerlo presente: el error constante de Condillac ha sido creer que el hombre debe á un accidente exterior su pensamiento, su actividad y sus pasiones; cuando donde está la fuerza y el pensamiento es en las entrañas mismas de su esencia, tan fecunda y tan rica, que de ahí saca incesantemente la vida. Todo esto, sin duda, faltando la excitacion esterior, dormiría en las profundidades de su ser; pero no por eso es menos cierto que la naturaleza carece de la virtud de dotar al hombre de una sola facultad.

Era necesario quizás todo este desarrollo para mostrar la doctrina de Condillac en su verdadero punto de vista: se ve la transformacion que sufrió el pensamiento de Locke entre las manos de Condillac. Del *ensayo del entendimiento humano* al *tratado de las sensaciones* hay la distancia de un bosquejo á un sistema. La historia de la filosofía nos enseña que la fórmula de Condillac no es aun el término en que se detiene este pensamiento.—Sigámosle pues hasta su último desarrollo. Queriendo Condillac explicar toda la vida humana por un principio exterior, debió para ser consecuente, remontarse por encima de la sensacion hasta la impresion orgánica: se detiene en la sensacion. De la sensacion á la impresion orgánica el pase era fácil; la escuela de Condillac se dejó ir allá bien pronto.—Cabanis en su *tratado de la relacion de lo fisico y de lo moral* confundiendo la sensacion con la impresion orgánica, suprime el hecho interior que conservó el Maestro, y rompió así la frágil barrera que separaba

del materialismo á la doctrina de la sensacion. Se conoce la última palabra de la escuela: niega la libertad, la espiritualidad del alma, el mundo de los espíritus, y no reconoce otros medios de ciencia que los sentidos, otras realidades que los cuerpos, otros principios que la materia. Helvecio afirma que si el hombre tuviese las manos hechas de otro modo, perdería quizás toda su superioridad sobre los animales. — Saint Lambert define al hombre una masa de materia organizada. ¿Se necesita citar el grosero materialismo de Holbach! Condillac, tenemos prueba de su buena fé, creía firmemente en la libertad y en la espiritualidad del alma, pero lo creyó mas como hombre y como cristiano que como filósofo. En su *tratado sobre el hombre y sus facultades intelectuales y morales* el filósofo desprecia la cuestion de la libertad y la cuestion del alma. Y en el fondo nada mas natural que la repugnancia de Condillac á esta especie de problemas: ¿como conciliar la libertad y la espiritualidad del alma con una teoría que poniendo á la sensacion como principio de toda la vida intelectual y moral, no veía mas que una sensacion transformada en la voluntad, el tipo único de la libertad, y reducía el ser humano á una coleccion de sensaciones? — La creencia de Condillac en estos dos grandes hechos fué sin duda sincera y profunda, pero quedó fuera de su sistema con el que nada tenía de comun; lo que hace que nuestro autor sea conducido, sin darse cuenta, á no tratar sino bajo la forma de apéndice de la libertad y de la espiritualidad del alma. Sus discípulos no hicieron caso del apéndice, porqué en efecto el pensamiento de Condillac estaba en otra parte.

Victor Cousin.

MECANICA FISICA EXPERIMENTAL.

[Estracto de las lecciones orales de Mr. Poncelet en la Sorbona.]

Las ciencias exactas se apoyan generalmente en un corto número de axiomas de donde por la fuerza de los raciocinios se elevan hasta las consecuencias mas complicadas: la fuerza de estos raciocinios se debe á la abstraccion. De este modo la geometría, partiendo de unas pocas definiciones y de verdades indisputables, despoja á los cuerpos de todas sus facultades para no considerar mas que su estension y llega á descubrir todas las propiedades de la forma. De la

misma suerte, la Mecánica racional, con el auxilio de un pequeño número de principios fundados en la naturaleza del movimiento y de las fuerzas consideradas de un modo abstracto, se eleva con el socorro del cálculo hasta las leyes eternas que dirigen el curso de los cuerpos celestes. Pero cuando queremos volver á los cuerpos las distintas propiedades de que gozan en la naturaleza, se presentan inmensas dificultades para la aplicación de los principios de la Mecánica racional á los efectos mas sencillos. Contodo, el análisis no es siempre impotente para superarlas; los resultados que ha conseguido han hecho servicios inmensos á la ciencia, y su aplicación á las delicadas cuestiones de la física molecular, confirma el poder y sirve de base al triunfo de los geómetras modernos. Hay además otra mecánica que apoderándose de los resultados de la teoría en beneficio de las necesidades de la sociedad, se ilustra con la escrupulosa observacion de los hechos, deduce de ellos con auxilio del cálculo las leyes de su produccion, y procediendo como las ciencias físicas adquiere por esta razon el nombre de *mecánica física y experimental*. Podríase tambien llamar *mecánica aplicada*, y averigua la resistencia que oponen los medios, los materiales, los rozamientos y la rigidez de las cuerdas, ocupándose detenidamente de las leyes hidráulicas y buscando todo lo que puede favorecer la industria. Había un gran vacío entre las ciencias físicas y la mecánica racional, y la ciencia de que tratamos se propuso llenarle, modificando con hechos la aridez de las teorías, y auxiliándose de estas para aclarar y dirigir la observacion de aquellos, sin tomar no obstante á la última mas que sus métodos mas fáciles ayudados con consideracion sencilla y fecunda del cálculo infinitesimal.

RESUMEN DE LAS PROPIEDADES FÍSICAS DE LOS CUERPOS PONDERABLES

De los distintos estados de los cuerpos.

Sabemos que los cuerpos ponderables son *sólidos, líquidos ó gaseosos*. Sólidos son los que conservan una forma determinada y no ceden sino con dificultad á la presión, como el leño, las piedras, los metales. Pero conviene observar que este carácter no tiene nada de absoluto; pues todos pueden variar de forma mas ó menos, y ceden á la presión aunque con diversos grados. Se llaman *dúctiles* cuando pueden cambiar de forma sin perder su continuidad, como las arcillas, las pastas, la cera, el plomo &c; y *malleables*, si además de ser dúctiles pueden formar hojas ó láminas en la hilerá ó el castillejo. Ni la

dureza ni la ductilidad obstan á su fragilidad, pues los hay suaves y duros que son igualmente frágiles. La solidez, en fin, no tiene nada de absoluto, y puede por la accion del calor pasar por todos los grados en uno ó en distintos cuerpos.

Los líquidos se distinguen por la extrema movilidad de sus partes que les hace tomar la forma de los vasos que los contienen. Su estado líquido no deja tampoco de ser una cualidad relativa, pues la movilidad del agua supera la del aceite, la del alcohol ó éter á la del agua, y los hay casi pastosos.

Los gases y vapores son fluidos elásticos, es decir, que tienden incesantemente á ocupar mayor espacio: se llaman *permanentes* los gases que no se han podido reducir todavía al estado líquido por ninguna presion ni abatimiento del calor. Estos tres estados de los cuerpos pueden modificarse y con particularidad por el calor. Muchos de ellos pueden pasar por todos tres; la mayor parte pueden tomar el fluido, algunos son *refractarios*, y otros únicamente se conocen en el estado gaseoso.

De la divisibilidad.

Siendo esta propiedad evidente en los fluidos por la extrema movilidad de sus partes, queda demostrado que existe en todos los cuerpos, porqué todos ellos pueden adquirir el estado fluido. Cuando se ha dividido un cuerpo sólido con la escofina, la lima, el mortero &c, se pueden recoger las partes mas tenues con un cedazo ó tamiz y lograr polvos impalpables; y si queremos porciones aun mas pequeñas, nos valemos de la decantacion. La fisica nos da ejemplos notables de la divisibilidad de la materia.—Cinco centígramos de carmin, coloran de rojo 15 quilógramos de agua: así contando dos partes colorantes por centígramo de agua, resulta que los 2 centígramos de carmin, se han dividido en 3 millones de partes colorantes.—Un cilindro de platino cubierto de plata y pasado por la hilera, se convierte en un hilo donde aquel se reduce 1200^o de milímetro de diámetro; 3000 piés de este hilo no pesan mas que un gramo, se necesitan 140 hilos para darle el grueso de una hebra de seda: estos 3000 piés hacen 432000 líneas de las cuales cada una puede dividirse en doce partes apreciables á la simple vista. Un grano de platino, se divide así en mas de 5 millones de partes.

El oro ofrece tambien una divisibilidad prodigiosa.

¿Esta divisibilidad es indefinida? Muchos fenómenos y con particularidad los fenómenos químicos, donde cantidades apenas apreciables de materia vuelven á parecer intactas

después de muchas reacciones; deben hacer pensar que los cuerpos se componen de átomos inalterables, y por consecuencia indivisibles. Las dimensiones de los átomos se escapan á nuestros sentidos ayudados de los mejores instrumentos de óptica, pues las partes tenuísimas que aperciben nuestros sentidos y que llaman partículas, son grupos compuestos de muchísimos átomos. En Mecánica se supone que los átomos están justapuestos; y esta suposición, aunque contraria á la verdad, facilita mucho los cálculos y no ofrece inconvenientes.

De la porosidad.

Propiedad general de los cuerpos: es de dos especies: la una consiste en que sus moléculas no están justapuestas, pues pueden aproximarse disminuyendo la temperatura: la otra es irregular, á menudo apreciable á los sentidos, y siempre fácil de demostrar.

Los tejidos orgánicos, absorben la humedad, de donde hemos de concluir que son porosos. Muchos hay que se hinchan por la acción de la humedad, lo que puede explicarse por la acción capilar. De esta propiedad nos servimos para extraer granito en las canteras, á cuyo efecto se clavan cuñas de madera en una ranura convenientemente dirigida, y la humedad de la noche basta para hinchar las cuñas lo necesario para que estalle el granito en la dirección de la ranura. En la Ferté se sirven de este medio para extraer las piedras de moler. Unajarcia ó cordaje humedecido, se acorta aumentando su diámetro, de lo cual podíamos sacar partido para levantar pesos, como hacían los antiguos para sus obeliscos; mas se ha renunciado por la lentitud de la operación.

Muchos tejidos orgánicos de poros muy finos, pueden servir de filtro. La arcilla arenosa tiene igual propiedad: las piedras mas duras son porosas, como lo prueban las exudaciones que producen los estaláctitas. El mismo sílice colocado en un lugar seco, disminuye su peso; prueba incontestable de que contenía humedad. En fin, las piedras *gélives* son por su porosidad rechazadas de las contrucciones.

Para probar la porosidad de los metales basta llenar de agua una bola de metal y someterla á una presión considerable: el agua filtra al través del metal. Solo el vidrio parece del todo impermeable; pero sus cambios de volumen con el calor, demuestran que sus moléculas no están justapuestas.

Será por fin útil establecer una distinción entre el volumen real y el aparente: este es el espacio que ocupa la superficie exterior del cuerpo: aquel el que ocuparía sin los poros.

SECCION SEGUNDA.

LITERATURA.

DE LOS PAPELES PUBLICOS.

Los periódicos son una necesidad de nuestra época; verdad ya trivial de puro sabida; pero son los buenos; esto es tambien evidente, pero menos efectivo. En tres clases se dividen principalmente, si nos atenemos á las materias de que tratan por lo comun: la política, las ciencias y la literatura, y en fin, la de avisos, ya mercantiles ya de cualquiera objeto. Como ni los límites de este artículo, ni mi plan por ahora es abrazar el asunto en toda su estension, solo diré lo que conduzca á mi propósito, reservándome para hablar sobre los comunicados, sobre las inserciones de rasgos de literatura y de poesía por aprendices de poetas y literatos, ó por los que jamás aprenderán á serlo; lo que crea conducente al fin de ilustracion que es lo primordial en estos escritos.

La política ha de agitarse en los periódicos como lo comporten las leyes del país y las circunstancias locales. Los que juzgan que ostentan un gran patriotismo aventurando proposiciones temerarias, y esparciendo ideas, que como un grano que cae en terreno aun no preparado, produzca zizaña en lugar de trigo, me parece que lejos de ilustrar ofuscan, que á unas preocupaciones sostituyen otras, y que lejos de cumplir con el instituto de instruir y guiar á la generalidad á su bien estar, primer motivo de toda asociacion,

la estravían, y conducen acaso á la perdición. Las noticias políticas, los hechos, á mi ver ni deben ocultarse, ni desfigurarse: los medios de comunicacion son tantos ya en el dia, que lo que pareciera prudente ocultar transpiraría desfigurado, abultado; como que la malicia ó la ignorancia habrían podido trastornar los relatos con la impugnidad que les ofreciera el silencio de los órganos de la publicidad, esto es, de los periódicos. Nunca fué Napoleon mas grande que cuando declaró francamente en el famoso boletín sobre los hielos de Moscou todos los desastres de su ejército sin disfraz ni disimulo: el pueblo francés supo de golpe todos sus males, y sin rodeos; los malévolos no pudieron añadir un ápice á lo que se publicó de oficio: la Francia tomó pues su partido desde aquel momento, y apreció al hombre que ni la engañaba mezquinamente, ni desconfiaba después de tan inauditos destrozos de su salvacion.

La literatura y las ciencias se revisten de mil formas para presentarse en los periódicos, y contribuir á la ilustracion de los pueblos. Pero hay en estos dos extremos: prolijas y detenidas disertaciones no son para esas hojas sueltas que alimentan diariamente, y aun dos veces cada veinte y cuatro horas, la atencion pública; es menester escribir con ligereza en los diarios, pero no con insuficiencia é insustancialidad: forzoso es decir algo, pero algo que enseñe, algo que no sea trivial, algo que demuestre que queda mucho en la cabeza de donde sale, en fin, algo que no haga arrojar el papel al suelo por su fatuidad. El tono jocoso no debe ser excluido, pues no está siempre en la gravedad la importancia: verdades muy trascendentales se han esparcido riendo por los Ravelais los La-Fontaines, los Molières, los Cervantes, los Swif, los Joui, y aun por nuestro malogrado Figaro, sino le hubiese perjudicado la versatilidad de principios, si es cierto que tuvo algunos; pero desde este tono gracioso, decente, é ingenioso sobre todo, á lo vulgar y truanesco, corre mucha diferencia: una desvergüenza podrá hacer reir cuando se lea, pero ciertamente todo lector pundonoroso desprecia mas al que la dirige que aquel á quien va dirigida; introducirse á fuer de graciosos en el sagrado de la vida doméstica, correr el velo que encubre á la vista del comun, los defectos de nacimiento, ó las imprudencias de la conducta, que en nada interesan á este comun mismo, júzgolo como la última degradacion en que puede caer el escritor público, sino fuera á menudo la prueba mas perentoria de su ignorancia.

Los avisos y anuncios, no son la parte más brillante de estos papeles, pero quizás son la más útil. Su rápida comunicación facilita todas las transacciones y negocios, y de consiguiente acrecienta de una manera prodigiosa la industria de todo género, el aumento de la riqueza pública, y la prosperidad general. Podrán algunos reputar como harto absoluta la proposición de que estos anuncios son más útiles en los diarios que la política y las ciencias; y es claro que han de encontrarse mucho más plumas á propósito para su desempeño, que no en otras materias que exigen estudios preliminares y profundos, en tiempo en que se cree que con *genio* todo se suple, y en que todo el mundo cree tener este genio, y de consiguiente nadie estudia. El modesto oficio de estender los anuncios con claridad y orden, puede desempeñarse por un hombre metódico y de experiencia, aunque carezca por otra parte de conocimientos extraordinarios; aunque no sea poeta, como parece á algunos necesario para todo el que tome la pluma; ni geómetra, como juzgan otros; pero sirviendo para los fines importantes insinuados más arriba, y aun simplemente para los de comodidad del público en todas las cosas de la vida: esto es más usual, es más necesario que las grandes doctrinas.

Se infiere de lo dicho que es muy conveniente haya periodistas, y yo no me armaré por cierto de una rigidez tal vez hipócrita como otros Catones de nuestros días que se irritan de que ganen su vida, de que coman el pan empapado con el sudor de su frente los que se dedican á la educación pública, por más noble y desinteresado que deba ser por otra parte su ministerio: así pues, no me escandalizará por cierto el que los periodistas saquen muchos provechos, ya escribiendo, ya sufragando los riesgos de la empresa, con tal, lo repito, de que los periódicos sean buenos. Si personas ignorantes y sin experiencia se apoderan de estos órganos de la enseñanza universal, el pueblo en general, el pobre pueblo cuyas ideas, cuyo lenguaje se forman por este medio, recibiría errores que son aún más fatales que la ignorancia. No se crea por esto que yo exija para los colaboradores de esas producciones hombres consumados en las ciencias, sabios de primer orden, aunque por cierto no estarían demás sus grandes luces comunicadas de un modo oportuno, para la enseñanza de la masa general; y no hemos de olvidar que la gran reputación de la Revista de Edimburgo y del Quarterly Review, la formaron los Reid y Dugald Stewart, y en nuestros días los Macanley, Jouthy y Barrow; lo mismo que los demás periódicos.

cos que han alcanzado mas fama y que han producido mas bien. Es verdad que la estension de estas revistas y el período mas lento de su publicacion, les abre un vasto campo para que los hombres de grande ingenio desenvuelvan doctrinas y principios con otra importancia y profundidad que en los simples diarios; y que acaso aquellos sabios eminentes no hubiesen sido tan oportunos en estos papeles del momento.

Yo me proponía hablar con mas estension de las inserciones de poesías con que se ensucian ordinariamente las columnas de los pobres periódicos, y de esos malhadados artículos comunicados en que tanto mentecato se cree con autoridad, sin saber siquiera los elementos de la gramática y sin la menor esperiencia del mundo, á importunar á los lectores y á perjudicar á los periódicos que tienen la excesiva condescendencia de admitir sus necias críticas, sus frias alusiones, sus odiosas personalidades, su lenguaje chocarrero, y aun tabernario, y en fin, todo ese conjunto de impertinencias que tiene que soportar el pobre público, y lo que peor es, que tiene que pagar. La mayor parte de las observaciones que se han hecho, anteriormente me escusan de prolongar ya este trabajo, que se ha acrecentado mucho mas de lo que yo creyera, con este respecto; ¿y qué puede decirse de esas poesías ridículas en pretendidos versos, pues ni aun siquiera tienen la medida; sin sentido comun, y que copiándose las necedades de los unos con otras necedades aun mas estravagantes, se hace alarde de todo menos de razon, lenguaje, espresion y gusto? Y qué en fin, de esos poetas que no se avergüenzan de sufrir la ignominiosa contribucion del duro, que como sello de infamia, llevan en la frente para ostentar que sus versos son malos de cierto y están declarados tales aun antes del parto? Y qué de ese enjambre de comunicantes que en lugar de estudiar la leccion, se empeñan en que son grandes críticos y graciosísimos observadores de las costumbres? Qué de tantos abonados de la ópera, de la comedia, que admiran el mérito *colosal* de la funcion del beneficio, y las gracias y el mérito sin par del beneficiado, aunque sea el que apaga las candilejas? Dejémoslos pues: en el pecado llevan la penitencia, todos se rien de su demencia, de su verdadera locura, todos gritan, *guarda al sonetista, guarda al articulista, guarda al abonado.*



SECCION TERCERA.

COSTUMBRES.

LA PAGA DEL MEDICO.

Eran las cinco de la tarde.

Acababa de comer con dos amigos y deseosos de desvanecer con el aire libre los vapores del champaña, determinamos salir á pasear; aunque antes de ponerlo en práctica discutimos si sería á pié ó en carruaje. Amigo yo de apurar las delicias de este mundo; siguiendo al pié de la letra los consejos de mi tío el canónigo que ya conocen mis lectores, estaba en que debíamos salir en el quitrín, porqué este ejercicio mitad activo, mitad pasivo, cuadraba mejor á unos jóvenes acomodados que querían hacer una buena digestion.

Pero era el caso que no podíamos salir los tres en un carruaje, y tal fué la opinion de mis compañeros; mas yo que soy por mi natural un poco testarudo, apuraba mi lógica para demostrarles que siendo ancho el asiento, cabíamos con comodidad. Ellos, ya porqué hubieran bebido mas que yo, ya por condescendencia, iban á salir conmigo, cuando las risas de los negros en la calle, los silvidos de los muchachos y el estrepitoso columpio de un carruaje, nos obligaron á mirar lo que era.

En un rocín tan flaco como el de don Quijote, montaba caballero con su gran tabaco de bocoy encendido, un negro calesero, que

con piés y manos, cuarta y espuelas aguijaba al animal, quien sacando fuerzas de dolor, ya que no de flaqueza, arrastraba una cosa que con nuestros espejuelos no podíamos definir. Ello lo de dentro parecía gente, aunque el humo que los envolvía nos dejaba dudosos. De los hijares del animal partían dos arcos tocando al suelo y sujetaban un par de ruedas, en cuyo centro sobresalía una caja donde se ostentaba la preciosa coleccion.

—¿Qué será eso? me dijo Tancredo, el mas jóven de mis amigos, abogado nuevo y como quien dice de la aguja, que goza de gran reputacion, alto, de mirar severo, grandes mostachos y soberbia pera.

—Un quitrin de alquiler con tres marineros borrachos, dije yo alzándome los espejuelos.

La estravagante figura de aquellos atletas que sin tapacete recibían el sol de lleno sobre sus caras, el cuerpo de el del medio casi cubierto con los de los lados que se echaban para adelante mientras él se recostaba á sus anchas; sus rubicundas fisonomías aleladas de puro bebidas, y la rechifla de los negritos; nos volvieron nuestro juicio y pensamos que con corta diferencia haríamos igual papel encajonándonos los tres en el carruaje. Sin discutir mas y como por un movimiento instintivo, mandamos á un tiempo quitar el quitrin y *pian pianito* como dicen los muchachos, salimos á paseo algo amoscados, como si nos pudieran leer en los semblantes escritas nuestras ideas á lo gurumete, ó traslucirse los vapores del champaña.

—Vamos á la Lonja, dije á mis amigos: jugaremos al billar.

—Estoy por la política, repuso Tancredo, y quiero ir á la alameda de estramuros á saber las últimas mentiras.

—Yo tengo junta á las seis y no puedo faltar, agregó Ambrosio, médico de moda que nos acompañaba. A la Lonja un rato.

—¿Qué junta ni qué calabazas! le replicó Tancredo: deja que el enfermo se muera sin tí, que sobra con tus compañeros: refrescaremos é iremos al Prado en lugar de perder tu tiempo con los Avicenas.

—Creo que un poco de disputa ayudaría á mi digestion, pero para que me den tal vez un doblon falso con la oscuridad, mas vale.....

—¿Cómo falso, hombre de Dios! le dije interrumpiéndole. Yo entendía que á los médicos se les pagaba con la moneda mas preciosa.

—Pues te has equivocado medio á medio: raro es el día que no me clavan dos ó tres pesetas falsas. Ya se ve..... no miramos el dinero; y el amo, ó quizá los criados y porteros, parece que andan á caza de todas las pesetas de plomo ó de hierro para endorzárselas al doctor. Conozco un sabio compañero que tiene tan buen tacto como mala vista y al cual le han dado tantos botones de esos chatos platinados.....

—¡Hombre, botones! ¿y el anillo con que se pegan?

—¡Ay querido! le arrancan y pasan por un ladrillo que no conocería la trápala el ciego mas tunante de Madrid.

—¿Conque ahora con las pesetas Isabelinas tendrán Vds. tragedias?

—No; por vida mia: con ellas sé que no pierdo mas que un medio, y con las otras dos reales: nos cae de perlas el refran que dice; no hay mal que por bien no venga.

—Pues yo me presentaría por estafa, dijo nuestro abogado.

—Y yo hablaría al amo de la casa, le interrumpí.

—¿Por una peseta? Y á gentes que se degradan dando por su mano el dinero al médico? V. está loco seguramente, dijo el médico. ¿Ignora V. que nos colocan esos señores en un escalon tan bajo de la sociedad, que nos pagan como al lechero, al malojero y al panadero, mandando á la puerta un negrito con los ocho reales? *!O tempora ó mores!* Cuando yo llegué de Francia, grité contra esta costumbre degradante; pero ví que todos los médicos se dejaban vejar sin ningun cuidado y que yo negándome á tomar el peso de manos del criado, diciendo que pasaría al fin la cuenta; lo que sacaba era perder mi dinero, pues cuando mandaba por él no le tenían, y gracias si me enviaban la mitad de la deuda: de todas las personas que pasan por acomodadas en esta ciudad, las dos terceras partes tienen para dar un peso diario, y les falta una onza para pagar 17 visitas juntas.

—Cállate por Dios Ambrosio, dijo nuestro Tancredo: Vds. son los que se dejan prostituir de esa suerte. Soy abogado, me doy tono con todo el mundo y me rinden vasallaje. Conozco lo que vale un médico: quien dice médico, dice sabio. Para mí son dos términos sinónimos; pues solo un hombre que ha estudiado el mundo, la filosofía, las pasiones, que ha sacrificado su existencia en sorprender los arcanos mas reconditos de la naturaleza, que no descansa ni de día ni de noche para comprender nuestra máquina, conservar-nos la salud y volvernos á la vida; es digno del título de doctor. No

hay ciencia conocida ni por conocer que exija tan grandes sacrificios, tan constante aplicacion: ella semeja el hombre á la divinidad. ¿Porqué se la desprecia? porqué sujetos ignorantes tambien se llaman médicos; porqué hombres graciosos se han reido de su ignorancia, y porqué el vulgo mal agradecido los confunde á todos Vds. y cree que el título los hace iguales. Y en fin, ¿quiere V. saber porqué los desprecian? Porqué llevan un peso por la visita, ya sean llamados para curar una maldita ya para curar una apoplejía, ó una fiebre perniciosa.

—Quizás una maldita nos da mas que esas otras enfermedades, dijo el doctor. Tres dias de baños y cataplasmas, que son tres pesos; luego una operacioncita que vale cuatro, y después seis ú ocho visitas, son casi 17 pesos; mientras que yo he curado apopléticos con dos visitas y he sacado dos duros, nada mas. El hombre que me debía la vida, me creyó pagados con ellos; y el otro pensaba que era poco una onza de oro.

—Pues esa carta te escribo añadió Tancredo: hacer una tarifa para pagarse Vds.; para pagar el trabajo mas difícil de calcular, en una facultad donde la vida del hombre depende en muchos casos de mandar agua tibia ó caliente; es abatir la medicina hasta la plaza del mercado, hasta la tablilla del carnicero. *¿A cuanto la arroba de vaca? A cuanto la visita del doctor?* No suena lo mismo al oido? Y quieren Vds. que el conde ni el marqués paguen al médico en persona, cuando mandan su criado al carnicero? Cóbrense Vds. conforme á la naturaleza de la enfermedad, distingan de clases y personas: el rico que se avergüenza de dar un peso al facultativo y se lo manda con su criado, conoce que vale mas: cóbrenle por doblones, ó al fin, y no se abochornará de dar veinte ni treinta onzas al médico que le ha curado una angina, una fiebre intermitente ú otra enfermedad de cuidado, y en la cual le ha hecho otras tantas visitas. Caballeros hay en la Habana que han dado 20 onzas de oro por una visita, solo porqué el facultativo le dió un método con el cual se alivió de un mal que había un año le afligía. El pleito mas importante, no equivale á la mas ligera enfermedad, en aquel solo se arriesga el dinero: en esta la vida. Si el escrito mas insignificante vale cuatro pesos, la visita mas insignificante debía valer el duplo.

—Pero á esto, dijo el médico, gritarán todos, que pleitea el que quiere y que uno se enferma siempre cuando menos lo puede soportar. Así, como es forzoso llamar al médico y está uno mas

veces enfermó en dos años, que pleitos puede tener en toda la vida; el precio de la visita tendría un valor ruinoso.

—Pues hay un medio de cortar la cuestión, repuso Tancredo: que el infeliz que no puede dar sino un peso, no dé mas; y que los otros paguen conforme lo que tengan.

—¿Y quien será el juez? preguntó el doctor.

—La conciencia del que paga, respondió Tancredo. Entréguense Vds. generosamente á ella y no les pesará. Que cuatro médicos sabios; de esos que tienen grabado en la frente su destino: donde se lee con rasgos que percibe todo hombre de talento, *progresaré* aunque el universo entero se oponga, porque estudio, porque tarde ó temprano el público lo conocerá y me llamará; se nieguen á coger el peso miserable á todo aquel que deba y pueda dar mas; y estos comenzarán á apreciarlos en su justo valor. Que repugnen la vergonzosa y degradante paga que les da el negro á la puerta de la casa, confundiendo con el malojero y el lechero; que fuerzan á los amos á pagarles por sí mismos ó que no les paguen nada. *Tout est perdu hors de l'honneur* podrán decir con orgullo: al menos se lo agradecerán algunos ó lo atribuirán á amistad. Y si otros se pican y los dejan, tanto peor para ellos: mañana tendrán un mal del que no debían morir si le hubieran llamado; y serán víctimas de su vanidad. Esto, ya se vé que no conviene á un médico adocenado; pero puede hacerlo el que sabe: la partida quedará por él: saldrá vencedor del combate.

—El champaña está en su punto, dije yo en mis adentros. ¿Querer mudar una costumbre tan radicada? querer ennoblecer la medicina sin alzar á todos los médicos hasta los conocimientos que debieran poseer? —Caballeros, agregué en voz alta: estamos en la Lonja: tomemos helados y descansenos. Mis dos amigos siguieron mi consejo, nos separamos después, y al otro día solo yo me acordaba de nuestra conversacion.

EL BAILE.

¡A cuantos no saltará el corazón de contento, al leer el encabezamiento de este artículo! Por lo menos se pensarán que vamos á describir uno de los bailes tan comunes en los tiempos de Pas-

eas ó en las ferias, y en verdad que pocas escenas pueden atraer con mas empeño la atencion de los curiosos. Pero se equivocan. Plumas elegantes han descrito estos placeres, y otras menos dignas de nota las han copiado. ¿Qué pudiéramos decir que llamaran la atencion de los lectores?

Así convencidos de la falta de novedad y de interés, su inseparable compañero, persuadidos además de nuestra impotencia; nos reducimos á una breve definicion y á algunas observaciones históricas y dramáticas, que pudieran servir para un artículo mas dilatado, si no temiéramos abusar de la paciencia del prójimo. Sin detenernos mas en esta especie de exordio, comenzaremos por decir que hay tres cosas que nacieron con el hombre; la música, el baile y la pantomima. No se crea por esto que negamos otras muchas que tambien tuvieron su principio desde la creacion, pero dejaremos su estudio á los filósofos que de todo saben tal vez menos de filosofía.

Si queremos definir el baile segun ha llegado á nuestros dias, es una danza figurada, ejecutada por muchas personas que representan por sus pasos y sus gestos una accion natural ó maravillosa, al sonido de instrumentos ó de la voz. Todo baile supone la danza y el concurso de dos personas para ejecutarla. Una persona sola, que danzando representase una accion, no formaría propiamente un baile, no sería entonces mas que una pantomima. Y muchas personas que representasen alguna accion sin danza, formarían una comedia, y nunca un baile. La danza, el concurso de muchas personas y la representacion de una accion por los gestos, los pasos y los movimientos del cuerpo, son, pues, lo que constituye el baile.

Este es una especie de poesía muda que habla, segun la expresion de Plutarco; porqué sin decir nada, se espresa por los gestos, los movimientos y los pasos. "*Clausis faucibus*," dice Sidonio Apolinario, "*et loquente gestu, nutu, crure, genu, manu, rotatu, toto in schemate, vel semel latebit*." Sin danza no puede existir baile: pero sin baile puede haber danza.

El baile es una diversion tan antigua, casi como el mundo, así su origen se pierde en la oscuridad mas remota. Se danzó á los principios para espresar la alegría; y estos movimientos reglados y simétricos del cuerpo, hicieron desde luego pensar en una diversion mas complicada. Los egipcios transformaron sus danzas en geroglíficos. Los griegos imitándolos, las introdujeron

en sus tragedias. Los coros que servían de intermedio en ellas, danzaban. Dos célebres danzarines fueron en Roma los verdaderos inventores de los bailes. Batilo á quien se atribuyen los que representaban las acciones alegres, y Píladés los que tenían por objeto las graves, tiernas y patéticas. Sus danzas eran un cuadro fiel de todos los movimientos del cuerpo, y una invencion ingeniosa que servía para reglarlos, al modo que la tragedia representando las pasiones servía para rectificar los movimientos del alma. Los italianos y todos los pueblos de Europa han mejorado sus teatros con estos espectáculos.

Como en su principio, el baile es una representacion de una cosa natural ó maravillosa que habla á las pasiones, nada hay en la naturaleza, y la imaginacion brillante de los poetas nada ha podido inventar, que no fuese de su resorte. Estos grandes bailes se pueden dividir en históricos, fabulosos y poéticos. Los poéticos que son los mas ingeniosos, son de muchas especies, y participan por la mayor parte de la historia y de la fábula. En fin, la historia, la fábula, la alegoría, las novelas, los caprichos, la imaginacion, son las fuentes de donde deben sacarse los asuntos de los bailes. La primera regla del baile es la unidad de accion; pero por la gran dificultad á que se vería reducido el compositor, se les dispensa de las de tiempo y lugar. La invencion ó la forma del baile, es la primera de sus partes esenciales: las figuras son la segunda: los movimientos la tercera: la música que comprende los cantos, los ritornelos y las sinfonías, es la cuarta: la decoración y las máquinas la quinta: la poesía es la última. Su division ordinaria era en cinco actos, y cada acto se dividía en tres, seis, nueve, y algunas veces en doce entradas. Se llama entrada una ó muchas cuadrillas de danzarines, que por su danza representan la parte de accion de que está encargada. Se entiende por cuadrillas cuatro, seis, ocho y hasta doce danzadores vestidos uniformemente, ó de caracteres distintos, segun la exigencia de los casos. No hay género de danza, clase de instrumentos, ni carácter de sinfonía que no se haga entrar en los bailes.

Los antiguos notaban la diferencia de los varios caracteres por la diversidad de instrumentos de que se valian, por medio de los cuales pintaban las edades, costumbres y pasiones de los personajes que presentaban en la escena. A su ejemplo en los grandes bailes modernos se ha tenido cuidado de mezclar en la orquesta, los instrumentos convenientes á los diversos caracteres que se

han querido pintar. En general, toda danza que solo se pinta á sí misma, y todo baile que no es mas que un baile, deben ser desterrados del teatro. En efecto, la accion de la escena, es siempre la representacion de otra accion, y lo que se vé allí no es sino la imagen de lo que se supone; de manera que no es al danzarin sino al personaje que representa al que debe tenerse á la vista, refundiéndose el primero en el segundo. Así aunque la danza de sociedad pueda no representar mas que á sí misma, la danza teatral debe ser necesariamente la imitacion de alguna otra cosa, á la manera que el actor que canta representa á un hombre que habla, y la decoracion otros lugares de los que ocupa. El peor género de baile es el que se versa sobre asuntos alegóricos, y donde por consiguiente no hay mas que imitacion de imitacion. Todo el arte de esta clase de dramas consiste en presentar bajo imágenes sensibles, relaciones puramente intelectuales, y hacer pensar al espectador otra cosa distinta de la que vé, como si lejos de fijarle á la escena, fuese un mérito alejarle de ella. Este género exige tanta sutileza en el diálogo, que el músico se encuentra en un país perdido entre los puntos, las alusiones y las epigramas, mientras que el espectador no se olvida un momento: como el sentimiento es quien le lleva á la escena, y le identifica, por decirlo así, con los actores, todo lo que es solo intelectual le arranca de la pieza y le lleva á sí mismo. Así se vé que los pueblos que mas espíritu muestran en el teatro, son los que se cuidan menos de la ilusion. ¿Qué hará, pues, el músico en dramas que quitan la libertad y el vigor á su arte? Si la música solo pinta sentimientos ó imágenes, ¿cómo espresará bien ideas puramente metafísicas, tal como las alegorías, donde el espíritu está sin cesar ocupado de la relacion del objeto que se le presenta, con los que se le quieren recordar? Cuando los compositores quieran reflexionar sobre los verdaderos principios de su arte, tendrán mas discernimiento en la eleccion de los dramas de que se encargan, mas verdad en la espresion de sus asuntos; y cuando las palabras en las óperas, y los pasos en el baile digan alguna cosa, entonces la música aprenderá á hablar.



SECCION CUARTA.

POESIA.

El un *Lirio.*

¡Inspirada flor! Lirio fragante!
Emblema de inocencia misterioso
Que al exhalar tu aroma delicioso
Embalsamas la brisa susurrante:

De rubia aurora al esplendor brillante
Ora elevas el pétalo orgulloso,
Ya te meza el Favonio voluptuoso,
O las sienes adornes de mi amante;

Siempre estasiado admiraré tu albura
Y tu cáliz de perlas salpicado
Y tu preciado olor y tu hermosura;

Y gozoso veré tu tinte bello
Al colocarte con virgíneo agrado
Mi bien querido en su gentil cabello.

En primer noche de ausencia.

¡Ay! ví tu albergue; la callada noche
 Con su horroroso manto le cubría
 Y en derredor envuelto en negras sombras
 El genio adusto del dolor gemía.

La soledad los ámbitos llenaba
 Del desierto recinto, y el silencio
 Entre sus muros lóbregos vagaba
 Como vaga en la estancia pavorosa
 De donde en carro fúnebre tendida
 Con palma virginal sale una hermosa.
 ¡Oh cual mi pecho al saludar sus quicios
 Comprimido sentí! Ninguno oía
 Mi ronco sollozar, ni mis querellas;
 El remiso fulgor de las estrellas
 Tan solo sobre mí tibio caía
 Y en mi pálida frente deramaba
 Su tenebrosa luz. Cabe las puertas
 Que tantas veces para mí se abrieron
 Y feliz y contento me miraron
 Mis abundantes lágrimas corrieron,
 Mis angustiados ayes resonaron,
 Y el eco prolongaba sordamente
 Por el vecino campo, los gemidos
 Que despidió mi corazón doliente.

Idolo encantador, cuando dichoso
 Tu balsámico aliento respiraba,
 Y de tus labios de carmin gozoso
 Juramentos de amor ledo escuchaba:
 Cuando embriagado de placer y ciego
 Te llamé Diosa en mi delirio ardiente
 Y te ofrecí mi corazón de fuego,
 ¡Quién pudiera esperar que esa ventura
 Tan pronto para mí desapareciera
 Y que á las dichas que gocé á tu lado

El dolor de la ausencia sucediera!
 ¡Cuántas veces hermosa, á tu morada
 Abatido llegaba, y tu sonrisa
 Mi profundo pesar desvanecía
 Como disipa el sol con sus fulgores
 Las pardas nubes de la noche umbría!

Ora lejos de mí como yo gimes,
 Y el aura de la noche á mis oídos,
 Ansiosos de escuchar tu dulce acento
 Trae en sus alas tus lánguidos gemidos:
 ¡Ay, los conozco! tuyos son, Mirtila,
 ¿Ni como yo desconocer pudiera
 Tu encantadora voz? Entre mi pecho
 Y en mi angustiado corazón resuena,
 Y de placer y de dolor á un tiempo
 Y de blanda ternura el alma llena,
 ¡Tu encantadora voz! Ella me inspira
 Una triste fatal melancolía
 Cual la del mísero proscrito cuando
 Oye los cantos que en su patria oía.

Este aire que tus ayes me conduce
 ¡Cuán grato es para mí! Cuánto se calma
 Mi intenso padecer cuando te dueles
 De los pesares que destrozan mi alma,
 Y á torrentes inunda tus mejillas
 El llanto del amor! Virgen modesta
 Que en las riberas de mi patria brillas,
 Mas que la rosa en el desierto umbrío,
 Mas que el hermoso sol de las Antillas
 En los ardientes meses del estío,
 Yo te amo mas que nunca, mas que nunca
 Late mi corazón de fuego lleno,
 Y al presumir que lloras en tu ausencia
 Lloro y suspiro sin cesar

FILENO.

A UNA ONDA.

CANCION.

I.

Onda mansa y cristalina
Que reflejas de la aurora
El albor con que colora
Las riberas de Almendar:

Blandamente murmurando,
Y del zéfiro impelida,
Besas la márgen florida
Do fenece tu undular.

II.

Así una dulce mirada
De amor, idioma inocente,
Pinta la ilusion ardiente
Que adormece la beldad:

Y de esperanza al halago
Lanza su férvido fuego,
Mas hiela su llama luego
Una amarga realidad.

III.

Mil y mil ondas contemplo
Que en pos de tí desaparecen,
Y cual tú se desvanecen
En sutil undulacion:

Así mil sueños de gozo
Cruzan veloz por la mente,
Y el seno gime doliente
Por la perdida ilusion.

IV.

¡Cuántas veces, onda pura,
 En tu rápida carrera,
 Alguna flor hechicera
 Tu suave impulso siguió!
 Ella te daba su aroma,
 Y tú su brillo ultrajabas,
 Y su cáliz deshojabas
 Deslizándote veloz.

V.

Así en los ciegos delirios
 De mi vida borrascosa,
 A una jóven candorosa
 Entusiasta idolatré;
 Ella endulzaba mis penas,
 Mas yo en su angélico seno
 Vertiera el mortal veneno
 De mi hondo tedio cruel.

VI.

Fenecistes onda pura,
 Y la flor encantadora,
 En la margen sonadora
 Aun conserva su frescor.
 Así bajare á la tumba,
 Y Melisa candorosa
 Bañará mi yerta losa
 Con tierno llanto de amor.



A UN AMIGO.

CANCION.

Cruzas los serenos mares
En voladora barquilla,
Y entretanto que en la orilla
Riendas doy á mi pesar

Tú de placer estasiado
Del Yumurí la ribera
Con dulce voz placentera
Ansioso saludarás.

Cuando la tiorba pulsando
Alces tu armónico acento,
Palpitarán de contento
Las hijas del Yumurí;

Mientras de tedio abrumado
Y en llanto amargo deshecho,
Exhalará el triste pecho
Tiernos suspiros por tí.

Cuando tus plantas hollaren
Esas playas sonoras,
Tus miradas afectuosas
Vuelve al habano confin.

A Dios, á Dios caro amigo,
Del San Juan bebe las linfas,
Y tu sien sus bellas ninfas
Ciñan con rosa y jazmin.



SECCION QUINTA.

VARIEDADES.

MEMORIAS REMANENTES

de la

LECTURA DE LA CARTA QUE SOBRE LAS UNIDADES TECNICAS ESCRIBIÓ

D. ALEJANDRO MANZONI.

Dió lugar á esta carta luminosa el artículo inserto en el Liceo francés por el Sr. Chauvet defensor de las unidades, de cuyo yugo ha sabido prescindir el Sr. Manzoni en sus dramas.

El objeto de la carta se reduce á probar que no existe ni en la naturaleza del espíritu humano ni en la de la dramática, el origen de donde pueda derivarse como regla absoluta y fundamental la unidad de tiempo y de lugar.

El motivo pretestado para la regla de estas dos, ha consistido en la imposibilidad de salvar de otro modo la ley esencial de verosimilitud; porqué segun sus banderizos, cuando hay mutacion de lugar y prolongamiento mas allá de un dia, la ilusion de los espectadores se destruye, pues están seguros de que asisten solo dos ó tres horas y sin cambiar de lugar. Agrégase ahora que no tanto en consideracion á la verosimilitud se deben guardar las unidades de tiempo y de lugar, sino en cuanto á la unidad de accion y á la firmeza de los caracteres.

Acepta estas dos condiciones Manzoni como esenciales á la naturaleza del drama, para ver si es posible deducir la necesidad de la regla. No buena seña de razón le parece al poeta Milanés el que se soliciten nuevas causales; porqué hace creer que las anteriores eran

insuficientes, y siempre se ha tenido la variacion de pruebas de un sistema como un argumento en contra de la verdad de su principio. Determina oportunamente lo que es *unidad de accion* que quiere decir tanto como conexion íntima entre muchos acontecimientos. ¿Será arbitraria esa ligazon?—No: puesto que se funda en la naturaleza y en la verdad. Existe en efecto este lazo, este vínculo que hace considerar la urdimbre de varios sucesos como accion única, en la índole misma de nuestra inteligencia, en una de sus mas importantes facultades que es la de apoderarse entre los acontecimientos y relaciones de causa y de efecto de la anterioridad y de la consecuencia que los ligan, y así traer á un punto de vista único, muchos hechos separados por las condiciones de tiempo y de espacio, apartando aquellos que coinciden accidentalmente. Tal vemos al historiador que en los casos escoge lo necesario para llegar á la unidad de mira, dejando á un lado todo lo que no tiene relacion alguna con los hechos mas importantes, prevaleciendo de la rapidez del pensamiento para aproximar en lo posible los últimos y presentarlos en el orden que place al entendimiento, por ser ese su propio tipo.

Pero diferentes son los medios de un poeta y de un historiador. El historiador se propone significar una serie indefinida de acontecimientos. El poeta dramático quiere representarlos, pero de un modo esclusivamente de su arte; pone en la escena una parte de la historia, un grupo de acontecimientos cuya ejecucion puede verificarse en un tiempo casi determinado.

Para separar así algunos hechos de la cadena general de la historia y ofrecerlos aislados, es preciso que haya alguna razon existente en los mismos hechos y que los espectadores puedan sin esfuerzo, antes con placer detenerse en este cuadro separado de la historia que se espone á la espectacion. Es necesario, en fin, que la accion sea una; mas, ¿esta unidad existe realmente en la historia? —De una manera absoluta, no; porqué en el mundo moral como en el físico, toda existencia toca á otras, se complica con muchas mas; y sí de un modo aproximativo que basta á la intencion del poeta y le sirve de guia para su trabajo. ¿Qué hace pues el poeta? Escoge los acontecimientos interesantes y dramáticos, que se hallen tan ligados uno con otro y tan débilmente con los que han precedido y continuado, que el entendimiento ocupado vivamente con la relacion que entre ellos advierte, se complazca en formarse un espectáculo único, y ansioso se aplique á comprender toda la estension, toda la profundidad de la correspondencia que los une, y á

deslindar con el discernimiento que le sea dable, las leyes de causa y de efecto que los gobiernan. Y mas nota esta unidad cuando entre muchos hechos enlazados entre sí, halla uno principal al rededor del que los otros vengan á agruparse ya como medios, ya como obstáculos; uno que se presente todas veces como el complemento ó resultado de los designios de los hombres; otras, como un golpe de la Providencia que los anonada, como un término señalado ó divisado de lejos del que se quería huir y hácia el que se precipita por el propio camino á donde se arrojó para llegar al fin opuesto. Este acontecimiento principal se llama catástrofe, que se ha confundido varias veces con la accion que en realidad es el conjunto y progresion de los hechos representados.

Estas ideas sobre la unidad de accion son independientes de todo sistema particular y conforme á la índole de la dramática, aunque pugnan con la duracion de un dia y la inmutabilidad de lugar. Dígase que cuanto mas espacio y duracion se dé á una accion, mas riesgo hay de que se pierda el carácter de unidad; pero de que sea necesario que la accion tenga límites, no se deduce la necesidad de anticipar sus lindes de una manera uniforme y precisa para todas las acciones y llevar el extremo hasta fijárselos con compás y reloj en la mano; por ser todo esto de pura convencion arbitraria. Para sacar de la unidad de accion las otras dos, era menester demostrar que los acontecimientos que suceden en espacio mayor que el de la escena, ó siquieren un espacio tan vasto que la vista no pueda comprender, y que duran mas de las veinte y cuatro horas, no pueden tener este lugar comun, esta independencian de los otros sucesos colaterales y contemporáneos que constituyen la unidad real, lo que ciertamente no sería fácil. Mas los autores de la regla no han pensado tal cosa: ellos la llevaban por la ilusion y la verosimilitud hasta que Voltaire procuró darle nuevo apoyo haciendo por deducir la unidad de tiempo y lugar de la de accion: empeño cuya ridiculez ha probado el Sr. Schlegel en su excelente curso de literatura dramática.

En lo demás, ese modo de considerar la unidad de accion como existente en cada tema trágico, parece añadir al arte grandes dificultades. Ello mas cómodo es imponer y adoptar los límites arbitrarios: todo el mundo halla su cuenta: los críticos, ocasion de ejercer su oficio y autoridad; los poetas, un medio de estar en regla y un recurso para excusas: en fin, el espectador, un modo de juzgar sin exigir mucho, favoreciendo así la dulce conviccion de discer-

mir con conocimiento de causa y segun los principios del arte. Y este, ¿qué gana en cuanto á la unidad de accion? Cómo conseguir la adoptando medidas determinadas de tiempo y lugar que no sugiere la idea que el entendimiento se forma de semejante unidad? Razones són estas que hacen creer como tesis general que la unidad de accion es independiente sin duda de las otras.

Pasa el escritor á reflexionar sobre los raciocinios por los que se han querido asociarlas.

“Para que la unidad de accion exista en el drama, importa que desde el primer acto la posicion y diseños de cada personaje se determinen.”—Aun admitiendo la necesidad, no se colige el que deban admitirse las dos unidades. Se puede muy bien anunciar todo eso en la esposicion, poner los gérmenes que han de desenvolverse en la accion y darle no obstante una duracion v. g. de tres meses. Es verdad que para interesar al espectador en la accion, conviene que conozca la posicion de los que en ella entran: pero, ¿porqué desde el primer acto? Que la accion desarrollándose haga conocer los personajes á medida que vayan viniendo naturalmente para su interés, continuidad y progresion:—¿Esto lo quita la unidad?—Tampoco la necesidad de anunciarlos todos desde el primer acto, se ha reconocido ni sospechado por muchos dramáticos que por otro lado no concibieron jamás su tragedia sin la unidad de accion. Prueba de ello Sófocles. Hemon es un personaje muy interesado en la accion de la *Antígona* y por una circunstancia rara del teatro griego es el héroe enamorado de la tragedia y no solo no está anunciado desde el primer acto si le hay, sino que al cabo de dos coros, hácia la mitad del drama es cuando se halla la primera indicacion. Bien pudo Sófocles darle á conocer desde la esposicion, de un modo natural y en una oportunidad que un poeta moderno no hubiera desperdiciado. Se abre la tragedia con la invitacion que hace Antígona á su hermana Ismene para ir á sepultar á su hermano Polinice, á pesar de Creon. Ismene pone dificultades invencibles al propósito, de la comun debilidad de ambas, de la fuerza pronta y lista á sostener la ley injusta y de la pena inmediata á la infraccion. ¿Qué momento mas propio para que Sófocles hubiese puesto en boca de Antígona las mas terminantes alusiones á Hemon, su amante, su futuro esposo, el hijo del tirano! De presuponer la idea del socorro que podían esperar las dos de él!—El poeta no hallaba solamente en este partido un modo cómodo y sencillo de anunciar un personaje, sino otras preciosas ventajas mas apreciables todavía en un

determinado sistema de tragedia, con las que anudaba fuertemente la intriga desde la primera escena señalando los obstáculos y haciendo vislumbrar los recursos, templado el sentimiento del peligro de los personajes virtuosos con algunas esperanzas: asomada la lucha inevitable entre el tirano celoso de su poder y el hijo querido del mismo tirano: en una palabra excitada vivamente la curiosidad. ¡Y pues! Tantas ventajas las dejó Sófocles, ó mejor dicho, no miró en ellas nada digno de entrar en su plan.

Acordémonos de la respuesta que pone en boca de Antígona á Ismene.—“No invoco mas tu ayuda, y si me la ofreces ahora, no la agradezco. Sé lo que quieras ser: yo, yo misma sepultaré á Polinice y me será grato el morir por haberle enterrado. Castiga da por una accion santa, yo reposaré con este hermano querido; “porqué tenemos mas tiempo para agradar á los muertos que á “los habitantes de la tierra.”—¿Cómo citar á Hemon sin desnaturalizar, languidecer y profanar este sentimiento noble y dominante? Antígona vá á cumplir un deber religioso: una ley superior le dice arrostre una ley impuesta por el capricho y la fuerza. Ismene sola á sus ojos debe tener parte en el peligro por tocarle la misma obligacion. ¿Qué vendría á ser un amante en todo esto? Y cómo la suerte de un socorro humano podía entrar en los motivos de semejante empresa?

Así, pues, como toda esta parte de la accion va naturalmente sin la intervencion de Hemon, porqué su presencia ó su memoria habrían sido inútiles y de un efecto vulgar; el poeta se guardó bien de usar de ese recurso; no sucede lo mismo cuando Hemon comienza á ser interesado en la accion, que entonces Sófocles le hace anunciar y aparecer un momento después. Antígona es condenada, la esposa de Hemon vá á perecer: la misma accion le llama, y se muestra. Su situacion se comprende y siente tan pronto como se anuncia, porqué no puede ser mas sencilla.—Hemon viene ante su padre á defender la vírgen que ama y que vá á morir por haber hecho una accion encomendada por la religion y la naturaleza..... Allí es solamente, allí cuando debe tratarse de él.

¿Y le faltará unidad de accion porqué la posición y diseño de todos los personajes no se estableciese desde el primer acto? En cierto sistema de tragedia que es mas bien obra sucesiva y laboriosa de los críticos que el resultado de la práctica de los grandes poetas, se da gran importancia á esas preparaciones: importancia que arguye lo débil del sistema y que proviene de la atencion esclusiva

de la forma ó de la que está fuera del drama.—Parece que el mayor mérito de una tragedia viene de conocer los medios de que se ha valido el poeta para llevarla á su fin como para admirar la finura de su juego y su destreza ó maña en evitar los lazos tendidos en su camino. Se le deja poner sus condiciones en la esposicion; pero al tanto de si las cumple en lo restante del drama. Que una situacion no preparada halle cabida, que un personaje no anunciado llegue en el curso del drama, el espectador amenerado por los criticos se revelará contra el poeta; le dirá: Os comprendo bien, esta situacion no está enredada ni es oscura para mí; pero no quiero interesarme en razon á que tenía derecho á que se dispusiera de otro modo. De aquí la mezquina admiracion, por no decir injuriosa, por lo menos importante en las obras de poetas célebres. Da pena ver los criticos solícitos con proligidad de algunos versos emitidos al comienzo de un drama para hacer conocer de antemano un personaje que va á representar gran papel, para anunciar un incidente que llevará á la catástrofe. Da lástima oirlos maravillarse de estos minuciosos aprestos y encargar en su frio éstasis que se admire el arte, el gran arte de Racine. ¡Ah! el gran arte no se cifra en cosa tan miserable ni es para estos graves escolares que están dignamente hartos de bellezas superiores de la poesía, sino para aquellos que se enagenan con su poder que los arrebató al encanto y á la ilusion donde olvidan á la crítica y á la misma poesía únicamente enseñoreados por la fuerza de sus efectos.

Otras de las condiciones que para hallar la unidad de accion se exigen, son: "que los designios de los personajes se incluyan siempre en el plan que el autor haya trazado: que dé cuenta de todos los resultados que traigan no ya en el curso de cada acto, sino hasta en cada entreacte, debiendo la accion proseguir siempre aun fuera de la vista; y que en fin, esta accion sea rápida, despejada de accesorios superfluos y conducida á un desenlace análogo á la curiosidad excitada por la esposicion."

No hay en esto discordia, pero se quiere que para obtener tales efectos sean indispensables las dos unidades.—"Si largos intervalos de tiempo y lugar separan los actos y á las veces hasta las escenas, sin duda los acontecimientos intermediarios relajarán todos los resortes de la accion, y cuanto mas sean los sucesos y mas importantes, mayor dificultad habrá en atarlos á los antecedentes y á lo que continúa; viniendo las partes del drama así dislocadas á presentar en lugar de un hecho solo, pedazos de la vida entera

“de un héroe.” Ante todo es de observarse que en el sistema que repugna las dos unidades y que se llamará de aquí en adelante histórico, el poeta no se impone de ninguna manera la obligación de crear á placer largos intervalos de tiempos y lugares, sino que los toma en la accion misma, tales como se los ofrece la realidad. Y si una accion histórica está por donde quiera interrumpida y cortada en pedazos, en términos que no admite la unidad dramática; si los hechos están esparcidos á grandes distancias y muy débilmente unidos entre sí, el poeta concluye con que esta accion no es propia para objeto de una tragedia y la abandona.

Es muy de la esencia del sistema histórico, suponer entre los actos intervalos mas ó menos largos aunque no llenos de acontecimientos numerosos é importantes con respecto á la accion. Al contrario, la porcion de tiempo y de espacio que se puede permitir, eliminar, ó reducir, como indiferente á la accion, ha de ser sin perjuicio de la verdad dramática.

Se pueden y hasta se deben aprovechar los entre actos para algunos hechos relativos á la accion, dando conocimiento al espectador por la relacion de los personajes; bien que esto no es particular al sistema de la tragedia histórica, sino general al de las dos unidades. En ambos se presenta á la vista cierto número de acontecimientos, se indican otros y se prescinde de aquellos que siendo estraños á la accion, no se mezclan sino por circunstancias fortuitas de contemporaneidad. Por estelado, la diferencia de los dos órdenes consiste en mas ó menos. En el histórico, el poeta se fia completamente en la disposicion y tendencia natural del entendimiento de concertar los hechos esparcidos en el espacio desde que logra percibir entre ellos la razon que los liga y de atravesar rápidamente tiempos y lugares, vacíos en cierto modo para él, yendo de las causas á los efectos. En el clásico, el poeta pide todavía concesiones á la imaginativa del espectador como que quiere que le dé á tres horas la creencia de veinte y cuatro. Solo supone que no le otorga nada mas y que cualquiera que sea la conexon que haya entre dos hechos, le cuesta un esfuerzo fatigoso para concebirlos sucesivamente si hay de uno á otro un intervalo de dos ó tres dias y mas de un centenar de pasos.

¿Cuál de los dos órdenes da mas facilidad para deslindar en un objeto dramático, los elementos de la accion para disponerlos donde corresponda ampliándole ó desenvolviéndole en las proporciones convenientes?—El que no constriñéndose á condiciones arbi-

trarias y fuera del mismo objeto, deja al genio la eleccion razonada de los datos y de los medios que en sí contiene. Mas si á pesar de estas ventajas el poeta no sabe discernir los puntos sobresalientes de su accion ni ponerlos á luz de evidencian, si se ciñe á indicar los acontecimientos que necesitan desenvolverse, si estos acontecimientos relegados en los entreactos, en vez de formar anillos que entren en la cadena de la accion, tienden al contrario á aislarlos que ve el espectador; si en una palabra, la accion está dislocada, si por su multiplicidad ó importancia producen una distraccion importuna, la falta es del poeta. Sean cuales fueren tales inconvenientes, jamás justifican la regla en cuestion, pues es poderoso de exitarlos sin sumision á ella que es inútil del todo.

En *Carmagnola*, Chauvet halló la prueba de los malos efectos que atribuye á la esclusiva de las dos unidades.—El escritor se hace cargo para defender, no su composicion sino el sistema. “Se vé, dice Chauvet, que hay entre el acto tercero y cuarto el intervalo de una campaña entera: ¿cómo seguir á tanta distancia la conducta y progreso de la accion?” Luego trata del exámen de la regla en cuanto á la fijeza de caractéres: “A estos inconvenientes se agrega la aparicion y desaparicion frecuentes de los personajes que apenas permiten al espectador conocerlos.”

En efecto, la aparicion y desaparicion frecuentes, causan fatiga si pasan de la conveniencia. ¿Y qué por eso se va á anticipar una fórmula idéntica para todos los asuntos? Hay un limite preciso mas allá del cual comienza el inconveniente? Por cierto que no lo es la regla de las dos unidades: ¿tan imposible es probar que solo una accion reducida á un dia y á un corto espacio, puede mostrarse y dibujarse de modo que la comprenda un espectador con interés! ¿Dónde buscar el limite absoluto?—En ninguna parte; que es de aquellas cosas que se nos antojan reglas abstractas aplicables á todos los casos para dispensarnos en cada uno de solicitar la razon propia, la conveniencia particular. El poeta escoja siempre una accion en la que haya un número de personajes proporcionado á la atencion que es posible prestar: que estos se presenten ante el espectador para que colija la parte que tienen en la accion y lo dramático de su respectivo carácter: esto es lo único que se puede prescribir en el particular. ¿Y qué sistema mejor para el caso que aquel donde la accion lo arregla todo, donde toma los personajes cuando los halla, digámoslo así, en el camino y los abandona al punto que dejan de serle interesantes? Ni se arguya

con que este sistema admitiendo muchos acontecimientos exige naturalmente la intervencion rapidísima de muchos personajes; puesto que admite los acontecimientos en los que el carácter de los personajes pueda desenvolverse de una manera conexiva.

En lo demás, el hábito y el prurito sistemático hacen parecer vicioso lo que abonan hombres dispuestos con imparcialidad. Espectadores ó lectores instruidos, ilustrados y creyéndose votos de justicia, tacharán la venida y ausencia frecuentes de los personajes por la fuerza de la costumbre y por ver que en buenas tragedias los mismos personajes ocupan la escena hasta el fin.—El recibir la impresion para y franca de las obras del arte y ceder á los afectos de verdad y belleza que producen; es un esfuerzo difícil y muy contado entre los que han adoptado un tipo abstracto.

Como asistan á un drama concebido en un sistema distinto, donde la accion se desenvuelva de un modo mas conforme á la realidad, examinan con penosa comparacion la que ven al tenor de su molde mental y no la accion representada. Dígaseles que el hábito tiene parte en su juicio: se revelan, pues saben que el hábito debilita la libertad hasta el extremo de negar lo que cautiva el entendimiento.—Sin embargo, toda su crítica se funda en un riguroso empirismo deducido de hechos especiales.

Si un personaje se muestra cuando es necesario, si en el tiempo largo ó corto que pasa por la escena, dice cosas que caracterizan una época, una clase de hombres, una pasion individual y en términos que denoten la relacion que tienen con la accion principal á que se unen; si se vé su influjo en el orden de los sucesos que entran en la impresion total de la obra: ¿tal personaje será bien conocido? Si desaparece luego que no lo reclama la accion, ¿qué inconveniente? Segun el parecer del contrincante es un efecto de la infraccion de la regla el traspasar los límites por la imposibilidad de combinar la verosimilitud y el interés en el carácter de los principales personajes, con su fijeza:—"Los cuales clavan la atencion más, si siempre permanecen animados de un mismo designio resultará languidez, frialdad é inverosimilitud. ¿Cómo ofrecer v. g. sin excitar disgusto un homicidio premeditado por muchos años y en diversos países? Al contrario, como varíen los designios de los personajes, la unidad de accion desaparece y el interés se debilita."

Veamos un principio comun, pero seguro en la aplicacion. La verosimilitud y el interés en los caracteres dramáticos como en todas las partes de la poesía se derivan de la verdad. Pues cabal-

mente la verdad es la base del sistema histórico. El poeta no crea en él, las distancias por gusto de dilatar la acción: él las toma de la historia. Para probar que la persistencia de un personaje en un mismo designio sale de la verosimilitud cuando se alarga más allá de los límites de la regla, era preciso probar que jamás sucede que los hombres aspiren á un fin lejano por más de veinte y cuatro horas y por más de un centenar de pasos; y para sostener que el grado de persistencia de que se trata, produce languidez y frialdad, precisaba haber demostrado que el entendimiento humano está constituido de modo que se fatiga y disgusta de verse obligado á seguir los designios de un hombre que pasen de un día y de un lugar. La experiencia acredita lo contrario: no hay historia ni cuento que no exceda de tan estrechos límites. Aun más: se puede afirmar que la voluntad del hombre al paso que atraviesa, por decirlo así, la duración y espacio, mayor curiosidad é interés se excita en nosotros; y que cuanto más se prolonguen los sucesos que son el producto de su fuerza y se diversifiquen sin perder la unidad ni fatigar la atención, otro tanto gana la imaginativa. Muy lejos de disgustarse por ver muchos resultados naciendo de una sola determinación humana, el espíritu no halla en esto sino satisfacción y encanto. La languidez y frialdad no sobrevendrán sino cuando la resolución es mal motivada ó no tiene un objeto importante, lo cual es independiente de la duración.

Sobre la mudanza de caracteres, no atino como su efecto sería: el debilitar el interés. Al contrario, facilita un medio de excitarle, dando ocasión á pintar las modificaciones del alma y el poder de las cosas exteriores en la voluntad: favorece el desarrollo de los caracteres, sin obligar á desnaturalizarlos, por cuanto á que los designios no son el carácter mismo: sí, los indicios y las consecuencias: con que así no destruye la unidad dramática que consiste en las ideas del espectador sobre el conjunto de la acción, y no en la fijeza de vistas y de los proyectos que tengan los personajes. Vaya una prueba que no tiene réplica. Los designios de los personajes importantes muchas veces principales, varían en las tragedias, á las que no se les niega la unidad de acción y para no buscar ejemplos sino en un solo autor:—ahí están Pirro, Nerón, Tito, Bajazet, Agamenon que de una resolución pasan á la otra opuesta: y no por eso su carácter es menos constante; antes bien, las variaciones son necesarias para ponerlos á descubierto. El de Nerón, por ejemplo, se compone de cierto gusto por la justí-

cia y por la gloria, de un pudor hijo de la educacion, de un hábito de ceder á la voluntad de personas calificadas por alta reputacion de virtud ó de fuerza de alma, á quienes derechos de la naturaleza ó servicios señalados daban ascendiente. Con esto se combinan el odio de toda superioridad, amor de independencian, gusto de dominar y alarde de parecer enseñorear. Una pasion que Neron no puede satisfacer sin cometer un crimen, viene á poner en colision estos elementos contrarios, estas dos mitades, digámoslo así, de su alma. Las malas inclinaciones triunfan: está resuelto el delito, y encargado: el admirable discurso de Burro, le hace variar los preyectos; y el indigno Narciso, precisamente por conocer el carácter de su señor, sabe hallar en sus pasiones, las mas vivas y mas bajas, que Burro había sofocado algun tanto, los motivos de una nueva variacion que produce el desenlace de la accion. Lo mismo en Agamemnon: si sus designios fueran invariables, su carácter no sería una mezcla de ambicion y de afectos naturales.

Que la representacion de un homicidio premeditado por muchos años y en muchos países diferentes excite disgusto, lo creo; mas el disgusto proviene del objeto mismo, prescindiendo del sistema segun el cual se le tratase. Casi todos hallan en el Atreo de Crebello un personaje odioso y el poeta no hace correr á su accion el tiempo real que ha corrido entre la injusticia y la venganza sino en la postrer jornada, y ¿qué importa? El tiempo se anuncia en la pieza y basta para disgustar al auditorio. La idea de tantos años que no han calmado el odio, que no han debilitado la memoria de la injuria, que no han mudado los proyectos de una atrocidad ingeniosa y *romancesca*, no menos está en la mente del espectador: á pesar de la abstraccion que hace el poeta del tiempo corrido, la premeditacion del crimen no es menos sentida.

La determinacion irrevocable de matar á su semejante, supone necesariamente el estado del alma mas depravada, menos poética. Si tal determinacion armoniza con el carácter del personaje, si un interés privado y una pasion egoista la han inspirado, y si no ha habido grandes repugnancias que vencer para resolverse al asesinato; el carácter mismo, es el miserable irritante y acaso incapaz de ser objeto de irritacion:—si al contrario, un hombre se resuelve á ello, no solo por grandes sufrimientos, sino tambien por la seduccion de un gran pensamiento, de un designio extraordinario de una ilusion poderosa; si el convencimiento del deber y la voz de la inocencia que desea triunfar, han opuesto obstáculos; si esta

hombre, ha combatido, sobre todos los grados del abismo: entonces, era preciso representar estos pensamientos, ilusiones, combates y la caída por la que acabaron: y esto sería lo profundo, instructivo y dramático. Mas cuando la lucha se acabó, cuando la conciencia queda vencida y el hombre tiene que arrostrar resistencias fuera de él, es imposible hacer interesante un espectáculo, y la muerte premeditada, quizás es uno de los objetos entredichados al poeta. Digo quizás, porque toda regla general exclusiva, se espone á contradicción de experiencia contraria. Puédese condenar *á priori* todo objeto que no tenga la verdad por base, y sin embargo sería muy aventurado decidir que tal género de verdad debe entredicharse á la imitación poética, porque hay en la verdad un interés tan poderoso que nos llama á considerarla á pesar de un dolor positivo, y de cierto horror vecino del disgusto. Si el poeta logra á fuerza de interés que se soporten los sentimientos penosos, deberá reconocerse que ha sabido usar de los medios del arte mas seguros y fuertes, no quedando otro recurso que el de juzgar de los efectos del poder ejercido en las almas, si la impresion producida es eminentemente moral, si el disgusto causado es del mal, si asociando al crimen ideas irritantes le ha vuelto mas odioso: si ha despertado en los corazonas una aversion saludable á las pasiones que arrastran al crimen, ¿pueden echársele en cara que trató sin delicadeza al espectador? Dejémonos de imponer consideraciones así, que hay dolores que perfeccionan al alma y es una de las mas bellas facultades de la poesía cautivar la atencion por medio de un gran interés en los fenómenos morales que no se pueden observar sin repugnancia.

El sistema histórico se presta á la pintura graduada de los acontecimientos y de las pasiones que pueden venir á parar en el homicidio, da los medios de separar en todos los objetos en que el homicidio es representado, la larga y desapacible premeditacion. No así en el otro sistema, en que el poeta tiene que suponer ó el homicidio premeditado ó traerle de un modo inverosímil y forzado. Sirva al efecto el exámen comparativo de dos tragedias tratadas en dos distintos sistemas y cuyos objetos casi son los mismos.—El Otelo de Shakespeare y la Jaira de Voltaire. El poeta inglés tomó todo el tiempo necesario de la misma historia que le dió el argumento. En uno y otro drama, un hombre mata á la mujer que cree infiel. En Otelo, se vé la sospecha concebida, combatida, ahuyentada, aglomerándose á nuevos indicios, excitada y dirigida cada vez que se manifiesta el pérfido amigo que emplea sus medios al efecto, se vé esta

sospecha llegar hasta la certidumbre, por grados tan verosímiles como terribles. El empeño de Voltaire era mas difícil. Urgía que Orosman generoso y humano dificultase las pruebas de su infortunio para no tener una credulidad cómica, que por la mañana confiase en Jaira y la amase, y á la tarde se resignara á apuñalearla por la convicción de que le era infiel. Apurado el poeta por el corto intervalo en juntar los falsos indicios que nutren lentamente las sospechas del celo, no pudiendo por grados el alma de Orosman llegar al punto de pasión tuvo que fundar el error de su héroe en un hecho cuya interpretación fué suficiente para producir la certeza de infidencia. Para esto le fué preciso arreglar el orden fortuito de los sucesos, de modo que todo concurriese á consumir la ilusión de Orosman y apartar cuanto podía haber revelado la verdad. Fué preciso que se escribiese á Jaira un billete equívoco á que cayese en poder de Orosman y que viera Jaira preferir á otro. Este medio ni es natural, ni instructivo, ni serio; sino ingenioso, admitido el sistema porqué solo así pudo motivar la terrible revolución de Orosman.

El feroz aumento de los celos en su carácter violento, la astucia desgraciada de ellos para interpretar en su favor, si tal puede decirse, los intereses mas naturales, las acciones mas sencillas, las palabras mas inocentes, la habilidad horrorosa de un traidor en hacer que nazca y se nutra el celo en una alma ofendida; el poder infernal que ejerce á sangre fría un malvado sobre un natural ardiente y generoso, he aquí algunas de las terribles lecciones que ofrece el Otelo. En la Jaira aprendemos que por una espresion equívoca en una carta, se origina una desgracia, un crimen; pero no hay nada de imperioso en la leccion, porqué la prevision humana y la moral han hecho muchas cosas habituales para ser maravillosas. En el Otelo hay un gran medio de verosimilitud. Iago es el genio malo del drama: arregla parte de los acontecimientos, los envenena todos, separa ó desnaturaliza todas las reflexiones que pueden sugerir á Otelo la inocencia de Desdemona. Voltaire se ve obligado á producir accidentes para confirmar sospechas á las que tiende la catástrofe. Orosman necesita un mal consejero, y lo es la casualidad. En Otelo, el crimen corre naturalmente y como por sus propios pasos de la fuente impura de una voluntad perversa, lo que es tan poético como moral. ¿Porqué escluir los malvados subalternos de la escena si no se escluye el crimen? No obstante, como el crimen tiene tanta parte en la tragedia, no hay mal en representarle acompañado siempre de algo bajo como él.

Pocas veces sucede que los negocios entre almas bellas terminen en homicidios; indicacion de la esperiencia que es bueno consagrarla en las composiciones poéticas.

Añadiremos algunas reflexiones sobre la manera con que generalmente se trata la cuestion de las unidades dramáticas; pues pueden facilitar su solucion.

Muchos de los que sostienen la necesidad de la regla, emplean con frecuencia palabras espresivas de ideas á cual mas graves para calificar las dos opiniones contrarias; pero que en sustancia no corroboran sus argumentos. Alegan por un lado la bella naturaleza, el gusto, el buen sentido, la razon, la sabiduría y hasta la probidad: por otro ven estravagancia, barbarie, monstruosidad, licéncia y que se yo que mas cosas.—Ciertamente que si aquellas palabras pudieran aplicarse al sistema de las dos unidades y las otras al sistema histórico, ya el proceso estaba juzgado y concluido. No hay duda que la sabiduría vale mas que la estravagancia y que aún cuando Horacio no hubiera ordenado que no dice bien *poner delfines en las bosques*, de grado todo el mundo habría convenido en ello; mas cuando los adversarios de la regla sostienen que la tragedia como la conciben no es un *bosque* ni que llevan á él *delfines*; cuando por seguir la naturaleza y la razon recusan la regla, cuando tratan de probar que la sujecion es arbitraria; entonces urge impugnar y desvanecer sus opiniones. Los defensores de las establecidas tienen á su favor la ventaja de hablar á nombre de la mayoría y pueden sin temeridad usar el lenguaje mas afirmativo y mas sentencioso; ventaja á la cual es una rareza que se quiera renunciar. Me felicito pues, de haber encontrado la oportunidad de justificar una opinion nueva ante un crítico que lejos de prevalerse de la fuerza que el consentimiento de la mayoría y una especie de prescripcion pueden dar á la suya; solicita únicamente el apoyo de la razon.

Otro método casi tan espeditivo, tan usado y tan concluyente como el ya indicado de probar la necesidad de las dos unidades en la tragedia, consiste en mostrar que en varios teatros donde la regla no se ha admitido, se ha dado á la accion un espacio de tiempo excesivo; y gritan con un desprecio triunfante contra las tragedias donde hay un personaje "*Enfant au premier acte et barbon au dernier*": absurdo efectivamente; pero los partidarios del sistema técnico prueban lo absurdo diciendo esta es la regla.

"*Que en un dia y lugar perenne.*"

Fundarse en el exceso para fijar esos liudes, se me antoja lo

mismo que aquel que después de convencer sin trabajo que la anarquía es mala cosa, quisiera concluir con que nada era mejor en cuanto á gobiernos que el de Constantinopla.

En fin, después de haber desaprobado con razon ó sin ella tal ó cual ejemplo dado por algun poeta que se apartó de las reglas, se cierra con el sistema histórico, sin examinar si lo que un poeta hizo en un caso dado, es ó no una consecuencia de su sistema. Así, por ejemplo Shakespeare ha mezclado con frecuencia lo cómico con los acontecimientos mas serios. Un crítico moderno, irrecusable por su sagacidad y profundidad, ha pretendido justificar la práctica de Shakespeare y ha dado muy buenas razones: aunque si bien deducidas de una alta filosofía que en general no se ha aplicado hasta ahora á la dramática, no me han persuadido, y eso que concibo como leal banderizo del sistema clásico, que la mision de dos efectos contrarios, destruye la unidad de impresion necesaria para producir la emocion y la simpatía, ó para hablar con mas exactitud, me parece que tal mezcla como la ha hecho Shakespeare tiene ese inconveniente: ¿pues será que realmente hay imposibilidad de producir una impresion armónica y agradable por la junta de estos dos medios? lo cierto del caso es que ni me hallo con valor para la afirmativa, ni tengo la docilidad de repetirlo. Solo hay un género en el que con anticipacion se puede negar la esperanza de efecto permanente, al mas calificado ingenio:—*el falso*; pero entredichar el uso y empleo de los materiales que están en la naturaleza á pretexto de que no es posible sacar buen partido, es propasarse la crítica é irse mas allá de su oficio y de sus fuerzas. ¿Todos los dias no se leen obras del género narrativo?—Sí, obras en que tal mezcla se halla á cada paso sin necesidad de justificarla, porque fundida en la verdad seductora del conjunto, nadie la ha notado como cosa de censurarse. ¿Y el género dramático no ha producido una obra admirable donde se hallan impresiones bien que distintas, y numerosas referencias aunque de otro modo imprevisitas que tienden á lo simple de lo trágico y lo jovial? Y esta obra no se ha consentido que se admire con la condicion de que no se le dé el nombre de tragedia? Condicion en lo demás muy dulce de parte de los críticos, pues no exige sino el sacrificio de una palabra y concede sin pensar en ello que el autor al producir una obra maestra ha inventado un género mas.

¿Podrá la mezcla de lo festivo y lo serio transportarse felizmente al género dramático de un modo estable y á las obras que

no sean una excepcion? Aun no lo sé.—Es un particular que es propio para discurrirse si se cree que hay datos, pero no hay consecuencias todavía de él contra el sistema de Shakespeare; porqué la violacion de la regla no fué la que le condujo á la mezcla de lo grave y de lo burlesco, de lo lastimoso y de lo bajo, sino verla en la realidad y querer causar la fuerte impresion que él había recibido.

Hasta aquí me he empeñado en la prueba de que el sistema histórico no solo está libre de los inconvenientes que se atribuían en cuanto á la unidad de accion y fijeza de caracteres; sino que ofrece bajo tal consideracion, los medios mas fáciles y seguros de aproximarse á la perfeccion del arte. En lo demás aunque no haya logrado mi idea, y aun cuando se demostrase que semejantes inconvenientes son reales, todavía no era deducible la condenacion del sistema. Antes se necesitaba compararlos con los que nacen de observar la regla y escoger el sistema que ofrece menos; porqué no cabe pensar que el sistema de las dos unidades deje de tener inconvenientes, y que una regla que impone al arte imitador condiciones que no existen en la naturaleza, allane todas las dificultades.

Sin miras de examinar á fondo la influencia que las dos unidades han ejercido en la dramática, vamos á observar algunos de sus efectos que me parecen contrarios: y para acercarme en lo posible al punto de vista que se ha escogido por mi crítico, notaré con preferencia aquellas que á mi juicio resulten del plan que se me ha propuesto para el objeto de *Carmagnola*. En la eleccion del testo no llevo intencion hostil, ni es mi ánimo el usar de una miserable represalia, antes al contrario me he resuelto á escribir por estimacion y por respeto á lo que me parece la verdad.—Si las reglas facticias no indujesen á error mas que á los ingenios falsos (*sprits faux*) y sin instinto de lo bello se podría ahorrar el trabajo de impugnarlas; mas como los malos efectos de su tiranía les vienen á eminentes poetas y críticos sesudos, importa patentizarlos para prevenirlos en lo adelante.—Transcribo la parte del artículo que tengo á la vista: “Si un autor sujeto á las reglas tuviera que tratar ese asunto, hubiera indicado en la primera escena la eleccion de general veneciano en Carmagnola, la batalla de Maclodio, la derrota de las naves y el asunto de Cremona. Todo esto es anterior á la accion propiamente tal, y una relacion podía esponerlo perfectamente.—El drama hubiera comenzado al punto en que Carmagnola llamado al Senado, se aguarda en Venecia. El primer acto pintaría la consternacion de su familia excitada por

“el rumor que corría de las pérfidas intenciones del Senado; pero
 “bien pronto la llegada del conde y su recepcion triunfal convier-
 “ten en alegría los temores y el acto acaba al momento en que se
 “atiene al consejo para deliberar sobre la paz. Así el drama habría
 “tambien adelantado al fin del primer acto cual viene á estar al fin
 “del cuarto en Manzoni; y el autor para seguir su carrera, se hallaba
 “como forzado á crear una accion, un nudo, peripecias y á poner
 “en movimiento pasiones, y excitar el terror y la piedad. ¡Y qué re-
 “cursos no tenía para esto? Ya las revelaciones de Marco, ya las
 “intrigas del duque de Milan, ya las divisiones del Senado y el
 “descontento popular, ya el poder del Conde en el ejército; y en
 “fin toda la disencion y todos los daños de una república confiada
 “á la defensa de tropas mercenarias. Tan gran cuadro apenas está
 “diseñado en el drama de Manzoni. Además, ¿no podía hacer que
 “Carmagnola solicitado por el duque de Milan se hallara un mo-
 “mento dueño de la suerte de la república? El parentesco de su
 “mujer con el duque, su imperio en los otros *condottieri*, la asis-
 “tencia del pueblo, podían conducir naturalmente á esta situacion.
 “Así el poeta habría puesto á la vista en el alma del héroe, los sen-
 “timientos del hombre de honor con la imaginacion turbulenta del
 “gefe de los aventureros, y Carmagnola abandonando por virtud
 “el proyecto de salvar á Venecia que quiere perderle, habría cau-
 “sado mas interés cuando sucumbió; mientras que el mismo pro-
 “yecto hubiera servido para motivar y pintar la timidez y cruel po-
 “lítica del Senado. De este modo es como los límites del arte dan
 “vuelo á la imaginacion del artista y le fuerzan á ser creador. Está
 “seguro Manzoni de que salvar esos límites no es engrandecer el
 “arte, sino traerle á su infancia.”

He aquí los principales inconvenientes que resultan de tratar así los argumentos históricos en la dramática:

1º Se arregla el sistema en la eleccion de los sucesos que se representan al espectador, y de los que se suplen por narracion, no segun la naturaleza de los mismos acontecimientos y sus relaciones, sino conforme á una medida arbitraria. 2º Se oprimen y encierran en un espacio fijo por la regla, mayor número de acontecimientos de los que permite la verosimilitud. 3º Y no por eso dejan de omitirse muchos materiales muy poéticos que suministra la historia. 4º Y el mas grave, que se sostituyen causas de pura invencion á las que realmente han determinado la accion.

Desde luego, por lo que hace al primero, es cierto que en cada

parte de la accion, el poeta puede descubrir el carácter y las razones que la hacen propia para la escena ó que exigen se suplan por la narracion. Pero por esas razones sacadas de la naturaleza de los acontecimientos y de sus conexiones con el conjunto de la accion y con el fin del arte, se ve el poeta en el caso de despreciarlas en la parte mas importante de la accion, es decir, en cuanto á los hechos precedentes al dia de la catástrofe y que no han podido pasar en el lugar escogido para la escena. Prescindiendo absolutamente de toda consideracion sobre su importancia y su interés poético, semejantes hechos deben suponerse que han sucedido lejos del lugar del espectador. Caigo en que adoptadas las dos unidades, se mira este linaje de hechos en cualquier objeto dramático como anteriores á la accion propiamente dicha; pero sin articular sobre la opinion contraria en el ejemplo particular que se cita, observaré que es muy difícil que se determine el punto en que comienza una accion teatral y que sería contra toda razon y esperiencia afirmar que todas las acciones históricas, capaces bajo otro aspecto de servir á la tragedia, han tenido su verdadero principio en las veinte y cuatro horas que han antecedido á su complemento final. Creo que hasta el caso es rarísimo; y he aquí porqué el poeta esclavizado de las reglas, obligado por un lado á reconocer que muchos de estos hechos anteriores al dia que ha escogido no lo son sin embargo á la accion, por fidelidad á su bando se ve reducido al tormento de las esposiciones tan frias casi siempre, inertes, complicadas, á cuyo trabajo enfadoso se resigna el poeta como á una condicion rigurosa del sistema acreditado. Se conviene en la dificultad de las esposiciones tanto que aun á los poetas de primer orden se les nota que pocas veces han logrado hacerlas interesantes y dramáticas. La de Bajazet v. g. pasa por modelo de dificultad vencida. No hay duda, es bella. ¿Y qué obliga á admirar un sistema en Racine, una esposicion en accion? Un sistema donde ha sido preciso conceder al poeta todo el primer acto para preparar el efecto de los cuatro siguientes, y en el cual el espectador no ha tenido lugar de advertir si la parte dramática del drama comienza en el segundo acto y algunas veces en el tercero. ¿Se quiere formar idea de lo que tal método perjudica al arte en general? Para esto no hay mas que considerar cuáles bellezas se perderían al sujetar á las dos unidades los argumentos largos y sencillamente concebidos al tenor del sistema contrario. Que se tomen los dramas históricos de Shakespeare y de Goethe: que se vea lo que era preciso quitar á la representacion ó sustituir por

narrativa y decidase si se ganaría en el cambio. Mas para aplicar aquí las reflexiones ó un ejemplo particular, será lo mejor traducir un pasaje de un escrito en que no puede ser mas feliz su oportunidad.

Se trata de un diálogo italiano sobre las dos unidades por mi amigo M. Hermes Visconti, que en algunos ensayos de crítica literaria, ha dado al público la prueba de una alta capacidad y que promete ilustrar la Italia con trabajos filosóficos á los que se ha dado particularmente. Supone en el diálogo, que un partidario de las reglas, que no se atreve sin embargo á negar el mérito admirablemente trágico de Macbeth, propone los medios de sujetarle á las dos unidades. "Sería preciso, pone en boca de un interlocutor, escoger el momento mas importante y suponer lo demás como ya sucedido." He aquí su respuesta. "Escogereis la catástrofe; representareis á Macbeth atormentado por los remordimientos de lo pasado y con el temor del porvenir; excitareis el celo de los defensores de la causa justa, pondreis en relacion los crímenes antecedentes; pintareis á Lady Macbeth fingiendo serenidad y confianza y descubriendo en su desvarío el secreto de su conciencia. ¿Y así se habrá dado la historia de las pasiones de Macbeth y de su mujer? Se verá como el hombre se resuelve á cometer un gran crimen? Se habrá pintado la ferocidad triste aunque satisfecha de la ambicion que ha arrojado el sentimiento de la justicia? Se habrá escogido á la verdad el momento mas bello, esto es, el último período de los remordimientos; pero una parte y no pequeña de las bellezas del asunto habrá desaparecido, puesto que la belleza poética del postrer período, depende muy mucho de lo que sucede cerca de él y depende de la ley de continuidad en los sentimientos del alma. Y para dar conocimiento de lo que ha precedido, no os estrecheis á acudir al espediente de relaciones, monólogos informativos cuya intencion nunca deja de saber el espectador. En lugar de eso, en la tragedia de Shakespeare todo es accion y todo de la manera mas natural.

Vamos al segundo inconveniente de la regla que es forzar al poeta á que hacine porcion de acontecimientos en el espacio que le concede y faltar por tanto á la verosimilitud. Sé que cuando esto sucede lo achacan al poeta por no haber sabido vencer las dificultades de su argumento y del arte.

¡Vaya! Cuántas razones podían oponer los pobres autores de tragedias á los caprichudos reglistas! Ya se vé! cabía decirles: Vds. pretenden dramas: sufran al menos que imitemos la naturaleza, y no nos entredicheis los medios de que ella hace uso.—¡Oh!—La natu-

raleza para obrar se toma el tiempo propio, ya mas, ya menos, segun le sea menester; y Vds. nos miden las horas con tanta economía y rigor como si las sacasen de la duracion de vuestros placeres. La naturaleza no se ha constituido á producir una accion interesante en el único espacio que un testigo ocular pueda abarcar cómodamente, y Vds. exigen que no pase el campo de una accion teatral del alcance de la vista del espectador inmóvil. Aun limitándonos la idea y el escogimiento de los temas trágicos á los que tienen en realidad la unidad de tiempo y lugar, siempre sería una legislación estraña y bien rigurosa, pero al cabo consecuente. Sin embargo, no hay eso: reconocense por interesantes, asuntos donde tal unidad es imposible, y cátenos V. en un singular apuro.—O no se aplican á estos las dos reglas, ó se confiesa que no hay inverosimilitud ni temeridad gratuita del arte en forzar la sucesion real y graduada de los sucesos, mutilándolos para reducir á la capacidad de un teatro y á la duracion de un dia los hechos que la naturaleza no ha podido producir sino con lentitud y en muchos lugares. Estas quejas contra las dificultades impuestas al arte por las reglas y la declaracion formal de no ser posible aplicarlas á muchos asuntos por otro lado bellísimos, no son por cierto de poetas vulgares; de hombres para los que todo es obstáculo en razon á que no saben crear recursos. Oigamos á Corneille como se espresa al cabo de tener cerca de 50 años de esperiencia de teatro: “Es tan difícil encontrar en la historia y en la imaginacion cantidad de sucesos ilustres y dignos de la tragedia, cuyas deliberaciones y efectos puedan verificarse en un mismo lugar y en un mismo dia sin violentar algun tanto el órden comun de las cosas”....

¿Quien con esto no creyera que Corneille iba á declarar que el poeta trágico no debe constreñirse á la regla de las dos unidades, puesto que pone en pugna el fin y los medios de la tragedia? Mas no es así y se ve la tiranía de las opiniones arbitrarias en los ingenios mas calificados cuando sigue:—“no puedo creer semejante violencia del todo abominable, por cuanto á que no llega á lo imposible; hay asuntos bellos en que no es dable evitarla, y un autor escrupuloso se privaría de una brillante ocasion de gloria y el público de satisfaccion, si no se resolviera uno á acomodarlos al teatro por miedo de verse forzado á hacerlas andar con mas prisa que la que permite la verosimilitud.” Así se trata de sacrificar la verosimilitud á las reglas que se creen hechas para ella!

Consecuencia tan contraria al genio, al buen sentido de Cor-

neille y á las ideas que tantas meditaciones y una larga experiencia le habían dado sobre lo fundamental de la dramática; que no se puede explicar este pasaje sin entrar en las circunstancias en que al escribir así se hallaba tan eminente poeta. Censurado y regentado largo tiempo por críticos que aparentaban lo que era preciso para dominar á Corneille, quería apaciguarlos haciéndoles ver que entraba en sus ideas y que calaba y podía seguir su teórica. Aquí se creía entre dos escollos, entre la inverosimilitud y la violación de las reglas. Los críticos no eran muy rigurosos en cuanto á la verosimilitud, por no haberla inventado sino con respecto á las reglas: ¡oh! las reglas! El único bien de la mayor parte de ellos. No sé á la verdad de donde las trajeron para imponerlas al teatro francés. ¿El pobre Corneille hubiera podido morir en paz si no hubiera reconocido la autoridad?

Un individuo no está completamente seguro de su habilidad mientras testimonios exteriores no confirmen lo que él se figura de sus fuerzas. ¿Y cómo pues podría atenerse á su propia decision tratando de saber si era cierta ó aparente y afectada. El desden y desconocimiento le llevaron hasta dudar de sí mismo. Pide que le entiendan, que le juzguen no solo de buena fé, sino por luces ciertas, dejándose ir al deseo de gloria con tal que se la dispensen los convencidos de su merecimiento. Acepta las censuras á trueque de mejorar y cuando se persuadía que no eran fruto de pasion.

Corneille debió estar muy sobre aviso de que lo que mas se oponía á la imparcialidad y á la calma para juzgar, era el bando de los críticos que le examinaban. Tenía un medio de apaciguarlos un poco,—único medio, ceder en los puntos de los que se asían con mas fuerza transigiendo en lo restante, y fué precisamente lo que hizo. A menor precio los críticos habrían gritado sin piedad, preocupando las ideas del público, trastornándolas contra las admirables producciones de Corneille; porqué nada era mas fácil. Si el público se dejaba encantar, podía decirle con mayor dureza de la que acostumbraba, que no estendía nada; se veía en el caso de descubrir mas defectos; y por eso bastábale inventar un principio, dos, veinte, y probar de paso que se violaban en las tragedias de Corneille. ¿Qué le hubiera costado á Scuderi probar que el Cid era un mal drama?—Solo hacer en grandes términos la enumeración de muchas cosas que en su concepto eran indispensables en una tragedia para que fuese buena y manifestar que dichas cosas no estaban en el Cid. La mayor ciencia de Scuderi consistía en no

comprender á Corneille y su porfía era para que otros tampoco le comprendiesen. Corneille tuvo á bien renunciar á algunas consecuencias que se derivaban naturalmente de los principios sentados y dejar á los que se habían vuelto sus jueces, mas medios de *trapelear* reduciendo toda la discusion de sus obras al exámen de la forma para distraer la atencion del público de lo que tenían en la materia de original y de sublime. Mas para penetrarnos de las verdaderas ideas de Corneille en cuanto á la regla de las dos unidades basta leer la continuacion del pasaje cuyo comienzo he transcrito. En él anula Corneille del todo la regla á la que antes ha pagado un feudo forzado. “Yo diera, prosigue, en este caso (al poeta) un aviso “que quizás le fuera provechoso, y es que no fije tiempo con anticipacion en su drama, ni tampoco el lugar preciso donde ponga “los actores. La imaginativa del espectador tiene mas libertad de “jándola ir al corriente de la accion si no está fijada por dos lindes “y puede no apercibirse de tal precipitacion si no se los hicieran recordar y no aplicasen su aprension mal de su grado. Siempre “me pesa de haber hecho decir al rey en el Cid, que quisiera que “Rodrigo descansase una ó dos horas después de la derrota de los “moros antes de pelear D. Sancho; lo hice para mostrar que el “drama se incluía en las veinte y cuatro horas, dando á entender á “los espectadores el temor con que le había reducido. Si hubiera “yo hecho por que se resolviese el combate sin designarse la hora, “quizás no se habría notado.”

De este modo exige Corneille que no se marquen el tiempo y lugar para que el espectador no se aperciba de que la accion pasa de las veinte y cuatro horas y que ha mudado de lugar. Lo cierto es que clama por la abolicion de la regla por tender esencialmente á restringir la accion en sus límites, de tal arte que sea sensible al espectador. Y en efecto, la regla en vez de facilitar el proceso de la accion en el Cid, solo sirve para poner de resalto lo que había de forzado. “Si hubiera yo hecho porqué se revolviese el combate, “dice, sin designar la hora, quizás no se habría notado.” ¿Quién no lo habría notado? El público?—No:—¿Y los críticos?—Oh! no se quedarían callados; habrían descubierto infaliblemente el equívoco y cumplido con su inexorable deber, con estraviar al público. —¿Pudo pensar Corneille que las centinelas del buen gusto se dormirían? ¡Friolera! Cuando el público llevado de nuevas y grandes bellezas y de la magia combinada de lo ideal y de lo verdadero se deja ir á las impresiones que un buen poeta sabe producir; siem-

pero los críticos se disponen á impedirle se cstrague, á murmurar de su ilusion, y á atraer su atencion un momento sorprendida y absorbida por las mismas cosas hacia lo que debe mirar ante todo, la autoridad de las formas y las reglas. ¿Tendría valor Corneille de quejarse de haber visto la verdady no atenerse á ella? Tan buen concedor no podia ignorar que el público abandonado á sí mismo no ve en una accion dramática mas que la accion misma; que la imaginacion del espectador no prevenido, se aviene y presta sin esfuerzo al tiempo ficticio que necesita el poeta suponer en su drama, ó mejor dicho, no piensa en eso.—Corneille no tuvo el valor de decir, que pues tal es la disposicion natural del espectador, tal debe aprovecharla el arte, sin buscar en otra parte, sino en la esencia y extension respectiva de cada asunto dramático, las condiciones de tiempo y lugar que le son inseparables.

Véase lo que ganan las artes y la filosofía con recibir reglas arbitrarias, con forzar los ingenios á imaginar subterfugios por evitar inconvenientes, y á hallar argumentos sutiles para dejar la esencia adoptando la palabra. Mas si al escoger por tema de una accion dramática los acontecimientos ilustres y dignos de la tragedia de que habla Corneille, se quiere precaver la falta de hacerlos de un modo inverosimil, se cae necesariamente en otra, porqué se hace preciso abandonar una parte de los tales acontecimientos, y algunas veces la mas interesante; y renunciarla en favor de los que quedan para la representacion, y en otros términos, hacer la tragedia menos poética que la historia. Perentoriamente lo demostraremos examinando cualquiera de las tragedias concebidas al tenor histórico, cuya accion sea única, grande, interesante, y viendo si podría conservarse lo que tiene de dramático reduciéndola al cuadro de las unidades. Consideremos v. g. el Ricardo II de Shakespeare, aunque no es lo mejor de sus dramas sacados de la historia de Inglaterra. La accion de esta tragedia es la caída de Ricardo del trono de Inglaterra y la elevacion de Bolingbroke en su lugar. El drama comienza al punto en que los designios de estos dos personajes se hallan en oposicion abierta, cuando el rey habiendo concebido celos de los planes ambiciosos de su primo, se lanza para afirmarlos, en las medidas que acaban por la ejecucion. Destierra á Bolingbroke: muerto el duque de Lancáster, padre de este, le confisca los bienes y parte para Irlanda. Bolingbroke quebranta el destierro y viene á Inglaterra so pretexto de reclamar la herencia que se le ha arrebatado por un acto ilegal. Sus banderizos

acorren de tropel á su lado; á medida que el número se aumenta, cambia de lenguaje, pasa por grados, de reclamaciones á amenazas, y pronto el súbdito venido á pedir justicia, es un rebelde poderoso que impone la ley. El tío y el lugar-teniente del Rey, el duque de York que va al encuentro de Bolingbroke para batirle, acaba con tratar con él. El carácter de este personaje se despliega con la acción en que se empeña: el duque habla sucesivamente ya al súbdito revelado, luego al jefe de un bando numeroso y al fin á un nuevo rey, y semejante progresión se vé tan natural, tan exactamente paralela á los sucesos, que el espectador no estraña hallar á la postre un servidor completo de Enrique IV en el mismo personaje que ha sabido con la mayor indignación el desembarco de Bolingbroke. Los primeros sucesos de esta, ya conocida, causan interés y curiosidad por Ricardo: está uno ansioso de ver el efecto de este golpe en su alma irascible y soberbia. El es llamado á la escena porqué le aguarda el espectador y por el curso mismo de la acción.

Tiene avisos de la desobediencia y tentativa de Bolingbroke: deja con precipitación la Irlanda y desembarca en Inglaterra en el momento en que su adversario ocupaba el condado de Gloucester; pero seguramente el rey no debía ir en derechura contra el audaz agresor sin estar preparado para resistirle. Aquí la verosimilitud se oponía tan espresamente como la historia á la unidad de lugar; y Shakespeare no siguió con mas exactitud esta que la primera.— Nos muestra á Ricardo en el país de Gales, pudiendo haber dispuesto su asunto, de modo que se viesen sucesivamente los dos rivales en un mismo terreno; pero cuántas cosas no habría tenido que sacrificar para esto! ¿y qué hubiera ganado la tragedia? Unidad de acción? De ninguna manera; ¿porqué donde hay una tragedia en la cual la acción sea mas estrictamente una que en esa? Ricardo delibera con los amigos que le quedan sobre lo que ha de hacer, y así comienza el carácter del rey á demostrarse con tanta naturalidad como sorpresa. El espectador conoce ya este personaje admirable y se lisonjea de haberle penetrado; pero hay en él algo secreto y profundo que no se descubría en la prosperidad y que sólo el infortunio podía revelar en plena luz. Lo que es el carácter, es el mismo; siempre orgullo, siempre ideas altas de su dignidad; mas este mismo orgullo que cuando le acompañaba el poder se manifestaba por la celeridad, la impaciencia de cualquier obstáculo y por una irreflexión que no le permitía prever que todo poder humano tiene sus jueces y sus términos; este orgullo destituido de

fuerza se vuelve grave y serio, solemne y mesurado. Lo que sostiene Ricardo, es una conciencia inalterable de su grandeza; la convicción de que ningún acontecimiento humano es parte á destruirle; pues que no puede hacer que no haya nacido, ó que no haya nacido rey. Las satisfacciones y holganzas del poder, pasaron; pero la idea de su vocación á la suprema gerarquía le queda; tal como se vé, persiste en honrar lo que él fué, y este respeto obstinado por un título que nadie le reconoce mas, quita al sentimiento de su infortunio cuanto podría humillarle ó abatirle. Las ideas, las emociones por las que la revolución del carácter de Ricardo se manifiestan en la tragedia de Shakespeare, son de una gran originalidad, de una poesía relevante y muy patética.

Y á la cuenta, este cuadro histórico del alma de Ricardo y de los acontecimientos que la modifican, abraza mas de las veinte y cuatro horas y sigue la progresión de otros hechos, de otras pasiones y de otros caracteres que se desenvuelven en lo restante de la acción. El choque de los dos bandos, el ardor y actividad creciente de los enemigos del rey, las tergiversaciones de los que esperan la victoria para saber de cierto la causa á la que se decida la gente buena; la fidelidad valiente de un solo hombre, fidelidad que el poeta ha descrito tal como la historia la ha consagrado con todas las ideas verdaderas y falsas que determinaban á este hombre á pagar el homenaje á la desgracia á despecho de la fuerza; todo esto está admirablemente pintado en la tragedia. Algunas inconveniencias que se podrían suprimir sin alterar el orden, no llegarían á causar ilusión sobre lo grande y lo bello del conjunto.

Me ruborizo dar una reseña tan descadenada de un cuadro tan magestuoso; pero me lisongeo de haber dicho lo bastante para hacer ver al menos, que lo que hay de característico en este asunto exige mas latitud de la que concede la regla de las dos unidades. Supongamos entretanto que Shakespeare después de haber compuesto su Ricardo II, le hubiese comunicado á un crítico muy metido en la regla. Le habría dicho—“Hay en vuestro drama bellas situaciones; y sobre todo, admirables sentimientos, aunque la verosimilitud se ha quebrantado deplorablemente. Transportais el público Londreño á Cowentry, del condado de Gloucester al país de Gales, del parlamento al castillo de Flint; es imposible al espectador la ilusión necesaria para seguirlos. Hay contradicción entre las situaciones diversas donde quereis ponerle y la situación real en que se halla, pues él está cierto de que no ha mudado de lugar

para que se imagine que ha hecho todos esos viajes que le exigís."

No sé, pero me creo que Shakespeare habría extrañado semejantes objeciones. ¡Oh Dios! hubiera respondido: ¿qué me habláis de esas mudanzas de lugar y de viajes! Aquí no hay cuestion: ni yo, ni mis espectadores hemos soñado tales cosas: yo represento una accion que se despliega por grados, que se compone de acontecimientos que nacen sucesivamente los unos de los otros y pasan en distintos lugares: el espectador le sigue con su mente sin viajar, ni figurarse que viaja. ¿Se piensa que uno va al teatro á ver sucesos reales? He intentado causar igual ilusion y hacerle creer, que lo que él sabe sucedió hace una centuria, acontece hoy de nuevo? Y que los actores son hombres ocupados talmente de las pasiones y de los negocios de que hablan en verso?

Me olvidaba de que no consiste la objeccion deducida de la verosimilitud en el mantenimiento de las reglas, sino que se funda en la imposibilidad de conservar, excluyéndolas, la unidad de accion y la fijeza de los caracteres. Veamos, pues, si la objeccion es aplicable á la tragedia de Ricardo II.—Y ¿cómo se haría, preguntó por curiosidad, para probar que la accion no es una, que los caracteres no son constantes, y esto en el concepto de que el poeta se lia quedado en los lugares y en los tiempos dados por la historia, en vez de encerrarse en el espacio y la duracion que los críticos han medido á título de suficiencia para todas las tragedias? Qué mas hubiera respondido Shakespeare á un crítico que le opusiera la ley de las veinte y cuatro horas?... ¡Veinte y cuatro horas!... hubiera dicho, ¿y porqué? La lectura de la crónica de Holingshed me ha sugerido la idea de una accion simple y grande, una y variada, llena de interés y de lecciones; y esta accion iba yo á desfigurarla y á truncarla por capricho! La impresion que un cronista ha producido en mí, ¿no iba á ponerla á mi modo para los espectadores que no la reclamaban mejor? habría sido menos poeta que él? Veo que un acontecimiento en cada incidencia lleva á los demás, sirviendo para motivarlos: veo caracteres fijos desenvolverse en cierto tiempo y en ciertos lugares;—y para dar idea de tal acontecimiento y pintar los caracteres, ¿será de toda necesidad que yo mutile unos y otros hasta el punto en que la duracion de veinte y cuatro horas y el recinto de un palacio basten para su desarrollo?

Otra réplica, es verdad, hay que hacer á Shakespeare en el sistema contrario:—que su atencion en reproducir los hechos en su orden natural y con sus circunstancias principales y verídicas le

asemejan mas que á poeta á un historiador. Podría añadirse que la regla de las dos unidades, le habrían vuelto poeta forzándole á crear una accion, un modo, peripecias; porqué "así es como los límites del arte dan vuelo á la imaginacion del autor y le estrechan á ser creador segun se dice." Bien: convengo que es la verdadera consecuencia de tal regla, y la mas ligera nocion de los teatros que la han admitido, prueba en lo demás que no ha dejado de tener efecto. Es una gran ventaja, segun mi contrincante, aunque yo considero que es un grave inconveniente el que resulta de la regla. Si esta necesidad de crear, impuesta arbitrariamente al arte, le aparta de la verdad y le deteriora á la vez en sus resultados y en sus medios. No sé si voy á decir algo contrario á las ideas recibidas; pero creo no decir sino una verdad, adelantándome á considerar que la esencia de la poesía no consiste en inventar hechos. Esta clase de invenciones es lo mas fácil y lo mas vulgar en los trabajos mentales, lo que menos reflexion exige y menos imaginativa. Ni tampoco hay creaciones mas multiplicadas que las de tal laya, mientras que los grandes monumentos de la poesía tienen por base los acontecimientos de la historia, ó lo que es lo mismo, lo que se ha estimado digno de fé como la historia.

En cuanto á los poetas dramáticos en particular, los mas capificados de cada país han evitado con tanto mas cuidado, cuanto mayor ingenio han tenido, el poner en sus dramas hechos de su inventiva; y cada vez que se les ha dicho que sustituían en puntos esenciales la invencion á la historia, lejos de aceptar el juicio como un elogio, siempre le han rechazado como una censura. Si no supiese yo lo que hay de temeridad en las aserciones históricas muy generales, me atrevería á afirmar que no hay en lo que nos queda del teatro trágico de los griegos, ni aun en toda su poesía, un ejemplar siquiera de esta especie de creacion que consiste en sustituir á cosas principales y conocidas de una gran accion, causas inventadas por capricho. Los poetas griegos sacaban sus argumentos, con todas las circunstancias importantes, propias de las tradiciones nacionales. No inventaban acontecimientos, aceptábanlos como los contemporáneos los transmitían; recibían y respetaban la historia ni mas ni menos que cual la habían verificado los individuos, los pueblos y los tiempos.

Y entre los modernos se vé á Racine en todos sus prefacios como trata de probar que ha sido fiel á la hisioria; como hasta en los asuntos fabulosos procura siempre apoyarse en autoridades. No

teniendo por conveniente terminar con el sacrificio de Ifigenia la tragedia que lleva tal nombre y sin atreverse á hacer de su héroe una cosa contraria á la tradicion la mas acreditada, se da por feliz en haber hallado en Pausanias, el personaje de Erígilo que le proporciona otro desenlace: "el dichoso personaje de Erígilo, sin el cual, dice, no me hubiera arrestado á emprender esta tragedia." ¿Pues qué! ¿este personaje del que tenía tanta necesidad Racine, no pudo inventarle ó algo á él equivalente? Este género de invención concedido por la naturaleza á dos ó trescientos actores trágicos iba á fallar en Racine? Se han visto perplejos y apurados los autores en el desenlace de sus dramas, cuando para ello bastaba inventar un personaje ó un prodigio? No, no: Racine no estaba desprovisto de una facultad tan comun entre los poetas; pero Racine dotado de una conciencia esquisita sobre lo verdadero y sus conveniencias, sabía que en materias históricas un hecho que no ha existido y que se quiere dar como causa ó como resultado de otros hechos reales y conocidos, perdería al punto la verdad poética. En los asuntos fabulosos, aún en esos, conocía bien que la parte de tradicion, aquello que ha sido creído por todo un pueblo, tiene siempre una especie y grado de importancia que no puede obtener la ficcion aislada y arbitraria del hombre que se encierra en su gabinete á urdir tramas de historia á medida de su necesidad y de su gusto. Pero si esto se le quita al poeta, preguntan algunos, ¿en qué se distingue del historiador? ¿qué le queda? ¿qué le queda?—La poesía: sí, la poesía; pues al cabo ¿qué nos da la historia?—Hechos que el poeta tiene que volver á la vida.

FIN DEL TOMO TERCERO.

ERRATAS ESENCIALES.

- Página 143, tercer párrafo, línea 7, dice: de economía son unos de otros solitarios. Léase: de la economía, son unos de otros solidarios.
 Página 144, id. id. línea 13, dice: tosidad. Léase: tonicidad.
 Página 146, línea 8, dice: ditracinuicion. Léase: disminucion.
 Id. id., tercer párrafo dice: 1800 granos. Léase 18'0 gramos.
 Id. 147, línea 9, dice: subido. Léase: súbito.
 Id. id., línea 12, dice: con que atancada. Léase: con que es lanzada.
 Id. 143, línea 3, dice: del que es difícil abusar. Léase: del que no es difícil abusar.
 Id. 223, línea 15, dice: con el nombre. Léase: con el nombre de.
 Id. 128, línea 8, dice: á las. Léase: ó las.
 Id. 271, línea penúltima, dice: actividad. Léase sensibilidad.