



APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO OCCIDENTAL

TOMO IV

Roberto Perinelli

HISTORIA TEATRAL

E EDITORIAL
INTeatro

APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO OCCIDENTAL

Tomo IV



Roberto Perinelli

HISTORIA TEATRAL

 EDITORIAL

Perinelli, Roberto

Apuntes sobre la historia del teatro occidental / Roberto Perinelli. - 1a ed.

- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2017.

v. 4, 450 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3811-35-7

1. Historia. 2. Teatro . I. Título.

CDD 792.09

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Escena de *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde.

Dirección: Alfredo Sanzol. Teatro Fermín Gómez, Madrid, España, 2013.

Fotografía de Larrión & Pimoulier (difusión).

Consejo Editorial

Federico Irazábal

Claudio Pansera

Nerina Dip

Carlos Pacheco

Equipo Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Germán Frers

Daniel Caamaño (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Teresa Calero (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional
del Teatro

ISBN 978-987-3811-35-7

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de EUDEBA

Impreso en Buenos Aires, enero de 2018

Primera edición: 2.500 ejemplares

*Dedico este libro a mi esposa Elba, por todo su amor,
y a mi hija Verónica, por lo mismo, aun a la distancia.*

PRÓLOGO

PRÓLOGO

"Ser historiador ayuda a no dejarse atrapar por el presente [...]
Mucho de lo que sucede ya ha ocurrido, aunque de manera diferente"

LORIS ZANATTA (1962)

Con estos cuatro tomos, que cubren la historia del teatro occidental desde los griegos hasta comienzos del siglo XX, se intenta, aun con su declarado carácter de apuntes, suplir la carencia en la Argentina de textos que traten el tema. Los títulos prestigiosos, que se refieren a la materia y que cargan con firmas de incuestionable envergadura –Silvio D'Amico, Gastón Baty y René Chavance, Margot Berthold, G. N. Boiadzhiev y A. Dzhivelégov, Hernán Oliva y Francisco Torres Monreal–, hace ya tiempo que dejaron de circular, si alguna vez lo hicieron, en el mercado editorial de nuestro país. Si la fortuna les juega a favor, algunos interesados pueden encontrar algún ejemplar en nuestras fantásticas librerías de viejo. La otra alternativa es, por supuesto, la consulta en bibliotecas.

Resulta extraño que en un país tan desarrollado en el campo de la educación teatral, con innumerables centros de formación que suman una enorme cantidad de alumnos y profesores, se sufra esta falta de instrumentos de indagación para una cuestión que juzgamos de importancia, toda vez que, nosotros entendemos, todo estudiante que se propone dedicarse al arte escénico debe asumir la elemental obligación de estar muy bien enterado de la herencia que lo precede. Esta es una premisa de sencilla constatación: son muchos los artistas, destacados en cualquier quehacer, que no ocultan la información precisa que tienen sobre la obra de sus antecesores, que con frecuencia es tomada como fuente de inspiración y como reflejo de aspiraciones artísticas propias. Salvador Dalí admiraba a Velázquez, el uruguayo Juan Carlos Onetti al norteamericano William Faulkner; y Astor Piazzola a los contemporáneos Osvaldo Pugliese y Alfredo Gobbi, a quienes juzgaba grandes músicos, adelantados a su época. Hemingway fue más rotundo, dijo algo como esto: «Todos tenemos un padre, y el que diga que no es así es un hijo de puta».

Al concebir este libro, insistimos que dividido en cuatro tomos, nos hemos arrogado, también, el atrevido derecho de sostener que algunos de los

prestigiosos tratados mencionados más arriba han perdido actualidad y, además, mantienen, como no podía ser de otra manera, sus defectos de origen, tal como la demasiada atención puesta en el desarrollo del teatro del país de donde es oriundo el autor, disminuyendo la importancia de la actividad de sus vecinos. En este sentido, el Siglo de Oro español fue el más perjudicado, quizás por la razón de que la decadencia de su teatro luego del esplendor barroco tomó características de imparable. Esta declinación hispánica mereció una reflexión de José Ortega y Gasset (1883-1955), que, en un artículo publicado en 1908 en el periódico *El Imparcial*, escribió que «el nivel ha bajado tanto y tan deprisa en estos confines de la decadencia, que dentro de poco no habrá academias ni teatros, sino que sentados los españoles en torno a enormes mesas de café nos contaremos cuentos verdes».

Para el plan de redacción de este trabajo hemos prestado muchísima atención al contexto histórico que rodeó la actividad teatral de estos veinticinco siglos de teatro occidental, de tal modo que hemos dedicado extensos pasajes a sintetizar la situación geográfica, política y social de cada país para, recién luego, referirnos a su historia escénica. Esto ha sido un patrón común, visibilizado en los cuatro tomos. Fuimos tan minuciosos en los detalles y las fechas (cuando las fuentes no coinciden en las fechas hemos usado las más habituales), porque preferimos pecar por exceso en cambio de descartar hechos y circunstancias que, con su supresión, hubieran operado en contra de la comprensión de efectos sin cita de sus causas.

Nuestro tránsito por la enseñanza teatral durante casi un cuarto de siglo, nos ha proporcionado un indicador desalentador: el alumno trae al aula de la escuela o del taller de arte dramático una insuficiente, a veces nula, formación histórica. Con las excepciones del caso, suele desconocer siquiera los grandes acontecimientos que han producido enormes cambios en el transcurso de la civilización occidental, desde los ocurridos en las más lejanas épocas hasta la presente, que por cercana no es mejor conocida. La cuestión se torna todavía más dificultosa para el docente cuando el estudiante cuenta con conocimientos parciales y erráticos, donde conviven, en una mezcla borrosa, fechas, nombres y épocas incompatibles. Estos casos presentan grandes inconvenientes, porque cuesta más alinear esa información desordenada, corrigiendo datos mal asimilados y situando cada suceso en los puntos justos, que comenzar desde cero.

Para concluir con la mención de los aportes de ciencia histórica volcados en estos apuntes, debemos señalar que hemos dividido el transcurso de la civilización occidental en los ciclos que son de habitual uso: edad antigua o clásica (Grecia y Roma); ciclo medieval iniciado en 476 con la caída del Imperio Romano en manos de los bárbaros; época renacentista y moderna, que se inicia, según criterios distintos, en 1453 (caída del Imperio Romano de Oriente), en 1492 (descubrimiento de América), o 1517 (año en que Lutero rompe con la jerarquía romana); y termina en 1789 con la Revolución Francesa. El período llamado contemporáneo se extiende hasta hoy. La aceptación de la fórmula responde a razones de comodidad, pues este fraccionamiento es una gran ayuda para la exposición didáctica, porque se trata de conceptos muy arraigados en el imaginario de todos y absuelven de mayores explicaciones. Somos conscientes que la división puede ser discutible, ya que la Historia no juega con puntos iniciales y finales sino con procesos, pero ponerla en disputa o aplicar otra significaría la apertura de un frente de reflexión completamente ajeno a los fines de este trabajo.

Asimismo, hemos tratado que cada de los veintisiete capítulos que integran este libro gocen de autonomía, que puedan ser leídos y comprendidos aun cuando no se tenga conocimiento de los anteriores y posteriores. Esa fue la intención, aunque con inevitable frecuencia el intento resultó imposible, las cuestiones que se trataban estaban tan vinculadas con otras que se hizo necesario añadir la invitación para que el lector haga la necesaria consulta a algún o algunos de los otros capítulos de estos Apuntes. No obstante estas excepciones, con el afán de mantener la autonomía buscada hemos recurrido voluntariamente a la repetición en algunos capítulos de datos ya mencionados en otros, de modo que no sea necesario retroceder páginas atrás para hacerse de la información o el concepto.

Hicimos hincapié, explícito e implícito, que en el gran teatro de Occidente se encuentran las bases que dieron origen a nuestra escena local. Con esta certeza tuvimos ánimo para vincular nuestro teatro con esas fuentes, recalcando, en algunos puntos del relato, los signos evidentes de lo que hemos recogido como herencia, indicando qué aspectos del fenómeno teatral de tal o cual país se han repetido, a veces con matices y en otras como réplica, en el nuestro.

Tómese nota del uso del término “teatrista”. Fue utilizado por considerar que es el que mejor identifica a los profesionales del teatro de todos los tiempos, que si bien destacaron y progresaron en un rubro preciso, por lo general se involucraron en todo el proceso de llevar los textos dramáticos al escenario. Teatristas fueron los griegos, lo fue Lope de Vega y lo son los tantos que, contemporáneamente, animan el teatro de Buenos Aires. Esta histórica multifunción del hombre de teatro se explica acaso con un solo ejemplo, el de Molière, que no obstante fantástico poeta, creador de la comedia moderna, fue asimismo eficiente director de compañía, empresario perspicaz y gran actor cómico.

La extensa bibliografía aportada, a la cual le cedemos la misión de aumentar el grado de conocimientos del lector que, voluntarioso, se atreva a indagar en ella, responde a las siguientes particularidades.

a. Consultamos libros y documentos que, aunque escritos en otro idioma, conocen su traducción al español. No apelamos a la consulta de textos escritos en algún idioma extranjero, sino que trabajamos siempre dentro del campo de la lengua castellana.

b. Todas las obras citadas en la bibliografía se encuentran al alcance del interesado. Quizás, por cuestiones de costo o dificultades de mercado no se ofrecen a la compra, pero con posibilidad de ser consultados en una biblioteca. Como raras excepciones citamos algún libro totalmente agotado o inexistente en esos reservorios, pero estas fueron muy pocas, inducidas solo por el atractivo de un pensamiento bien desarrollado, superando con eso el deseo de mantenernos dentro de un más accesible campo bibliográfico.

c. Unimos a la bibliografía los sitios de consulta en la world wide web. El salto cualitativo que ha tomado el acceso a la información mediante el uso de este instrumento nos es tan difícil de medir como sencillo de aprovechar. Aunque aún es magro el lugar que la web le destina a los materiales escritos en castellano (que fueron los que exclusivamente consultamos nosotros), lo que se encuentra durante la búsqueda suministra contenidos preciosos.

Respecto a la utilidad de estas fuentes bibliográficas debemos hacer una recomendación (que para mayor seguridad reiteramos en el cuerpo del texto):

no todas guardan el mismo grado de confiabilidad y, es claro, que cada una responde a la posición que el autor ha tomado sobre determinado asunto, de modo que es posible que el lector que se interese por la consulta encuentre datos divergentes, opiniones contrarias a la que nosotros hemos transcripto en nuestros Apuntes, lo que no invalida a ninguno de los criterios, porque es sabido que la historia no es una ciencia exacta y la interpretación de los sucesos está sujeta a cuestiones de época, de ideología política y de aceptación de los dogmas del momento. ¿Qué autor del Barroco iba a poner en cuestión el origen divino de los reyes, qué autor actual lo puede reconocer?

Con este prólogo nos propusimos enterar al lector de los objetivos del proyecto, de las causas que dieron origen a estos Apuntes y de cuáles fueron sus premeditados alcances y limitaciones. Insistimos en manifestar que pusimos en primer término la necesidad de cubrir, con este aporte, una llamativa falta de materiales de estudio de la historia del teatro occidental. Nos conformamos con haber cumplido, siquiera en parte, dejando para otros lo que resta, lo que a nosotros nos ha quedado en el tintero en esta época en que ya no hay tinteros.

* * *

Este cuarto tomo, y último de estos de *Apuntes*, encuadra los acontecimientos del siglo XIX, rozando con mesura los comienzos del XX. Se trata de cien años muy marcados por dos tendencias estéticas aparentemente opuestas: el Romanticismo y el Realismo. Entre ambas se reparten el siglo y ofrecen lo mejor del repertorio, dando espacio para una dramaturgia estimable que culmina con el magnífico aporte de Ibsen. Hasta aquí, a lo largo de siglos, el teatro había transcurrido sin o con poca competencia, muy poco advertido que estaban en tren de crecimiento los factores que le harán frente: el cine, la radio y bastante después la televisión. No registramos esos hechos, son acontecimientos del siglo XX y no nos corresponden, pero nos atrevemos a juzgar que nada de eso fue mortal, que el teatro superó las conmociones y hoy sigue su marcha, invulnerable.

Mayo de 2017

CAPÍTULO XIX

LA EUROPA DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XIX

LA EUROPA DEL SIGLO XIX

«No hemos hecho la Revolución,
sino que la Revolución nos ha hecho a nosotros»

GEORG BÜCHNER (1813-1837) - *La muerte de Danton*¹

Introducción

Para Geoffrey Bruun «más que el 1800, el año 1815 es el umbral lógico de la Europa del siglo XIX»². Del mismo modo que el autor de la cita corrige la fecha de comienzo del siglo modifica también la de su fin convencional, que no es 1900 sino 1914, año en que se desata la Primera Guerra Mundial. Entretanto, durante esos cien años, Europa vivió un inédito período de paz, alterado por algunos episodios bélicos puntuales –la Guerra de Crimea, la del Opio, la franco-prusiana, la de los Siete Años–, que tuvieron la particularidad de no involucrar en el hecho a todas las potencias del continente. Nosotros diferimos con Bruun en esta cuestión de calendario, para coincidir con Eric Hobsbawm y su concepto de “siglo largo”, que le adjudica al período que se extiende por ciento veinticinco años, desde la Revolución Francesa de 1789 hasta la Primera Guerra Mundial de 1914. Este será el marco histórico que desarrollaremos a continuación.

Francia

LA REVOLUCIÓN DE 1789

La precaria situación económica y financiera de Francia que le aconsejó a Luis XVI el urgente llamado a los anacrónicos Estados Generales, suceso que

¹ El personaje de Danton inspiró al dramaturgo alemán Büchner pero también al cineasta polaco Andrzej Wajda, quien en 1982 filmó *Danton*, una película que resultó polémica, pues fue denostada por la izquierda francesa y aclamada por la derecha de ese país.

² Bruun, Geoffrey. 1988. *La Europa del siglo XIX (1815-1914)* (traducción de Francisco González Aramburo). México. Fondo de Cultura Económica.

citamos con detalle en un capítulo anterior, no debe opacar el análisis de la situación nacional y hacernos ignorar la prosperidad de las otras áreas de la vida del país.

En el año 1788, apenas uno antes de la revolución, la nación francesa, cumpliendo con la expectativa de expansión demográfica que signó a toda la Europa del siglo XVIII, creció mucho en número de habitantes, llegando a los veintiséis millones (veinte millones en 1750). Era, sin duda, una de las naciones más pobladas del continente; por esas fechas Inglaterra contaba sólo con doce millones y la impetuosa Prusia con apenas ocho (Hobsbawm anota que a fines de la centuria, uno de cada cinco europeos era francés). Debe sumarse entonces como dato positivo el hecho de que Francia volvía a ser uno de los estados más poderosos de Europa, medida esta condición respecto de su influencia política en el continente y la capacidad de sus reorganizadas fuerzas armadas. El título militar lo había ganado principalmente en América, ayudando a los revolucionarios norteamericanos que se independizaron de Inglaterra. Allí, además de una actividad diplomática importante, había mostrado un ejército reconstituido y, sobre todo, una flota naval recuperada, bien equipada y con un alto nivel de fuego.

En el campo político interno también hubo cambios. La monarquía de Luis XVI seguía siendo absoluta en algunas formas menores, y la población ya no era tan hostil a una corona que en el siglo XVIII había permitido el acceso al gobierno de algunas de las más brillantes mentes liberales e ilustradas, los ya citados por nosotros Malesherbes, Turgot, Calonne, Necker, Loménie de Brienne, que con sus más y sus menos habían tratado de llevar al país a una mejor situación económica y financiera. Era palpable que el ánimo de la ciudadanía se inclinaba cada vez más por un Estado “a la inglesa”. La revolución ocurrida en la isla en 1688 era ejemplo y guía de los ilustrados y los ecos de esta predilección repercutían en la nación. Voltaire, exiliado en 1726 en Inglaterra por orden de Luis XV, se había anticipado a estos deseos y convertido en el mayor propagandista de esta causa, confesando que «Inglaterra es un país donde se piensa libremente y noblemente, sin sentirse dominado por ningún temor servil». Ahí Locke había podido describir las leyes de la razón humana, tan libremente como Newton las de gravedad. Voltaire planteó esta situación feliz en sus *Cartas inglesas o cartas filosóficas* (con el primer título fueron publicadas en 1733 y con el segundo en 1734), equivocándose un poco, porque tanta bonanza no era verdad. En realidad, y como disculpa sobre su exceso de elogios, se debe decir que a Voltaire le interesaba mucho más que el encomio

de la situación inglesa, el ataque a las conservadoras instituciones políticas y eclesiásticas francesas que lo habían mandado al destierro.

Asimismo la cultura francesa, el arma más potente del país, era aceptada con condición de liderazgo por el resto de Europa, que se nutrió del pensamiento de los escritores franceses y adoptó el francés como el idioma del saber. La lengua francesa se había convertido en la *lingua franca*, en el idioma de las clases altas y cultas de Europa. Las aristocracias hablaban francés tanto en Suecia como en Rusia (vale consultar las novelas de Tolstói para advertirlo), en los Balcanes y hasta en los países de ascendencia alemana. Ya comentamos, en un capítulo anterior, la ambición del rey de Prusia, Federico II, de contar en su corte con la visita de los más grandes *philosophes* franceses de la época, recibidos con placer en un entorno deliberadamente afrancesado, como el castillo de Sans Souci, alzado en medio de la tan alemana Brandeburgo.

¿Cómo puede explicarse, entonces, que nada más que al año siguiente se iba a producir una revolución que trastocaría este escenario? ¿Que hizo que de pronto caducaran convicciones, costumbres y hasta palabras, que perdieron sentido para ser reemplazadas por otras que querían decir algo bien distinto? Al decir de Hobsbawm, «fue una época imposible de medir con el criterio humano de cada día»³. Por su parte el novelista Stendhal afirmó tiempo después (tenía seis años cuando ocurrió la Revolución) que ningún historiador puede recordar un suceso parecido, «que un pueblo haya experimentado cambios más rápidos ni más completos, en sus costumbres y en sus placeres, que los que se [produjeron] entre 1780 y 1823»⁴.

Se ha tratado de situar el asunto buscando las causas. Entre las muchas que surgieron, transcribimos algunas de las más admitidas, tal como la torpeza de la burocracia oficial que sabotó las tímidas intenciones de cambio de Luis XVI, que, como todos los monarcas posteriores al Rey Sol, lucía más distraído que atento para que las normas que había escrito en el papel se cumplieran en la práctica. André Maurois anota, como otro dato, que el Estado había superado el déficit económico, o lo estaba superando, pero ejerciendo una presión fiscal sobre el campesinado muy superior a aquella que iban dejando de practicar los señores sobre sus arrendatarios, por lo que el labriego francés

³ Hobsbawm, Eric. 2009. *La era de la revolución 1789-1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Paidós/Crítica.

⁴ Stendhal. 1968. *Racine y Shakespeare* (traducción de Hilda Torres Varela). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

recibía con más beneplácito a sus patrones que a los impiadosos inspectores reales. Más irritante aún resultaba la citada y persistente inmunidad del clero y de la nobleza –Primer y Segundo Estado– que como se dijo seguían beneficiándose de un residuo feudal: la exención de impuestos. «Al destruirse una parte de las instituciones de la Edad Media –analizó Alexis de Tocqueville–, se hacía cien veces más odioso lo que restaba de ellas»⁵. Los esfuerzos por modificar esta situación de inequidad, que los hubo, resultaron infructuosos. El poder de la Iglesia había sido socavado con inteligencia y tesón por los ilustrados, pero los *philosophes* no pudieron lograr el cese de los privilegios de esa institución que, libre de impuestos (podía tributar pero en forma voluntaria), se beneficiaba además con un diezmo de las rentas generales. Pero sin embargo en este campo la Revolución había obtenido un significativo triunfo: había conseguido escindir el área estatal de la religiosa, logrando que en el primero se debatieran, en adelante, la vida pública y política de la nación, dejando para la segunda las cuestiones privadas de los individuos. Este hecho, esta separación, que terminó con siglos de sangrientas luchas religiosas, no deja de ser un acontecimiento auspicioso, acaso uno de los más importantes que aportó la Revolución Francesa. La Iglesia se debatió ante el cambio, defendió sus privilegios adquiridos alegando que, a diferencia de la manifiesta inutilidad del escalón noble, la institución se había hecho cargo desde siempre de las tareas de la enseñanza pública. Por supuesto, los obispos y cardenales no hacían mención que esos méritos no correspondían al estrato mayor sino a los prelados menores, a cargo de esos trabajos, mientras que la alta curia viajaba, vaya a saberse dónde, en lujosos coches tirados por los mejores caballos. Esta clerecía pequeña, no obstante su natural obediencia a las jerarquías, veía con antipatía el despilfarro de sus superiores y cuando estalló la Revolución mostró su descontento poniéndose en gran número de parte de los revolucionarios.

Se insiste en que los gastos de la nobleza eran aún más escandalosos: nada menos que el ochenta por ciento de la recaudación fiscal obtenida de forma tan despiadada se destinaba a sufragar el costo de la burocracia cortesana y de las pensiones de los nobles.

Vale sumar, también, acontecimientos circunstanciales que frenaron la módica prosperidad y afectaron el tesoro real por efecto de las malas cosechas (las de 1777 y 1788 habían sido mediocres, aunque algunos las califican de

⁵ Tocqueville, Alexis de. 1984. *Recuerdos de la revolución de 1848* (traducción de Marcial Suárez). Madrid. Editora Nacional.

calamitosas), y los enormes gastos de la ayuda a los insurrectos americanos, una atrevida política en busca de prestigio internacional, que consistió en el aporte de armas, hombres y dinero, y que resultó fundamental para que esas colonias se independizaran de la metrópoli británica.

Se insiste entonces en que con anterioridad a los sucesos de 1789 se advertía la presencia de una opinión pública que, en la medida en que el absolutismo la dejaba expresarse, pedía cambios moderados a la manera inglesa. Sin embargo ya había quienes aspiraban a objetivos más radicales, como el marqués de La Fayette, aristócrata traidor a su clase e inspirado revolucionario que se quejaba de «que el pueblo no parece en absoluto, dispuesto a recurrir a medidas extremas».

El marqués de La Fayette (1757-1834) fue un político camaleónico que tuvo la capacidad de adaptarse a todas las situaciones que precedieron y procedieron a la Revolución Francesa. Fue quien organizó el cuerpo de voluntarios que viajó a Norteamérica en 1777 para combatir junto con los insurgentes locales, y fue el general que se puso al frente de las tropas francesas que colaboraron con el ejército de un agradecido George Washington, para obtener la decisiva victoria de Yorktown (1781), la última batalla de la Guerra de la Independencia americana que tuvo lugar en esta región cercana a Virginia. Del lado americano se alinearon los voluntarios de La Fayette y cinco mil hombres del cuerpo expedicionario francés al mando del conde Jean-Baptiste Donatien de Vimeur de Rochambeau. La ahora bien dotada flota francesa sostuvo el bloqueo del puerto de la ciudad, impidiendo cualquier operación de reaprovisionamiento británico por mar. El general inglés que comandaba la ciudad sitiada, lord Cornwallis, se rindió, excusando su posibilidad de combatir por hallarse enfermo, y envió a uno de sus subordinados a entregar su espada a los vencedores. Aunque no se suele hacer frecuente mención de ello, es importante resaltar la importancia de la ayuda española para el triunfo final de los insurgentes. Los fondos y vituallas aportados por Francisco de Saavedra resultaron vitales para permitir a la flota francesa del almirante de Grasse trasladarse desde el Caribe hacia las costas continentales.

Volviendo al estado de la Francia de 1788, se debe decir que nadie preveía la disolución del poder real. Los ilustrados, que habían llevado la delantera en este asunto, cuestionaron el absolutismo y hasta el Despotismo Ilustrado, que en muchos lugares de Europa lo había reemplazado como sucedáneo, proponiendo en cambio una monarquía parlamentaria o constitucional. Por

lo tanto el vocablo “república” no tenía ningún significado inmediato, se seguía entendiendo, por atávicas razones, que siempre debía ser un rey quien dispusiera del gobierno. Los súbditos «de Luis XVI deseaban reparar la casa, no demolerla. Sentían horror hacia la intolerancia y las desigualdades sociales, pero seguían respetando a su soberano»⁶. Pero, llegando sin duda a la identificación de la causa principal que dio cauce a la Revolución, este soberano continuaba sin cubrir las expectativas de uno de los estados, el Tercer Estado burgués, ya dueño de la riqueza y de la cultura, que abogaba con ímpetu por una economía moderna que sustituyera a los viejos negocios de anacrónicos rasgos medievales. Este Tercer Estado esperaba que la vieja elite le dejara paso, ya que consideraba que estos estamentos habían caído en la molicie y habían perdido la condición de clases dirigentes.

«La nueva clase que asciende y lentamente se va apoderando de sectores del poder económico y político es, en la Francia del siglo XVIII, la burguesía; la ideología de la época resulta, pues, una ideología burguesa. Se inspira, a la distancia, en el racionalismo cartesiano, y proclama la superioridad del hombre sobre la naturaleza y su posibilidad de transformar a esta mediante el esfuerzo y la experiencia. Niega el absolutismo político y el dogmatismo religioso, y reemplaza los principios de tradición y autoridad por los de la libre discusión crítica y la investigación científica.»⁷

El abate, Emmanuel-Joseph Sieyès (1748-1836), uno de los tantos prelados volcado a los cambios, inició su celebrado panfleto, *¿Qué es el Tercer Estado?*, de 1789, con tres preguntas y tres respuestas.

- «1. ¿Qué es el Tercer Estado? TODO.
2. ¿Qué ha sido hasta el presente en el orden político? NADA.
3. ¿Qué pide? LLEGAR A SER ALGO»⁸.

⁶ Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdet). España. José Janés Editor.

⁷ Saavedra, J. G. 1972. *La Revolución Francesa*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

⁸ Sieyès, Emmanuel. “¿Qué es el Tercer Estado?”, <http://thales.cica.es>

El impreso —uno de los tantos que circulaban por París y por Francia, anónimos o firmados por personas que luego tendrían activa participación política, tal como Robespierre, Mirabeau, Desmoulins— tuvo mucha difusión y su autor fue admitido en los clubes y las sociedades ilustradas de la ciudad. A pesar de ser sacerdote, Sieyès extremó su posición y optó por no sentarse junto al clero cuando por fin se reunieron los Estados Generales, sino lo hizo como representante del Tercer Estado por París.

Una especulación elemental señala que si Luis XVI se hubiera puesto al frente de estas exigencias del Tercer Estado, y cuidado un cargo que hasta ahora nadie parecía dispuesto a disputarle, habría salvado la monarquía que cayó en 1789. También habría cuidado su cabeza y la de María Antonieta, guillotinado ambos en 1793.

«El rey de Francia podía presidir estos cambios [...] A él correspondía asegurar, sin violencia, la transmisión de poderes de una clase a otra.»⁹

Se reitera que la primera etapa de la Revolución, que se extiende entre 1789 y 1791, se inició el día en que el rey y su ministro Jacques Necker convocaron a los Estados Generales, exactamente el 1 de mayo del año 1789, fecha válida aun cuando el día de la toma de la Bastilla, 14 de julio de 1789, se haya tomado como día símbolo. También por su valor emblemático, sin embargo menor al de la toma de la Bastilla, podría tomarse como fecha de comienzo el inicio de las sesiones de los Estados Generales, ocurrida el 4 de mayo «con la solemne procesión del Santísimo Sacramento; los diputados de los tres brazos —delante el clero, después la nobleza y al final el estado llano, vestido severamente de negro— [fueron] a pedir la inspiración divina»¹⁰. Tal como hemos apuntado, los Estados Generales nunca habían tenido demasiada operatividad. Creados en 1302, precisamente para enfrentar situaciones excepcionales, fueron perdiendo peso o necesidad hasta que en 1614 fueron impedidos de toda acción por parte del monarca de entonces, Luis XIII, por lo que el llamado, casi dos siglos después, resultó una medida de recepción desigual, desconfiada por parte de la aristocracia pero «que conmovió el hombre de pueblo e hizo trabajar su imaginación. No sabía a punto fijo lo

⁹ Maurois, André. Obra citada.

¹⁰ Del Valle, Héctor. 1943. *Talleyrand*. Madrid. Ediciones Atlas.

que eran y qué podía resultar de la convocación, pero por lo mismo tenía más esperanzas»¹¹. A diferencia de su fecha de origen, repetimos 1302, los Estados Generales se encontraban con un Tercer Estado nada dócil, ambicioso y muy exigente. Precisamente ahora pedía doblar el número de representantes (de trescientos a seiscientos) y que se sesionara en común y no, como era la norma, que las tres cámaras lo hicieran por separado. La imperiosa solicitud del Tercer Estado se sustentaba en su condición de representante del noventa y ocho por ciento de la población. El clero y la nobleza, el más reaccionario de los estratos, tuvieron que ceder y la delegación del Tercer Estado contó con quinientos setenta y ocho representantes (todos de la burguesía alta, ninguno proveniente de los sectores más populares), mientras que el clero sumó doscientos noventa y un miembros y la nobleza doscientos setenta¹².

Las sesiones comenzaron el 5 de mayo en una sala acondicionada para la ocasión en el palacete de los *Menus-Plaisirs* (Placeres Menudos), que servía de depósito de decorados de teatro, instrumentos de música y accesorios de deportes de la corte de Versalles. El rey abrió la sesión con un discurso escueto y bien acogido por los diputados. El ministro Necker usó dos horas y media para el suyo, durante el cual el monarca se durmió. Con su extensa participación Necker informó a los diputados que la situación financiera del reino no era tan halagüeña como parecía, sino aún más preocupante de lo que se imaginaban los presentes. Asimismo mostró sin vacilaciones que el gobierno se encontraba desorientado, sin saber qué hacer. Esas deliberaciones, a poco de comenzar, tropezaron con el primer inconveniente: el rey, que había concedido lo solicitado respecto a los debates en conjunto y el aumento del número de representantes del Tercer Estado, superando la oposición de la nobleza y del clero que pugnaban por mantener los procedimientos tradicionales, dejó en suspenso el establecimiento de normas claras para la votación. Eso motivó que, luego de las primeras sesiones, donde «brillaban los hábitos de los prelados y las casacas multicolores de los nobles»¹³, y en vista de que los temas, a medida que se desarrollan los discursos, se iban resolviendo en contra de los intereses del Tercer Estado, este tomó el camino de la escisión mediante el voto de

¹¹ Lefebvre, Georges. 1960. *La Revolución Francesa y el Imperio* (traducción de M. Teresa Silva de Salazar). México. FCE..

¹² Damos estas cifras con cierta vacilación; las fuentes consultadas difieren sobre la cantidad de representantes de los tres estados y sobre el número total de diputados, aunque todas se acercan al millar.

¹³ Maurois, André. Obra citada.

cuatrocientos noventa de sus miembros, para conformarse, el 17 de junio y por especial consejo del sacerdote Sieyès, como Asamblea Nacional. Se temía que ante esta situación el rey podía reaccionar de la peor manera, usando la represión armada para disolver la Asamblea, pero el consejo atinado de los nobles más esclarecidos, entre ellos el de La Fayette, lograron que el monarca desoyera los propósitos de escarmiento.

Esta rebelde Asamblea Nacional amplió de inmediato su base de sustentación, obteniendo la adhesión de los pequeños artesanos, de los campesinos y de los obreros que trabajaban en las aún incipientes industrias. Asimismo obtuvo otros afectos, tal como el de una buena cantidad de representantes del bajo clero y el impensado aporte de cuarenta y siete miembros de la joven nobleza que, afines con la causa ilustrada, se separaron de su ámbito natural para volcarse por la causa del pueblo.

Luis XVI no reprimió pero tampoco negoció, solo hizo desalojar a la Asamblea Nacional del ámbito de sesiones, medida que no sirvió para frenar sus actividades, ya que sus miembros se trasladaron a un *jeu de paume* abandonado (lugar donde se jugaba a la pelota y que fueron ámbitos de la actividad escénica cuando París no tenía edificios teatrales), donde el 20 de junio, con el respetado astrónomo Jean-Sylvain Bailly¹⁴ dirigiendo las sesiones parado sobre una mesa, se prometieron, mediante el llamado “Juramento del *jeu de paume*”, a no separarse hasta cuando se le diera a Francia una constitución parlamentaria. Este propósito revolucionario, claramente opuesto al despotismo, sea este absoluto o ilustrado, fue reafirmado mediante un cambio de nombre: el 9 de julio el organismo asumió la denominación de Asamblea Nacional Constituyente.

Estos pasos atrevidos se dieron en medio de una situación delicada y riesgosa, en momentos en que el rey, perdiendo poco a poco la medida, respondía a lo que entendía como provocaciones en su contra con la reunión de tropas venidas de Alsacia que se estacionaron en las afueras de París y en

¹⁴ Jean-Sylvain Bailly, que había nacido en París en 1736, estudió el cometa Halley y las desigualdades en los movimientos de los satélites de Júpiter. Fue autor de importantes obras de astronomía: *Historia de la astronomía antigua* (1775), *Historia de la astronomía moderna* (1778-1783) e *Historia de la astronomía india y oriental* (1787). Hizo carrera política, alcanzó el cargo de alcalde de París y, como tal, fue el responsable de la orden del 17 de junio de 1790 de cargar contra la multitud que, reunida en el Campo de Marte, pedía la destitución del rey. Bailly pagó caro estos crímenes, fue guillotinado en el mismo lugar donde tuvo lugar la matanza, el 17 de julio de 1791.

Versalles. A continuación, ahora respondiendo a los consejos de la nobleza más conservadora y de su reaccionario hermano, el conde d'Artois, que ocultaba las ambiciones inconfesadas de sucederlo, el 11 de julio Luis XVI despidió a Jacques Necker y ordenó una recomposición del gabinete gubernamental, nombrando en lugar de Necker al contrarrevolucionario barón de Breteuil (1730-1807). Esto sucedió nada menos que el 12 de julio, dos días antes del asalto a la Bastilla. Como era casi natural, Breteuil contó con el apoyo de la incansable e intrigante María Antonieta, figura que por acción u omisión se convirtió para los franceses en emblema de todos los males y corrupciones del Antiguo Régimen.

La decisión del monarca no gustó al Tercer Estado y menos al pueblo de París, que soliviantado por los asambleístas y por un exaltado Camille Desmoulins¹⁵ —quien se colocó una rama de castaño en la solapa a la manera de escarapela verde y pedía a los gritos recurrir a las armas—, leyó los cambios de gabinete como un signo de debilidad de Luis XVI. El 14 de julio, el famoso 14 de julio, mientras el rey permanecía ajeno, distraído por una jornada de caza, su gran pasión, que le llevaría todo el día (se descubrió su diario personal, donde escribió que en los días 13 y 14 de julio no había ocurrido nada digno de ser anotado), el pueblo salió a las calles para atacar los puntos neurálgicos de la monarquía, entre ellos la antigua prisión de la Bastilla, fortaleza de tiempos de Carlos V (el Bueno, que reinó entre los años 1364 y 1380), con paredes de treinta metros de alto y fosos de veinticinco metros de ancho, donde apenas residían encarcelados «cuatro falsarios, dos locos y un maricón»¹⁶, y era defendida por cien soldados inválidos, por eso inservibles para la guerra, y treinta guardias suizos bajo el comando del alcalde Bernard-René de Launey. Ya no estaba en prisión el octavo prisionero, el marqués de Sade, quien en los días anteriores había azuzado a los primeros manifestantes desde su ventana carcelaria utilizando su escupidera como altoparlante, gritando la noticia falsa de que dentro de la Bastilla se guardaban las armas del arsenal. El 4 de julio Sade había sido trasladado al manicomio de Charenton, lugar elegido por el dramaturgo alemán Peter Weiss para situar su magnífica obra teatral, reconocida por el sintético título de *Marat-Sade*, aunque su autor le dio uno más extenso: *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*.

¹⁵ Un personaje importante en *La muerte de Danton*, de Büchner.

¹⁶ Carpentier, Alejo. 1965. *El siglo de las luces*. México. Compañía General de Ediciones S.A.

Entonces la Bastilla fue atacada porque guardaba un alto valor simbólico, muy afín con el Antiguo Régimen, pero también porque el pueblo entendió, previa información del Divino Marqués, que ahí se habían escondido las armas del arsenal que en realidad no existían.

«En época de revolución nada tiene más fuerza que la caída de los símbolos. La toma de la Bastilla, que convirtió la fecha del 14 de julio en la fiesta nacional de Francia, ratificó la caída del despotismo y fue aclamada en todo el mundo como el comienzo de la liberación. Incluso el austero filósofo Immanuel Kant, de Koenigsberg, de quien se dice que era tan puntual en todo que los habitantes de la ciudad ponían sus relojes por el suyo, aplazó la hora de su paseo vespertino cuando recibió la noticia, convenciendo así a Koenigsberg de que había ocurrido un acontecimiento que conmovería al mundo.»¹⁷

El alcalde de la Bastilla, de Launey, parlamentó con los sublevados hasta que por fin ordenó a los suizos que abrieran fuego contra la multitud, causando cerca de cien muertos. La toma de la fortaleza por los insurrectos requirió cuatro horas de combate y por fortuna el triunfo neutralizó el amenazante poderío de los cañones de la guarnición que apuntaban directamente a los barrios populares. Se apresó a de Launey —a punto de suicidarse, se le quitó el estoque con que quería atravesarse el pecho—, y se lo quiso llevar a prisión, infructuosamente: la multitud lo alcanzó en el trayecto y lo linchó, matándolo.

«La plebe tiene un sistema especial para celebrar exequias de sus víctimas, y consiste en echarles una cuerda al cuello y arrastrarlas después por las calles, paseando su obra criminal, sin duda para presentarse a los piadosos ojos en la plenitud de su execrable fealdad.»¹⁸

La demolición del edificio de la Bastilla, ordenada por el siempre oportuno La Fayette, comenzó casi de inmediato, el 16 de julio, por un empresario privado (algunos especulan que fue el luego dramaturgo Beaumarchais), quien

¹⁷ Hobsbawm, Eric. Obra citada.

¹⁸ Pérez Galdós, Benito. 2015. *Napoleón en Chamartín*. España. Alianza editorial.

encontró rédito inmediato vendiendo piedras, enrejados, llaves y todo objeto que perteneciera al inmueble y que le compraban como objetos de culto y de recuerdo. En la actualidad, en el lugar donde se levantaba la mole carcelaria, se encuentra una plaza, llamada precisamente de la Bastilla.

Luego de los episodios de la Bastilla, el pueblo levantado atacó el ayuntamiento de París y mató al alcalde, Jacques de Flesselles, y a otros funcionarios comunales acusados de traición. El encarnizamiento fue bárbaro, la cabeza de Flesselles fue clavada en una pica y se la paseó por las calles de la ciudad, dando paso a una salvaje costumbre, habitual durante la Revolución y copiada en otras partes, como en nuestro país, donde este acto cruel e innecesario fue practicado con frecuencia durante nuestras guerras civiles posteriores a la independencia. La nobleza sopesó estos acontecimientos y entendió que no se trataba de una simple revuelta circunstancial, sino de una verdadera revolución. Y esta percepción se extendía a todos los gobernantes por “derecho divino” de todo Occidente; «los monarcas absolutos de Europa –por lo demás parientes carnales de Luis XVI– no tardaron en darse cuenta de que la amenaza latente de la Revolución para sus intereses era considerable»¹⁹. Pero a pesar de la preocupación, estos soberanos se mostraron prudentes, limitándose a dar un apoyo moderado a los nobles emigrados que llegaron a la ciudad de Turín, capital del Ducado de Saboya, donde pasó a residir el conde de d’Artois (hermano, ya lo dijimos, de Luis XVI), y a estrechar la vigilancia y la censura en su propio territorio, en atención que allí surgiera algún brote imitativo de lo que ocurría en Francia. Precisamente se descubrió un complot en Hungría, encabezado por el cura franciscano Joseph Martinovics, y otro en Viena. Ambos fueron conjurados con el más alto nivel de represión.

El rey de Francia, todavía la máxima autoridad aunque con derechos muy recortados, desechó la opción de huir del país y el 15 de julio, en un gesto conciliador, retiró las tropas que rodeaban la ciudad, el 16 restituyó a Necker y al día siguiente regresó de Versalles (a pesar de la oposición de María Antonieta, que consideraba el viaje a París una acción humillante y hasta peligrosa), siendo recibido por el diputado de la Asamblea y flamante alcalde de la ciudad, Jean Sylvain Bailly y también por La Fayette, el “héroe de los dos mundos”, recientemente designado al frente de la Guardia Nacional, agrupación militar destinada a defender a la Revolución y que, por supuesto, suplantaba al

¹⁹ Saavedra, J.G. Obra citada.

desmotivado Ejército Real. Se cuenta que el monarca se vio obligado a aceptar la *cocarde* azul, roja y blanca, claro símbolo revolucionario. Para este gesto de sumisión se quitó el sombrero, de modo que cuando llegaron los aplausos, Luis XVI se lo volvió a poner, se puso la *cocarde* en la boca y así también pudo aplaudir.

París, siempre a la cabeza de estos acontecimientos que muy pronto se iban a replicar por todo el país, formalizó su Comuna (sinónimo de Ayuntamiento o en nuestro caso de Municipalidad, solo que de carácter revolucionario), una entidad autónoma que ejercía de líder de los hechos de 1789. La Comuna tomó como símbolo la citada escarapela tricolor, sumando al azul y rojo, distintivos de París, como un gesto indulgente, el blanco de la dinastía borbónica (los colores se trasladaron a una bandera, que luego de muchos cambios alcanzó la disposición actual, aconsejada la distribución del rojo, blanco y azul por el pintor revolucionario Jacques-Louis David). Muy pronto, como anticipamos, el ejemplo parisiense se difundió por la nación, donde, ante la falta de presencia del Ejército Real, se formaron Guardias Nacionales locales y se reemplazaron con rapidez las autoridades, dando golpes de maza a la potestad que desde hacía siglos habían mantenido los señores territoriales.

Mientras tanto la Asamblea ahondaba su cometido: la noche del 4 de agosto atentó seriamente contra algunos de los tan asentados privilegios señoriales y eclesiales, aboliendo el régimen de servidumbre (otro resabio de la Edad Media), el derecho de libre caza de los nobles, la percepción del diezmo por parte del clero e instaurando un sistema de impuestos para todos los ciudadanos sin distinciones. De esa manera, a menos de un mes de los hechos de la Bastilla, mediante estos contundentes y velocísimos actos administrativos, los nobles y los sacerdotes perdieron sus tradicionales e invulnerables inmunidades, porque estas medidas no dejaban «ya nada de la antigua estructura de la sociedad francesa fundada sobre el privilegio y la desigualdad»²⁰. Ese 4 de agosto, aprueban y afirman los historiadores, murió la Francia medieval. Ante esta certeza, muchos nobles, sin las dudas del rey, se decidieron por el exilio voluntario y abandonaron el país en sucesivas oleadas. Algunos de estos *émigrés* sólo buscaron refugio en el extranjero, preferentemente en Alemania, pero otros, como el citado conde d'Artois, se instalaron en Turín para buscar la ayuda foránea y apoyos para el rey francés, de modo de mantenerlo en el trono, o en

²⁰ De Sauvigny, G. de Bertier. 2009. *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp S. A.

última instancia generar una guerra civil en Francia que terminara restituyendo el Antiguo Régimen.

También ese 4 de agosto, y como anticipo del dictado de una constitución, la Asamblea Nacional Constituyente decidió proceder a la redacción de su preámbulo, identificado como la célebre Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, un documento claramente inspirado en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, leída en Filadelfia el 4 de julio de 1776. La declaración francesa, basada en los derechos naturales, tan proclamados y aceptados por los ilustrados y por el inclasificable Rousseau, hacía precisa mención de los derechos personales y colectivos del hombre. Constó de diecisiete artículos que, votados recién el 26 de agosto, se convirtieron en la expresión más definida de los objetivos del fenómeno revolucionario y en un modelo de convivencia política, social y jurídica para todo el Occidente, iniciando «una nueva era en las que los hombres iban a ser más dichosos»²¹. La aparición de este contundente documento, que establecía que el feudalismo (el “feudalismo noble de Shakespeare”, según el historiador británico Thomas Carlyle²²) quedaba definitivamente abolido en Francia, puso en aprietos a Luis XVI, que de nuevo fue animado a escapar del país. Pero el rey tenía otros planes: aceptaba complaciente las medidas de la Asamblea mientras a espaldas, tomando contacto con los emigrados, preparaba una resistencia armada.

Desde la aún precoz y precaria prensa escrita se promocionaba el extremismo revolucionario. Jean Paul Marat (1743-1793), antiguo médico de la corte, era el director del periódico (otros afirman que solo fue un panfleto de circunstancias) *L'ami du peuple*, que actuaba de vocero del ala izquierda del movimiento (en estas páginas aparece por primera vez la palabra izquierda, que se acuña precisamente en este tiempo). Marat no solo fustigaba a la aristocracia, sino también a los representantes de la Asamblea que retardaban los cambios que consideraba fundamentales. Fue a su vez fundador del primer club de los Jacobinos. El club, que se llamó en primer término Sociedad Amigos de la Constitución, y al cual se le atribuye un origen francmasón, debe el nombre histórico con que se lo distingue por el lugar elegido para su primera reunión en

²¹ Lefebvre, Georges. Obra citada.

²² Thomas Carlyle (1795-1881) fue un importante historiador británico en época del Romanticismo.

París, el 19 de octubre de 1789, que se realizó en el convento dominico de Saint-Honoré, ubicado en la calle San Jacobo. Este club, y los que se reprodujeron enseguida hasta llegar a la cantidad de ciento cincuenta y dos en 1790, fue germen de los futuros partidos políticos. De acuerdo con las ideas de su líder Marat, los jacobinos se constituyeron en el ala extremista del movimiento popular, la que exigía la aplicación de las medidas más radicales. Lectores de *El contrato social* de Rousseau, encontraron en este texto «aquellos principios primarios y originales que todos los hombres comparten: el reino de la razón universal que une a los hombres frente al de las emociones, que los distancian; al reino de la justicia y paz universal por oposición a los conflictos, la turbulencia y los desórdenes que enajenan los corazones humanos de la mente y que dividen a los hombres»²³. De todos modos, sin ir tan atrás (*El Contrato Social* es de 1762), las ideas jacobinas se expresaron más claramente el 26 de agosto de 1789, fecha de creación de la citada Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, cuyo texto completo se transcribe a continuación.

I Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en cuanto a sus derechos. Las distinciones civiles sólo podrán fundarse en la utilidad pública, todo ciudadano puede hablar, escribir y publicar libremente, excepto cuando tenga que responder del abuso de esta libertad en los casos determinados por la ley.

II La finalidad de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre. Esos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión.

III La fuente de toda soberanía reside esencialmente en la Nación; ningún individuo ni ninguna corporación pueden ser revestidos de autoridad alguna que no emane directamente de ella.

IV La libertad consiste en poder hacer todo aquello que no cause perjuicio a los demás. El ejercicio de los derechos naturales de cada hombre, no tiene otros límites que los que garantizan a los demás miembros de la sociedad el disfrute de los mismos derechos. Estos límites sólo pueden ser determinados por la ley.

²³ Berlin, Isaiah. 2000. *Las raíces del romanticismo* (edición de Henry Hardy, traducción de Silvana Mari). España. Taurus.

V La ley sólo puede prohibir las acciones que son perjudiciales a la sociedad. Lo que no está prohibido por la ley no puede ser impedido. Nadie puede verse obligado a aquello que la ley no ordena.

VI La ley es expresión de la voluntad de la comunidad. Todos los ciudadanos tienen derecho a colaborar en su formación, sea personalmente, sea por medio de sus representantes. Debe ser igual para todos, sea para proteger o para castigar. Siendo todos los ciudadanos iguales ante ella, todos son igualmente elegibles para todos los honores, colocaciones y empleos, conforme a sus distintas capacidades, sin ninguna otra distinción que la creada por sus virtudes y conocimientos.

Se estima que este artículo fue redactado, por entero, por el diputado y obispo Charles Maurice de Talleyrand (1754-1838). Desestimado para la carrera militar, un accidente de infancia en un pie derecho no lo hizo apto para la guerra («rengo como el diablo», lo calificó Víctor Hugo), este hombre de cuna escaló, gracias al peso de su apellido, muy rápidamente los rangos eclesiales, hasta lograr el cargo de obispo de Autun. Odiado o temido, Talleyrand, más volcado a la carrera política que a sus deberes religiosos, de una vida licenciosa incompatible con su condición sacerdotal –se especula que el pintor Eugène Delacroix fue hijo suyo, no reconocido–, fue en política «vencedor en todas las intrigas, ministro, traidor y superviviente de todos los regímenes»²⁴, desde que se incorporó a la Revolución hasta su muerte. Protegido por un cinismo estructural, Talleyrand se hizo dueño de una anécdota que para muchos fue real.

«Anciano y de vuelta de todo, en julio de 1830 se sentó en su casa de París a oír las campanadas que anunciaban el fin de tres días de revueltas contra el rey.

–¡Ah, las campanas! Señal de que ganamos-, dijo.

–¿Quiénes ganamos, *mon prince?*-, le preguntó, confundido, su asistente. Talleyrand lo frenó con el índice apoyado en los labios.

–¡Ni una palabra! Mañana te diré quiénes ganamos»²⁵.

²⁴ Del Valle, Héctor. Obra citada.

²⁵ Rodríguez Yebra, Martín. «¿Por quién suenan las campanas peronistas?» Suplemento Ideas del diario *La Nación* del domingo 14 de febrero de 2016.

VII Ningún hombre puede ser acusado, arrestado y mantenido en confinamiento, excepto en los casos determinados por la ley, y de acuerdo con las formas por esta prescritas. Todo aquel que promueva, solicite, ejecute o haga que sean ejecutadas órdenes arbitrarias, debe ser castigado, y todo ciudadano requerido o aprehendido por virtud de la ley debe obedecer inmediatamente, y se hace culpable si ofrece resistencia.

VIII La ley no debe imponer otras penas que aquellas que son estrictamente y evidentemente necesarias; y nadie puede ser castigado sino en virtud de una ley promulgada con anterioridad a la ofensa y legalmente aplicada.

IX Todo hombre es considerado inocente hasta que ha sido declarado convicto. Si se estima que su arresto es indispensable, cualquier rigor mayor del necesario para asegurar su persona ha de ser severamente reprimido por la ley.

X Ningún hombre debe ser molestado por razón de sus opiniones, ni aun por sus ideas religiosas, siempre que al manifestarlas no se causen trastornos del orden público establecido por la ley.

XI Puesto que la libre comunicación de los pensamientos y opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre, todo ciudadano puede hablar, escribir y publicar libremente, excepto cuando tenga que responder del abuso de esta libertad en los casos determinados por la ley.

XII Siendo necesaria una fuerza pública para garantizar los derechos del hombre y del ciudadano, se constituirá esta fuerza en beneficio de la comunidad, y no para el provecho particular de las personas a las que ha sido confiada.

XIII Siendo necesaria, para sostener la fuerza pública y subvenir a los gastos de administración, una contribución común, esta debe ser distribuida equitativamente entre los ciudadanos, de acuerdo con sus facultades.

XIV Todo ciudadano tiene derecho, ya por sí mismo o por su representante, a constatar la necesidad de la contribución pública, a consentirla libremente, a comprobar su adjudicación y a determinar su cuantía, su modo de amillaramiento, su recaudación y su duración.

XV La sociedad tiene derecho a pedir a todos sus agentes cuentas de su administración.

XVI Una sociedad en la que la garantía de los derechos no está asegurada, ni la separación de poderes definida, no tiene Constitución.

XVII Siendo inviolable y sagrado el derecho de propiedad, nadie podrá ser privado de él, excepto cuando la necesidad pública, legalmente comprobada, lo exige de manera evidente, y a la condición de una indemnización previa y justa²⁶.

Como se advierte, la norma previene contra detenciones arbitrarias e impone la necesidad de crear un cuerpo de policía, la implementación de impuestos equitativos y la protección del derecho de propiedad, pero no menciona la pena de muerte, que siguió vigente y autorizó la cantidad enorme de ejecutados durante la Revolución. Recién en 1981 François Mitterrand la abolió, decisión que se incorporó al cuerpo de la Constitución francesa en el 2007. En este punto, el de la pena de muerte, se trata de un rasgo que los ilustrados han omitido o soslayado como motivo de reflexión de su teoría jurídica, una llamativa laguna en una filosofía que parecía asumir todos los temas. En el salón de d'Holbach, y solo para tenerlo como ejemplo, la cuestión nunca había sido tocada, de modo que la agitación ganó a anfitriones e invitados cuando en 1766 se anunció la visita de Cesare Benesana, marqués de Beccaria (1738-1793), que a los veintiséis años, en 1764, y en su ciudad natal, Milán, había publicado *El Tratado de los delitos y las penas*, un trabajo donde demolía la vigencia de la pena de muerte y que lo había convertido de la noche a la mañana en un prodigio de la Ilustración europea.

«Beccaria se había propuesto nada menos que reformar el Derecho Penal según los principios racionales. El joven milanés sostenía que la justicia no debía ser divina ni poética, sino

²⁶ En el continente americano bajo dominación española, también agitado por las ideas revolucionarias, aportadas por las clases letradas que tenían acceso a la lectura y a la información proveniente de Francia, comenzó a conocerse la Declaración de los Derechos del Hombre a poco de haber sido decretada en Francia. En 1793, el neogranadino Antonio Nariño (1765-1823), un precursor de la independencia de las colonias americanas del sur, tradujo el texto al castellano y lo hizo publicar.

transparente y proporcional al delito, y siempre basada en la necesidad y en la defensa de la sociedad.»²⁷

Beccaria había llegado a París veinte años antes de la Revolución y fue recibido y aclamado por los *philosophes* que, dicho sea de paso, él también había aprendido a admirar desde su sede italiana. Trajo consigo conceptos nuevos, iluminados, distintos, emocionantes, tal como que lo que se constituye en delito no era una circunstancia inamovible, ya que cambiaba con el tiempo, «así pues, los delitos son aquello que una sociedad decide criminalizar en un momento histórico dado»²⁸. Bajo esta óptica, la justicia del siglo XVIII era una abominación, inútil e innecesariamente cruel, porque aplicaba la tortura, durante la cual el acusado confesaba lo que le pidieran con tal de que cese el tormento, perdiéndose con eso el sentido de verdad y sobre todo el de justicia. Beccaria describió en su texto el registro de penas capitales que fueron promovidas por las clases gobernantes, para conservar el poder, todos actos de injusticia que además calmaban el ansia de morbo de la plebe (anótese las públicas ejecuciones en la horca, la quema de brujas como acontecimiento ciudadano, las humillantes exposiciones en la picota y las reuniones populares para asistir a las muertes por guillotina). Tanto como la tortura, Beccaria estaba convencido que la pena de muerte era aún mucho más perniciosa para la sociedad. «Parece un absurdo —opinaba Beccaria—, que las leyes, esto es, la expresión de la voluntad pública, que detestan y castigan el homicidio, lo cometan ellas mismas; y para separar los ciudadanos del intento de asesinar, ordenen un público asesinato»²⁹. La existencia de esta pena se defiende solo con el paganismo, cuando en los tiempos antiguos se creía que con estos crímenes se hacía cesar la ira de los dioses, propósitos que, desde luego, resultaban anacrónicos en la sociedad de las Luces.

Esa visita de Beccaria, se insiste, fue un suceso. Introdujo un nuevo elemento de discusión en el universo iluminista (que sin embargo no trascendió como para ser volcada en la Declaración de los Derechos Humanos), y entregó un libro que los franceses de inmediato se abocaron a traducir. Y no solo los franceses, tómese nota que la versión castellana de *El tratado de los delitos y las*

²⁷ Blom, Philipp. 2012. *Gente peligrosa* (traducción de Daniel Najmías). España. Anagrama.

²⁸ Blom, Philipp. Obra citada.

²⁹ Extraído de la versión facsimilar (<http://books.google.es>) de la edición española de *El tratado de los delitos y las penas*, obra de Cesare Beccaria traducida por D. Juan Antonio de las Casas, publicada en Madrid en 1774 por el editor Joachin Ibarra.

penas que nosotros hemos utilizado es de 1774, solo diez años después de haber sido publicado en italiano. Un testigo de las tertulias de Beccaria en el salón de d'Holbach, Alessandro Verri, asimismo jurisconsulto que lo había acompañado en el viaje, anotó que la visita fue corta porque Beccaria extrañaba su patria, a su hermosa esposa y, además, se asustó ante el fuerte ateísmo que encontró instalado en todos los *philosophes* que, se reitera, admiraba. Beccaria era un católico para el cual ese rechazo a la religión quedaba muy lejos de lo que él pensaba al respecto. Por otra parte, cuando los ilustrados tomaron el nuevo tema como motivo de reflexión difirieron, algunos, con la tan marcada posición de Beccaria. Tanto Diderot como d'Holbach «pensaban que la pena de muerte –y también los crueles castigos públicos– podían ser valiosa incluso en una sociedad justa [...] En opinión de ambos, en una sociedad sin religión, en la que no se podía disuadir a las personas de cometer crímenes amenazándolas con un castigo [eterno] después de la muerte, tenía que haber medidas que demostrasen que la virtud se recompensaba y que el mal se castigaba severamente. Una ejecución pública podía ser un elemento disuasorio muy eficaz»³⁰. Distinta fue la actitud de Voltaire, que siempre se había opuesto a la pena de muerte, había discutido con coraje y abiertamente tres famosos errores de la justicia francesa: la ejecución de Robert Damiens, quien en 1757 había atentado contra la vida del rey Luis XV; la de Jean Calas, acusado falsamente en 1762 de asesinar a su hijo; y la del joven Chevalier de la Barre, que en 1766 fue condenado por blasfemias a la religión en un episodio que hemos comentado en un capítulo anterior. La intervención de Voltaire no ayudó a los acusados, ejecutados bárbaramente a pesar de que Damiens estaba claramente loco, Calas era a todas luces inocente y de la Barre había cometido un delito que no merecía ser castigado de ese modo tan brutal e irreversible.

El *Tratado de los delitos y de las penas* de Beccaria fue, como se dijo, traducido con gran celeridad y se transformó en libro de consulta obligatoria para aquellos gobernantes que querían reformar sus sistemas jurídicos. Lo tuvo en cuenta Catalina II, quien en 1767 produjo un nuevo estatuto legal de cuño claramente ilustrado, y también Guillermo III de Suecia, quien en 1772 ocupó el trono con decisión absolutista y que, sin embargo, abolió la pena de muerte y la tortura, siendo el primer país de Europa y del mundo en tomar esas medidas.

³⁰ Blom, Philipp. Obra citada.

Así también, tal vez como otro reflejo de época, se desestimó que los alcances de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano involucraran, también, a las mujeres, que a pesar del evidente activismo revolucionario de muchas de ellas eran consideradas ciudadanas de segunda clase, sin derecho al voto (al igual que los menores de veinticinco años o las personas sin domicilio fijo). Esta carencia inspiró a una mujer, Olympe de Gouges (1748-1793), seudónimo de Marie Gouze, a efectuar la corrección y publicar en 1791 los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana. Parafraseando el referente masculino, a veces sin tocar ni una coma o con solo el obligado cambio de género, Olympe de Gouges constituyó el que se considera el primer documento feminista. Esta mujer que había logrado ser elegida diputada en la Asamblea, murió guillotínada en 1793, acusada de traición por oponerse a la ejecución del rey.

I La mujer nace libre y permanece igual al hombre en derechos. Las distinciones sociales sólo pueden estar fundadas en la utilidad común.

II El objetivo de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles de la Mujer y del Hombre; estos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y, sobre todo, la resistencia a la opresión.

III El principio de toda soberanía reside esencialmente en la Nación que no es más que la reunión de la Mujer y el Hombre; ningún cuerpo, ningún individuo, puede ejercer autoridad que no emane de ellos.

IV La libertad y la justicia consisten en devolver todo lo que pertenece a los otros; así, el ejercicio de los derechos naturales de la mujer solo tiene por límites la tiranía perpetua que el hombre le opone; estos límites deben ser corregidos por las leyes de la naturaleza y de la razón.

V Las leyes de la naturaleza y de la razón prohíben todas las acciones perjudiciales para la Sociedad: todo lo que no esté prohibido por estas leyes, prudentes y divinas, no puede ser impedido y nadie puede ser obligado a hacer lo que ellas no ordenan.

VI La ley debe ser la expresión de la voluntad general; todas las Ciudadanas y Ciudadanos deben participar en su formación personalmente

o por medio de sus representantes. Debe ser la misma para todos; todas las ciudadanas y todos los ciudadanos, por ser iguales a sus ojos, deben ser igualmente admisibles a todas las dignidades, puestos y empleos públicos, según sus capacidades y sin más distinción que la de sus virtudes y sus talentos.

VII Ninguna mujer se halla eximida de ser acusada, detenida y encarcelada en los casos determinados por la Ley. Las mujeres obedecen como los hombres a esta Ley rigurosa.

VIII La Ley sólo debe establecer penas estrictas y evidentemente necesarias y nadie puede ser castigado más que en virtud de una Ley establecida y promulgada anteriormente al delito y legalmente aplicada a las mujeres.

IX Sobre toda mujer que haya sido declarada culpable caerá todo el rigor de la Ley.

X Nadie debe ser molestado por sus opiniones incluso fundamentales; si la mujer tiene el derecho de subir al cadalso, debe tener también igualmente el de subir a la Tribuna con tal que sus manifestaciones no alteren el orden público establecido por la Ley.

XI La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los derechos más preciosos de la mujer, puesto que esta libertad asegura la legitimidad de los padres con relación a los hijos. Toda ciudadana puede, pues, decir libremente, soy madre de un hijo que os pertenece, sin que un prejuicio bárbaro la fuerce a disimular la verdad; con la salvedad de responder por el abuso de esta libertad en los casos determinados por la Ley.

XII La garantía de los derechos de la mujer y de la ciudadana implica una utilidad mayor; esta garantía debe ser instituida para ventaja de todos y no para utilidad particular de aquellas a quienes es confiada.

XIII Para el mantenimiento de la fuerza pública y para los gastos de administración, las contribuciones de la mujer y del hombre son las mismas; ella participa en todas las prestaciones personales, en todas las tareas penosas, por lo tanto, debe participar en la distribución de los puestos, empleos, cargos, dignidades y otras actividades.

XIV Las Ciudadanas y Ciudadanos tienen el derecho de comprobar, por sí mismos o por medio de sus representantes, la necesidad de la contribución pública. Las Ciudadanas únicamente pueden aprobarla si se admite un reparto igual, no sólo en la fortuna sino también en la administración pública, y si determinan la cuota, la base tributaria, la recaudación y la duración del impuesto.

XV La masa de las mujeres, agrupada con la de los hombres para la contribución, tiene el derecho de pedir cuentas de su administración a todo agente público.

XVI Toda sociedad en la que la garantía de los derechos no esté asegurada, ni la separación de los poderes determinada, no tiene constitución; la constitución es nula si la mayoría de los individuos que componen la Nación no ha cooperado en su redacción.

XVII Las propiedades pertenecen a todos los sexos reunidos o separados; son, para cada uno, un derecho inviolable y sagrado; nadie puede ser privado de ella como verdadero patrimonio de la naturaleza a no ser que la necesidad pública, legalmente constatada, lo exija de manera evidente y bajo la condición de una justa y previa indemnización.

En otra omisión, producida con la deliberada intención de no chocar contra los intereses de los colonos y propietarios de las refinerías de azúcar de Caribe y las Antillas, la Asamblea no contempló que el alcance del derecho a la libertad alcanzara a los hombres de color que trabajaban en las plantaciones de ultramar, pero es obligatorio aclarar que las autoridades revolucionarias salvaron la negligencia tiempo después, el 4 de febrero de 1794, mediante una resolución más conocida como el Decreto del 16 Pluvioso del año II (fechas del nuevo calendario revolucionario), que abolió la esclavitud en las colonias. Asimismo, todos los residentes de las mismas, sin distinción de raza, fueron declarados ciudadanos franceses, desatando el lógico furor de los colonos blancos.

«¡Oh! Era muy fácil, en el Café de la Regence, en las arcadas del Palais Royal, soñar con la igualdad de los hombres de todas las razas, entre dos partidas de faraón. A través de vistas de puertos de América, embellecidas por rosas de los vientos y tritones

con los carrillos hinchados; a través de los cuadros de mulatas indolentes, de lavanderas desnudas, de siestas en platanales.»³¹

Naturalmente, y por lo contrario, negros, mulatos y mandingas («todo mandinga –era cosa sabida– ocultaba un cimarrón en potencia. Decir mandinga, era decir díscolo, revoltoso, demonio»³²) recibieron la noticia con beneplácito, rebelándose contra los exportadores de mercadería humana. La nueva situación que cortaba un próspero negocio muy difícil de renunciar, dio lugar a ciertas maniobras perversas, que desvirtuaban el espíritu del decreto: los capitanes de los navíos franceses quedaban autorizados a vender como esclavos en los puertos afines los negros que les fueran capturados a españoles, ingleses y otros enemigos de Francia. Lo ridículo, y miserable, es que a esta excepción se acogían naves que, cargadas de negros engrillados, llevaban como nombre, por ejemplo, *El contrato social*. La vigencia de este elástico estatus colonial duró menos de una década: el 20 de mayo de 1802, con Napoleón en el poder, se promulgó la abyecta ley del 30 floreal del año X por la que se mantenían (en realidad se restauraban), las condiciones de esclavitud que regían con anterioridad a 1789. Pero la historia no vuelve atrás tan fácilmente. Los negros, anoticiados que volvían a ser esclavos bajo las viejas y oprobiosas circunstancias, escaparon en gran cantidad al interior enmarañado de las islas, o del continente en el caso de la Guyana, formando bandas de cimarrones que asolaban a los colonos. Ante el peligro de que los negros en fuga eligieran en vez del interior el exterior, y se animaran a ingresar en la metrópoli, Napoleón los atajó con un nuevo decreto, del 5 de Messidor, que prohibía la entrada en Francia a todo individuo de color.

Como ya se anunció más arriba, la insurrección popular parisina encontró pronto eco en las ciudades y pueblos del interior de Francia (que la Asamblea había dividido en ochenta y tres departamentos, reemplazando con esto la pirámide regionalización feudal), donde las comunas que se crearon en virtud de esta novedosa circunstancia declararon la sujeción a una única autoridad, la Asamblea Nacional Constituyente, desconociendo deliberadamente al rey. Los campesinos, sujetos al régimen medieval de servidumbre, se negaron a seguir pagando tributos e impuestos, se rebelaron contra la autoridad del señor del lugar, lo atacaron y con frecuencia trasladaron la agresión a sus propios aposentos, castillos y palacios asediados como lo fuera la Bastilla.

³¹ Carpentier, Alejo. 1966. *El reino de este mundo*. Uruguay. Arca/Montevideo.

³² Carpentier, Alejo. 1966. Obra citada.

«La revolución urbana, en efecto, repercutió en el campo en algunas sublevaciones populares caracterizadas por ejecuciones arbitrarias [...] Las cercas fueron destruidas y los pastos comunales fueron restablecidos, se tomó posesión de los bienes municipales sin consultar a nadie.»³³

Debido a esta agitación la gente del campo tuvo que cuidar sus posesiones (había datos de que la cosecha de 1789, a diferencia de las anteriores, se presentaba como buena), amenazada por la gente desplazada de las ciudades, obreros y artesanos sin trabajo, mendigos y bandidos de toda índole, que merodeaban las propiedades agrarias que ahora se hallaban desprotegidas por el señor, ya sin autoridad en la zona. Este fenómeno de inseguridad en la campaña es entendido por la historia de la Revolución como *La Grande Peur* (El Gran Miedo).

Pero fue la Iglesia la que padeció los mayores daños; «la Revolución [redujo] al cristianismo en Francia en el nivel más bajo en más de mil años»³⁴.

«A pesar de que la religión y la cultura europeas cambiaron de manera tan significativa entre 1750 y 1789, no hay muestras de que cualquiera de sus soberanos o más de un puñado de súbditos soñara con las drásticas medidas contra la Iglesia que iban a ser tomadas por la Revolución Francesa.»³⁵

Se entendía, aun cuando no se contaba con un censo catastral preciso para certificarlo, que era el mayor terrateniente del país, por lo que se procedió a confiscarle las tierras y los bienes inmuebles, para venderlos después y solventar el déficit (cabe adelantar que eso no se consiguió). Para nada sirvió que, antes de padecer esta medida radical, la Iglesia hubiera renunciado voluntariamente a percibir los diezmos que le producían las cosechas. La Asamblea dictó el 12 de julio de 1790 una Constitución Civil para el clero, «aunque no se hablaba siquiera de una posible separación de Iglesia y Estado,

³³ Lefebvre, Georges. Obra citada.

³⁴ Derek, Beales. 2002. *Religión y cultura en El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.

³⁵ Derek, Beales. Obra citada.

se convertía de algún modo a sacerdotes y prelados en empleados estatales, y se reglamentaba su actividad con menos liberalidad que en el pasado»³⁶. Con esta medida la dependencia de la clerecía al nuevo Estado fue absoluta, se les concedió a los sacerdotes la citada condición de servidores públicos y se les quitó toda posibilidad de intervenir en cuestiones de propiedad o de comercio. Las rebeliones curiales contra estas medidas fueron aplacadas con la cárcel y, con alguna frecuencia, con la masacre de sacerdotes producida sobre todo en las remotas regiones de la nación donde los privilegios eclesiásticos, acaso por la lejanía del centro parisino, eran más profundos. Sin embargo hubo curas y obispos que resistieron con valentía, que en cambio de ganarse el mote de “constitucionales” o “juramentados”, optaron por el peligroso apodo de “refractarios” al negarse a prestar el juramento de adhesión civil.

El papa Pío VI (1717-1799), que había vacilado, sin saber si condenar o bendecir a la Revolución, terminó por reprobarla, aunque su sanción fue moderada, en atención que una condena enérgica impulsara en Francia la creación de una iglesia independiente, una iglesia galicana (recuérdese que en el siglo XVI, por causa de una disputa con el rey Enrique VIII, Roma perdió Inglaterra). El papa se mostraba prudente por la razón apuntada y también por estar más preocupado por mantener la propiedad de Aviñón, ciudad del sur de Francia, lindante con el río Ródano, que fue sede papal durante el Gran Cisma de Occidente (1378-1417). Aviñón pudo resistirse como Estado Pontificio hasta que, como se presumía, fue incorporada al territorio francés en 1791. Recién entonces el Sumo Pontífice tuvo aliento para manifestar sus protestas más explícitamente: el 10 de marzo de 1791 emitió un documento donde expresaba la reprobación oficial de Roma a los principios revolucionarios de 1789.

Entre los bienes expropiados al clero se encontraba un edificio de estilo neoclásico, destinado por la curia a ser una iglesia consagrada a Santa Genoveva, la patrona de París. El gobierno revolucionario decidió darle otro fin, lo llamó el Panteón y lo reservó para guardar los féretros de los hombres ilustres. Para que no quedaran dudas, en el frontispicio, grabando la piedra, se escribió: “A los grandes hombres, la patria agradecida” (*Aux Grands Hommes la patrie reconnaissante*). El primero fue el ataúd del vehemente *Mirabeau*, «el orador del pueblo» o «la antorcha de Provenza» (región donde había nacido y a la cual representaba como diputado), que murió inesperadamente el 2 de abril de 1791. Casi al mismo tiempo, también en 1791, fueron trasladados al Panteón

³⁶ Saavedra, J. G. Obra citada.

los restos de Voltaire (aún permanecen ahí), mediante una fastuosa y solemne ceremonia que organizó el pintor David³⁷.

Cabe observar, por fin, que estas expropiaciones que afectaron a la Iglesia se extendieron, también, a las posesiones de los emigrados, para también ponerlas en venta.

Los constituyentes, carentes casi todos de experiencia política (el absolutismo no había permitido a ningún plebeyo ejercitarse en estas cuestiones), seguían deliberando con el propósito inicial de redactar una constitución. Agrupados, por el simple hecho de la ubicación de sus bancas, según sus afinidades políticas, fueron cediendo a las propuestas de los moderados girondinos, así llamados porque en su mayoría procedían de Gironde, departamento mercantil ubicado en el sudoeste de Francia, en la región de Aquitania. Fueron ellos, prudentes y federalistas, representantes de las burguesías regionales y de la intelectualidad más refinada, los que obtuvieron los mejores resultados, por encima de los criterios más radicales de los jacobinos y de un desprendimiento de esta fuente, los cordeleros, para algunos más radicales que los jacobinos y conocidos como la Sociedad de los Amigos de los Derechos del Hombre. Su nombre deriva del lugar de la reunión primaria del 27 de abril de 1790: el convento de los Cordeliers (hoy museo Dupuytren). Estas dos agrupaciones ocupaban el ala izquierda de la Asamblea; Danton y Marat solían ser los oradores más frecuentes de los cordeleros, el muy elocuente Robespierre el de los jacobinos.

El 3 de setiembre de 1791 fue aprobada la primera constitución de la historia de Francia. Algunos historiadores, analizando su contenido, le descubren una precipitación innecesaria. Todavía no era republicana, creaba un sistema electoral contradictorio con la Declaración de los Derechos Humanos, ya que habilitaba sólo para el voto censitario, vale decir restringido sólo a los ciudadanos de fortuna, aquellos con la obligación de pagar altas sumas de impuestos. Asimismo propiciaba una Asamblea Legislativa de setecientos cuarenta y cinco miembros (que reemplazó de inmediato a la Asamblea Nacional, que se disolvió el 30 de setiembre luego de redactar la Constitución), mantenía la monarquía y su condición hereditaria, atribuyéndole al rey el derecho de veto de algunas leyes y la potestad de elegir a sus seis ministros, los jefes militares y al cuerpo

³⁷ Como citamos en otro capítulo, Carlo Goldoni fue testigo presencial de esta magnificente ceremonia.

diplomático, siendo apartado de todo lo que incumbiera al ámbito judicial. Lo distinto estaba establecido por la condición de célula inicial que se daba a las Comunas, con autoridad para sostener su propia Guardia Nacional y percibir impuestos regionales. Luis XVI, a quien se le quitó el antiguo título de “Rey de Francia” para reemplazarlo por el de “Rey de los franceses por la gracia de Dios en virtud de la Constitución del Estado”, aceptó el nuevo cargo con un discurso y una jura ante la Asamblea que fue coronada con aplausos.

Para la administración de justicia, independiente de los otros poderes, tal como lo había querido Montesquieu y se practicaba en los Estados Unidos y el Reino Unido, se armó un sistema ajustado a los derechos individuales, con la designación de jueces que operaban en distintas jurisdicciones, de acuerdo con la calidad de los delitos, un tribunal de casación destinado a vigilar los procedimientos de estos jueces y, encima de la pirámide, la Suprema Corte, autorizada a expedir el dictamen definitivo. Las nuevas leyes penales eliminaron definitivamente la tortura y respecto a la aplicación de la pena de muerte se aceptó la proposición del diputado nacional Joseph Ignace Guillotin, quien para evitar al condenado inútiles sufrimientos sugirió el uso de la rápida y eficaz guillotina, nombre derivado del apellido del supuesto inventor del aparato, un dato falso como falso es que Guillotin fuera ejecutado de esa forma (murió en 1814, por enfermedad), ya que máquinas parecidas se habían utilizado en Bohemia³⁸ durante el siglo XIII y en Alemania, Escocia, Inglaterra y los Estados Pontificios desde el siglo XV. Con escrupuloso cuidado, la guillotina fue inaugurada en París en 1792 ultimando ovejas, mostrando deficiencias que el diseñador del modelo francés, que tampoco fue Guillotin sino el médico cirujano y fisiólogo Antoine Louis (1723-1792), corrigió modificando el recorrido de la cuchilla horizontal para que, colgada de unas columnas de madera de roble de cuatro metros de altura, cayera y cortara el ángulo esternal (el «ángulo de Louis»), precisamente el punto de unión entre el manubrio y el cuerpo del esternón. La cuchilla fue pintada de rojo para atenuar el impacto que podía producir la visión de la sangre.

Sin embargo, a pesar de estos triunfos, la victoria en el recinto de sesiones de la moderación girondina no encajaba demasiado con la realidad, porque el

³⁸ Bohemia es una de las tres regiones históricas que componen la actual República Checa. Las otras dos son Moravia y Silesia. La capital de Bohemia es Praga, la religión predominante es el catolicismo y la lengua mayoritaria es el checo.

verdadero poder estaba afuera, en una sociedad dominada por los jacobinos y los cordeleros, que, reiteramos, alentaban el extremismo. La reacción popular, inesperada para muy pocos, al fin se produjo entre el 5 y 6 de octubre y se expresó en particular por la rebelión de las mujeres, llamadas despectivamente “Las furias”. La indignada masa femenina —mujeres que demostraron así una capacidad de participación que se les había negado desde siempre— se dirigió al palacio de Versalles para pedir el pan que faltaba en los comercios. Detrás marchaba una fuerza de la Guardia Nacional de La Fayette, que se estima iba más decidida a proteger al rey que a apoyar a las mujeres. La exaltada imaginación popular más que la historia registró la respuesta de María Antonieta a las exigencias de las revoltosas: “si no tienen pan, que coman pasteles”. Está probado que no fue ella la autora de la desdichada frase, sino María Teresa de Austria, esposa de Luis XIV, quien ante un reclamo similar producido durante el reinado del Rey Sol, respondió altaneramente: “si no tienen pan, que les den el hojaldre en lugar del paté” (“*S’il ait aucun pain, donnez-leur la croûte au lieu du pâté*”). Hay otras versiones que adjudican esta provocación a algunas de las tías del citado Rey Sol, de modo que la desafortunada respuesta no forma parte de la historia de la Revolución.

El acecho de “Las Furias”, a quienes naturalmente se les habían unido muchos hombres disfrazados con faldas, obligó al rey a volver a París. Lo hizo escoltado por la multitud que asimismo lo obligó a sentar gobierno en el palacio de las Tullerías (que hoy ya no existe: incendiado por los revolucionarios de 1871, fue demolido en 1882). Vale, como nota anecdótica, que ante el acoso de las mujeres la servidumbre de Versalles, movida por el terror, abandonó el servicio de almuerzo de los cortesanos, quienes debieron conformarse, ese día, con un vaso de vino agrio y un trozo de pan negro.

Luego de estos sucesos, con el rey ya instalado en París, la Asamblea ahora legislativa endureció la gestión y, ante las noticias de la acción disolvente de los *émigrés* en el exterior (conjurados en contra de los revolucionarios pero también contra el mismo rey, acusado de debilidad y hasta de traición), ordenó el cierre de la frontera, de modo que nadie podía salir o entrar al país. Luis XVI tomó nota de cómo la situación se iba inclinando en su contra y por fin optó por huir con su familia, disfrazados ridículamente de aristócratas rusos. Otras fuentes señalan que se trató de disimular a la berlina que lo tenía como pasajero como un carruaje que llevaba una importante caja de caudales, de ahí la custodia que la acompañaba. Durante la noche del 20 al 21 de junio de 1791 el rey dejó las Tullerías con destino desconocido, no sin antes dejar escrito un mensaje a

la Nación donde desdecía su aprobación a todas las reformas promulgadas y que hasta ahí había aceptado sumisamente. Pero cometió la torpeza de dejarse ver en la posta de Saint-Menehould, siendo reconocido por Jean-Baptiste Drouet, hijo del administrador del lugar. Sin embargo la caravana pudo seguir su marcha hasta Varennes, donde la berlina debió detenerse para enfrentar a una multitud anoticiada de la identidad del viajero y que, amenazante, no lo dejó avanzar. La novedad llegó a París y un diputado de la Asamblea llamado Pétion, viajó para salvar y escoltar al huidizo monarca durante un humillante y nuevo regreso a París. El monarca, además de su familia, su hermana, su esposa María Antonieta y sus dos hijos, ya en la ciudad, permanecieron bajo custodia revolucionaria. Asimismo el monarca fue suspendido en el cargo de modo temporario y se le quitó el derecho a veto. No obstante, se dice que por decisión de La Fayette, se prohibieron las expresiones populares en su favor o en su contra: se habían pegado carteles en París que decían: “El que aplauda al rey será azotado, el que lo insulte será ahorcado”.

«[La detención en Varennes] era algo tan tremendo, tan novedoso para cualquier mente, que las palabras “Rey” y “arresto” no acababan de acoplarse, de constituir una posibilidad inmediatamente admisible. ¡Un monarca arrestado, avergonzado, humillado, entregado a la custodia del pueblo a quien pretendía gobernar, cuando era indigno de hacerlo! La más grande corona, el más insigne poder, el más alto cetro del universo, traídos entre dos gendarmes.»³⁹

A pesar de los recaudos destinados a proteger su figura Luis XVI no pudo redimirse jamás de este ridículo; en adelante, aun en sordina, sería considerado enemigo del pueblo y motejado como “Luis el mentiroso” o “El cerdo gordo”. Su cobardía había aumentado la antipatía sobre él y el pueblo llano terminó por estallar y expresó su repudio en una gran concentración que el 17 de julio de 1791 tuvo lugar en el Campo de Marte (un vasto parque público, que hoy sigue existiendo, situado entre la Torre Eiffel y la Escuela Militar). Convocada la multitud por los cordeleros, fue azuzada mediante discursos exaltados. Y este el punto donde, según muchos historiadores, la Revolución dio un brusco giro y comenzó a mostrar su cara más desafortunada, donde por primera

³⁹ Carpentier, Alejo. 1965. Obra citada.

vez aparece la sangre: La Fayette, al frente de la Guardia Nacional, exigió la desconcentración de los amotinados, que fue desobedecida, por lo que ordenó disparar sobre ellos matando a cincuenta personas. A continuación, muchas de las personalidades involucradas fueron arrestadas. Otros, precavidos, encontraron escondite, entre ellos Marat, quien para evitar la prisión o cosas peores, buscó refugio en el alcantarillado de París, donde en contacto con alimañas y pestilencias adquirió la enfermedad dérmica que lo obligó en lo sucesivo a vivir sumergido en una bañera, lugar donde encontró la muerte el 13 de julio de 1793, apuñalado por la girondina y romántica Charlotte Corday, quien fue de inmediato ajusticiada por este hecho.

La nueva Asamblea Legislativa, de setecientos cuarenta y cinco miembros, comenzó a sesionar el 1 de octubre de 1791 y su conformación respondía a un cuadro parecido al que había mostrado la constituyente. A la derecha, doscientos sesenta y cuatro diputados, se ubicaron los girondinos. Jacques Pierre Brissot y Nicolas de Condorcet, ambos provistos de una brillante oratoria, eran los portavoces del grupo que defendía la monarquía constitucional y el gobierno de la alta burguesía. En el centro, la mayor cantidad de representantes, trescientos cuarenta y cinco, la célebre Llanura, con Jacques Necker como mentor, que era de opinión imprevisible, ya que apoyaba a la derecha o a la izquierda sin ninguna dificultad. A la izquierda, reconocida como la Montaña, el sector más revoltoso pero también menos numeroso, ciento treinta y seis diputados, inscriptos en los clubes jacobinos o en los de los cordeleros, con sus grandes y habituales disertantes: Danton, Marat y Jacques-René Herbert. Las asperezas aparecieron en los primeros meses de funcionamiento, ante las noticias de que dos soberanos, el rey de Prusia y Leopoldo II de Austria (hay que tomar nota, Leopoldo II era hermano de María Antonieta), encargaron al duque prusiano Fernando de Brunswick la redacción de un manifiesto donde se amenazaba con la invasión de Francia si las cosas no volvían a su antiguo cauce. En Francia se sospechaba, y no sin razón, que las represalias por parte de los ejércitos extranjeros fueron solicitadas por los émigrés franceses. Entre estos emigrados se destacaba, con condición de ser uno de los jefes naturales, Henri de Borbon Condé, duque de Enghien, que, instalado en la frontera alemana, operaba con eficacia en contra de la Revolución.

Vale el aparte para señalar que fue Napoleón quien tiempo después, cuando todavía militaba al servicio de la Revolución y sin aires de emperador,

consiguió neutralizar las operaciones del duque de Enghien en forma definitiva. Infringiendo toda norma diplomática, logró capturarlo invadiendo tierra alemana, y lo hizo fusilar en 1804. Este acto, tal vez el más torpe de Napoleón, aun cuando nunca se ahorró arbitrariedades, fue tomado por las potencias monárquicas con sumo disgusto, aun superior al que se produjo cuando años antes se guillotiné a Luis XVI. «El asesinato del duque de Enghien –comentó Talleyrand en sus memorias– no podía ser disculpado ni perdonado, y no lo ha sido jamás, de suerte que Bonaparte se vio obligado a jactarse de él».

Volviendo tiempo atrás de este hecho reprochable, es preciso relatar que el aviso de la posible invasión extranjera que los franceses recibieron en 1791, en vez de asustar avivó el patriotismo. En consecuencia se formó un ejército irregular y popular, integrado por tenderos, artesanos y campesinos, que tuvo el honor de enfrentar y frenar a una avanzada prusiana, que había ingresado en territorio francés casi en tren de paseo. El encuentro –noventa mil improvisados soldados franceses contra ciento treinta mil extranjeros y nobles emigrados–, tuvo lugar el 20 de setiembre de 1792, en Valmy, se dice que sin demasiada efusión de sangre aunque hay datos ciertos de que el cañoneo (parece que a esto se redujo el encuentro; diez mil cañonazos; «duelo de artillería poco dramático» lo califica Howbsbawm) produjo quinientas bajas. Pese a la poca trascendencia militar de la batalla, se le da a este encuentro un alcance histórico notable, porque se trató de un verdadero punto de inflexión, a partir del cual los revolucionarios del 89 pasaron a utilizar la guerra como instrumento de difusión ideológica. A partir de Valmy la consigna fue: “¡Guerra a Austria, a Prusia, a Inglaterra y a España!”. A su vez, enardecido por la victoria, el diputado Brissot, no obstante moderado girondino, gritaba que «la guerra es una ventura nacional, y la única calamidad que nos puede ocurrir es no tener una guerra».

Johann von Goethe, ya un poeta y novelista de prestigio, situado en el bando prusiano, tenía cuarenta y tres años cuando fue testigo presencial del combate y, como tal, relató la derrota de las fuerzas monárquicas.

«Todavía aquella mañana no pensaba nadie en otra cosa que en ensartar a los franceses y comérselos vivos, y a mí mismo atrajérame a aquella arriesgada expedición la absoluta confianza en tal ejército y en su general, el duque de Braunschweig [comandante de las fuerzas prusianas], y ahora todo el mundo

seguía su camino y nadie abría la boca como no fuera para renegar o maldecir. Habíamos casualmente, en el preciso momento del anochecer, formado un corro, en cuyo centro no habían podido siquiera encender fuego como de costumbre, callaban los más, hablaban algunos y todos adolecían realmente de seso y juicio. Hasta que por último hubieron de requerir mi opinión, ya que generalmente solía alegrar la tertulia y distraerla con agudas sentencias; pero aquella vez dije: “En este lugar y en este día empieza una nueva época de la historia universal, y podréis decir que habéis asistido a sus albores”»⁴⁰.

La tropa francesa, en su regreso triunfal a París, entonó el *Canto de guerra para el ejército del Rin*, de autoría del capitán de ingenieros Claude-Joseph Rouget de L'isle (1760-1836), popularizado como *La Marsellesa* y adoptado como himno nacional el 14 de julio de 1795. Hay otra versión que indica que la canción tomó su nombre por los marseleses que la cantaron cuando acudieron a París para formar parte de esas informales tropas que debían enfrentar a los prusianos.

«Los de Marsella, al llegar a París, levantaron el entusiasmo [...] haciéndole oír los acentos arrebatadores del *Canto del ejército del Rin*, compuesto por Rouget de l'isle y que se llamó en adelante *La Marsellesa*.»⁴¹

En ese ínterin, la Asamblea, acicateada por la Comuna de París, que alborotaba desde la calle, había decidido en setiembre de 1792 ordenar el encierro del rey, de él y de su familia, con un solo criado a su servicio, en la Torre del Temple⁴². Luis XVI, que prisionero había perdido la condición de “majestad”, los guardias lo llamaban Monsieur o con un despectivo Luis Capeto, se enteraba de las noticias, que con frecuencia lo involucraban, por el

⁴⁰ Goethe, Johann W. 1991. *Obras completas. Campaña de Francia* (traducción de Rafael Cansinos Asséns). México. Aguilar.

⁴¹ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada

⁴² Esta fortaleza medieval, célebre por haber servido como prisión de Jacques de Molay, último Gran Maestre de los Templarios, y también de cárcel para Luis XVI y su familia, se transformó en un símbolo de veneración monárquica, por lo que Napoleón ordenó su destrucción en 1806.

voceo de los vendedores de periódicos que deliberadamente gritaban bajo su ventana. Un diputado de la Montaña, el abate Grégoire, justificó la decisión diciendo que «los reyes son, en el orden moral, lo que los monstruos en el orden físico; las cortes son los talleres del crimen, las antesalas de la corrupción, las cuevas de los tiranos; la historia de los reyes es el martirologio de las naciones». A renglón seguido de este acto atrevido y verdaderamente revolucionario, y apenas acallados los cañonazos de Valmy, la Asamblea revocó la poca inmunidad que le quedaba al soberano, lo que lo ponía al borde del proceso que luego tuvo lugar. Hay que remarcar estos hechos: con esta medida la monarquía cayó sin remedio, barrida por la república, la Primera República Francesa, fundada el 21 de setiembre de 1792 y que sobrevivió durante ocho años, hasta que en 1804 Napoleón transformó al país en un Imperio. Luego de esta decisión trascendental y fundante, la Asamblea, abrazando el lema “*Liberté, égalité ou la mort*” (el más difundido, “*Liberté, égalité, fraternité*”, equivocadamente adjudicado a la Revolución Francesa, responde en realidad a los deseos de los fundadores de la Segunda República Francesa, de 1848), llamó a elecciones generales con el objetivo de elegir, mediante el sufragio universal, un nuevo ente gubernativo que llevaría el nombre de Convención Nacional.

Este nuevo organismo, que tuvo a su cargo las funciones durante tres años en forma soberana, comenzó a sesionar el 20 de setiembre de 1792. Los girondinos, que marcaron tendencia en los primeros momentos, mantuvieron sus moderadas posiciones originarias. La Gironda consideraba que la rebelión debía tener un límite y que sus alcances no debían tocar a la figura del rey, al cual defendían como máxima autoridad de la nación. Los montañeses, la izquierda revolucionaria, en contacto permanente con los llamados *sans-culottes*, «estaban dispuestos a recurrir a la arbitrariedad y a la violencia para afrontar los peligros políticos y las dificultades económicas»⁴³.

Hay que explicar que la expresión *sans-culottes* identificaba a otra fracción de las fuerzas populares, tan aguerrida como los jacobinos y los cordeleros. El término identificatorio significa literalmente «sin calzones», y estuvo relacionado con las modas y costumbres de la época, ya que los sectores sociales más acomodados vestían con unas calzas cortas y ajustadas (*culottes*), mientras que los miembros menos afortunados llevaban pantalones largos, sin *culottes*. A pesar de este evidente signo distintivo, los *sans-culottes* buscaron otro elemento identificatorio, que fue el gorro frigio de lana o fieltro. Lo

⁴³ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

usaron encarnado, rojo, en lugar del blanco que fuera utilizado desde 1789 por algunos revolucionarios como símbolo de la libertad. Con esa calidad de signo emancipador figura en las banderas de muchas de las naciones americanas que alcanzaron su independencia en el siglo XIX⁴⁴ y desde esas fechas emancipadoras actúa como símbolo internacional de la libertad y el republicanismo.

Cabe decir que el ingreso de los aguerridos *sans-culottes*, aunque su número no era muy importante, fortaleció a la izquierda y, como lógica consecuencia, fue restando poder a los girondinos. La Llanura central seguía siendo amorfa, neutra o imprevisible, aunque por lo general, y por temor a las represalias, se inclinaban a apoyar las medidas propiciadas por los extremistas.

Entre los actos de ordenamiento general (de urgente necesidad en un país tan desarreglado), la Convención Nacional instaló como unidad de medida el sistema métrico decimal, siendo la primera nación occidental que lo aplicó aunque con fallas, ya que se hallaba muy atado al calendario republicano francés, que reemplazó al gregoriano y estaba basado en acontecimientos locales que le quitaban universalidad⁴⁵. Este almanaque descristianizado (se eliminaron del mismo todas las referencias a festividades religiosas) fue diseñado por el matemático Gilbert Romme (1750-1795), con la ayuda de los astrónomos Joseph-Jérôme de Lalande (1732-1807), Jean-Baptiste-Joseph Delambre (1749-1822) y Pierre-Simon Laplace (1749-1827). Los gestores de este calendario –tres sobrevivieron a la Revolución, Romme se suicidó antes de ser ejecutado por un tribunal militar–, dividieron el mes en tres partes de diez días, eliminando el religioso descanso dominical reemplazado por el *décadi*, décimo día de la semana republicana. La elección de los nombres de los meses

⁴⁴ El gorro frigio tiene una larga e imprecisa historia. Se le reconoce un origen en el Oriente. Más exactamente en Frigia, territorio actual de Turquía. La iconografía muestra que los tres reyes magos que acudieron en adoración a Jesús lo usaron, lo mismo que, en el período helenístico, el uso se le atribuye al dios Mitra. En Roma lo llevaban los libertos y, luego de la muerte de Julio César, lo calzaron sus asesinos como desafiante dato identificador. Varias naciones americanas se lo han apropiado en sus escudos y banderas: Paraguay, Bolivia, Colombia, Cuba, Haití, Nicaragua, El Salvador y Argentina.

⁴⁵ En el Sistema Métrico Decimal los múltiplos y submúltiplos de cada unidad de medida están relacionados entre sí por múltiplos o submúltiplos de 10. Fue implantado para casi todo Occidente por la primera Conferencia General de Pesos y Medidas (París, 1889), pretendiendo inculcar un sistema de unidades único para todo el mundo y así facilitar el intercambio científico, cultural, comercial y de datos. Se tuvo éxito con excepción de Gran Bretaña, que mantuvo la vigencia de su sistema basado en otros parámetros.

se le atribuye al poeta Fabre d'Églantine (1750, guillotinado en 1794), que los relacionó con fenómenos naturales o propios de los ciclos de la agricultura:

OTOÑO

- *Vendémiaire* (del latín *vindemia*, vendimia), a partir del 22, 23 o 24 de septiembre.
- *Brumaire* (del francés *brume*, bruma), a partir del 22, 23 o 24 de octubre.
- *Frimaire* (del francés *frimas*, escarcha), a partir del 21, 22 o 23 de noviembre.

INVIERNO

- *Nivôse* (del latín *nivosus*, nevado), a partir del 21, 22 o 23 de diciembre.
- *Pluviôse* (del latín *pluviosus*, lluvioso), a partir del 20, 21 o 22 de enero.
- *Ventôse* (del latín *ventosus*, ventoso), a partir del 19, 20 o 21 de febrero.

PRIMAVERA

- *Germinal* (del latín *germen*, semilla), a partir del 20 o 21 de marzo.
- *Floreal* (del latín *flos*, flor), a partir del 20 o 21 de abril.
- *Prairial* (del francés *prairie*, pradera), a partir del 20 o 21 de mayo.

VERANO

- *Messidor* (del latín *messis*, cosecha), a partir del 19 o 20 de junio.
- *Termidor* (del griego *termos*, calor), a partir del 19 o 20 de julio.
- *Fructidor* (del latín *fructus*, fruta), a partir del 18 o 19 de agosto.

Cabe destacar que por encima de la voluntad de los reformadores este cambio de calendario operaba sólo en las estructuras superiores de la Revolución, era de uso obligatorio en la documentación oficial y en el habla frecuente de los hombres comprometidos con la causa, mientras que el pueblo común seguía atado a su atávico almanaque, una dependencia que parecía reforzarse en vez de ceder ante las nuevas formas, ya que se seguían festejando las fechas religiosas y manteniendo el domingo como día de descanso.

Además de la adopción del nuevo sistema de pesas y medidas, del flamante calendario y de un, como siempre, ineficaz sistema de control de precios máximos, destinado a castigar a los agiotistas que especulaban con los artículos de primera necesidad, la Convención instituyó actos de conmemoración simbólica, tal como el “culto a la Razón”, efeméride que se comenzó a festejar el 10 de noviembre de 1793 invadiendo la sagrada catedral de Notre Dame, donde una bailarina de la Ópera, vestida como la diosa

Libertad, bailaba entre reclinatorios y altares tolerando una temperatura de doce grados bajo cero («los pobres artistas estaban transidos, lo que no impidió volver a empezar el día siguiente»⁴⁶). La misma Notre Dame fue puesta en venta poco después, aunque por fortuna nadie se resolvió «a adquirir; para uso propio, tan gótico, monumental e inhóspito edificio»⁴⁷. Asimismo se clausuraron el resto de las iglesias, que fueron convertidas en templos del nuevo culto. En consecuencia, «la ruptura entre Iglesia y Revolución se hizo total, y los últimos curas republicanos se vieron ante la alternativa de dejar los hábitos o de dejar la Revolución»⁴⁸. Aunque nos adelantamos en el juicio, vale agregar que este rompimiento trajo consecuencias imprevisibles, bastante invisibles entonces pero que tomaron notoriedad apenas superado el primer tercio siglo XIX, cuando la Iglesia, perdido el rol de “gendarme espiritual” que había ejercido de antiguo, estuvo impedida de intervenir y sofrenar los desórdenes sociales y fue incapaz de conjurar con recursos religiosos los terribles acontecimientos que, en Francia, tuvieron lugar en 1830 y 1848.

Como si hicieran falta otras demostraciones en este mismo sentido, Robespierre armó su propia celebración del Ser Supremo. Tuvo lugar en las Tullerías el 8 de junio de 1794 (el 20 de pradiel del año II para los revolucionarios), con la asistencia de miles de personas que luego de escuchar un sermón del líder, vieron cómo se quemaba una estatua del Ateísmo para dejar expuesta otra, oculta debajo, que representaba a la Verdad, aunque ennegrecida por el fuego.

A la par de estos actos de alto nivel simbólico, la Convención entendió la necesidad de llevar a la práctica otras cuestiones que tenían que ver con la defensa de la Revolución, entre ellas la movilización de todos los hombres aptos para formar un ejército nacional y más profesional que los voluntariosos y victoriosos soldados de Valmy. La guerra dejó, entonces, de ser en Francia un asunto, a veces una distracción, de príncipes al frente de soldados de nacionalidad difusa, sino una hueste de jóvenes muy bien entrenados, formados en la escuela militar de Briennes, sobre todo en el rubro de la artillería (beneficiario de estas enseñanzas sería un joven corso llamado Napoleone Buonaparte, que luego se quitó la e del nombre y la u del apellido para afrancesar su apellido).

⁴⁶ Moynet, M. J. *El Teatro del siglo XIX por dentro*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España (1999).

⁴⁷ Carpentier, Alejo. 1965. Obra citada.

⁴⁸ Saavedra, J. G. Obra citada.

Por fin llegó el anunciado momento del proceso del rey Luis XVI, acusado de mantener vínculos peligrosos con las monarquías absolutistas y con los emigrados que, refugiados en el extranjero, ayudaban a su causa. Para su desdicha, se le descubrió, en palacio, un armario donde guardaba correspondencia secreta con los *émigrés*, hallazgo que lo comprometió totalmente. Después de varias votaciones dramáticas, la Convención lo condenó, el 19 de enero de 1793, a morir en la guillotina: trescientos ochenta y siete asambleístas votaron a favor de la pena de muerte, superando con apenas cincuenta y tres votos a la opinión contraria⁴⁹. La oposición de los girondinos fue estéril; el 21 de enero de 1793, a las once de la mañana, Luis XVI fue ejecutado en la plaza de la Revolución, hoy actual Plaza de la Concordia. «¡Pueblo, muero inocente!», gritó el monarca antes de perder la cabeza. A renglón seguido, se derribaron las estatuas del monarca esparcidas por el reino (a veces reemplazadas por otras, que representaban a la Libertad), y una turba dañó la sagrada cripta de la catedral de Saint-Denis, donde reposaban (aún reposan) los restos de los reyes francos, con el fin de evitar que el lugar fuera sitio de veneración monárquica.

Casi diez meses después, el 16 de octubre, la Convención terminó con las vacilaciones respecto a la situación de la reina encerrada en una habitación de la *Conciergerie*, en los sótanos del antiguo palacio real de los Capetos⁵⁰. Allí, prisionera en una celda con solo un catre, un sillón de caña, dos sillas, una mesa y dos soldados de vigilancia, día y noche, aguardó hasta que llegó la orden de ejecución. La postergación de la sentencia se debió a que los revolucionarios especularon con la entrega de la reina prisionera, que era austríaca, a las autoridades de ese país, un gesto que se presumía haría cesar el acoso de Austria sobre Francia.

⁴⁹ Otros historiadores acercan otras cifras: trescientos ochenta y un votos a favor de la ejecución y trescientos cincuenta en contra, achicando la diferencia a sólo veintiséis votos.

⁵⁰ Hasta la mitad del siglo XIV la historia de la *Conciergerie* se confunde con la del palacio real, hasta que Carlos V (1338-1380) decidió abandonarlo y cambiarlo por el hoy desaparecido hotel de Saint-Pol. A partir de entonces comienza la historia del edificio como prisión. Su nombre deriva que allí habitaba el Conserje, intendente del rey provisto de numerosos poderes y privilegios. Los revolucionarios se apropiaron de él en 1793 y lo transformaron en la triste prisión de los condenados a muerte. Ahí, además de María Antonieta, esperaron su ejecución cerca de veintisiete mil personas, entre ellas el terrible Robespierre. En 1914, la *Conciergerie*, declarada monumento histórico, pierde su condición de presidio, se la suma al Palacio de Justicia, que además alberga la iglesia de Sainte-Chapelle, y se abre al público.

Los cadáveres de la pareja real reposaron en el cementerio de la Magdalena, hasta que Luis XVIII ordenó en 1815 el traslado a la basílica de Saint Denis, donde, como ya señaló, se encontraban los monumentos funerarios de los monarcas de Francia, desde Dagoberto I, rey de los francos entre 629 a 639.

El regicidio produjo, como no podía ser de otra manera, varios efectos. Hubo sublevaciones promonárquicas en provincias, la más grave del período se registró en la región de la Vendée, ubicada en el oeste de Francia, con costas sobre el Atlántico. Abastecida por campesinos tradicionalistas y fervorosamente realistas, la rebelión comenzó con la resistencia a una leva forzosa dictada para abastecer de soldados al ejército revolucionario, y continuó con un enfrentamiento armado, una verdadera guerra civil de tres años (1793 a 1796). Los promonárquicos, que en un primer momento tomaron el control de la situación gritando sus vivas por el próximo rey Luis XVII (ya había sucedido la decapitación de Luis XVI), dispersaron a los Guardias Nacionales y dieron muerte a una cantidad inmensa de republicanos, reconocidos o sospechosos de serlo. También se registró la movilización del desmovilizado Ejército Real, que se alzó para demostrarse leal al nuevo soberano real. Se trataba, como se adelantó, de Luis XVII, segundo hijo varón de Luis XVI y María Antonieta⁵¹, todavía un niño, nacido en 1785, de modo que en caso de asumir el trono debía contar con un regente, ya también designado, el conde d'Artois. En el lento proceso que padeció María Antonieta (mucho más largo y penoso que el del rey), el fiscal pidió la declaración de este delfín, que fue letal para la madre. Delante del tribunal, el niño la acusó, a esta y a su tía, de haberlo iniciado en la masturbación y haberle obligado a practicar perversos ejercicios sexuales. Indignada, María Antonieta pidió a las mujeres presentes que la protegieran y estas se mostraron solidarias con la madre desolada, pero la insistente acusación del delfín (reiteramos, un niño de solo ocho años) no cedió. Estas declaraciones del imberbe, consideradas ruines e injustas por la mayoría de los historiadores, le sirvieron de poco favor, porque luego de la ejecución de su madre los revolucionarios lo llevaron a la prisión del Temple, de condiciones infrahumanas. Custodiado por un zapatero de nombre Antoine Simon, quien tenía la misión de vigilarlo y de ocuparse de su reeducación, se trató de transformar al delfín en un republicano. Simon lo obligaba a emborracharse, a cantar *La Marsellesa* portando

⁵¹ El primogénito, Luis José, heredero natural del trono, había nacido en 1781 pero murió en 1789, víctima de tuberculosis en el momento en que su padre convocaba a los Estados Generales.

un bonete de *sans-culotte*, suplicios que el muchacho soportaba porque sabía que el castigo a la desobediencia sería la guillotina. Esta situación deplorable atentó, sin duda, contra su salud, que se fue deteriorando llevándolo a la muerte en muy corto tiempo, el 8 de junio de 1795, a los diez años de edad (su cuerpo fue inhumado en una tumba anónima). La muerte del heredero natural fue un golpe que los monárquicos asimilaron designando a otro sucesor, título que esta vez le confirieron a Louis Stanislas Xavier, un hermano del guillotinado Luis XVI que desde 1791 vivía exiliado fuera de Francia.

El fervor patriótico que alentaba a la mayoría de los franceses no alcanzaba para ocultar el preocupante cuadro externo, ya que con excepción de Suiza, el mundo otomano y los países escandinavos, Francia se hallaba en conflicto con Europa entera. Mucho menos podía esconderse la grave situación económica que se había producido, que nadie acertaba a mejorar o siquiera a mensurar. Los *sans-culottes* elevaban sus protestas alegando que las leyes y decretos dictados hasta ahora, beneficiaban, a pesar de las buenas intenciones, a las clases privilegiadas, relegando las necesidades de esa zona marginal del Tercer Estado, que se veía defraudada por la pasividad de la Convención para castigar a los especuladores, los acaparadores de alimentos y a quienes eludían la medida de fijación de precios máximos para los artículos de primera necesidad. En medio de ese clima se produjo un enmascarado golpe de estado provocado por los jacobinos que, unidos a los *sans-culottes*, desplazaron el 2 de junio de 1793 del poder a los girondinos. Veintidós de sus diputados, entre los más grandes legisladores de la Revolución, fueron detenidos, acusados de traición y ejecutados, dando fin con ese acto de excesiva crueldad e injusticia a la acción gubernativa de esa franja moderada. La Convención reaccionó y comenzó a aplicar las medidas reclamadas, que resultaron beneficiosas para las clases bajas. Se designaron veintiún comités encargados de esas tareas específicas, destacándose entre ellos el Comité de Salud Pública, que, aunque el nombre no lo indica así, se dedicaba a dirigir la vida política del país y que se encontraba en manos de uno de los más discutidos protagonistas de estos episodios, Maximilien Robespierre (1758-1794), el más intransigente de los revolucionarios, de una «lucidez inhumana»⁵², a quien por su rectitud se lo apodaba el “incorruptible”. A su lado, fiel lugarteniente, militaba Louis de Saint Just (1767-1794), el llamado «arcángel del Terror».

⁵² Lefebvre, Georges. Obra citada.

«Por su hábil política, por la firmeza de sus convicciones, por su elocuencia ampulosa e inspirada en Rousseau, por la austeridad de su vida privada, Maximilian Robespierre, “el incorruptible”, se había ido asegurando poco a poco una autoridad predominante en la Convención, en el Comité de Salud Pública, en el club de los jacobinos e incluso en el pueblo bajo de los *sans-culottes*.»⁵³

«[Robespierre] despreciaba el dinero y odiaba a las mujeres, con ardor maniático de castidad, ofendido por toda feminidad [...] A la vez pedante y dandy, *sans coulottes* con calzón de seda, alimentaba las terribles certezas del hombre que cree tener una misión que cumplir. De buena fe confundía a sus enemigos con los enemigos de Francia. Se sabía tan puro que no se prohibía ningún crimen. Acaso su dureza se explica por una carencia total de contacto con la vida elemental, sencilla y humana. “Este monigote —decía Danton— no es siquiera capaz de freír un huevo”. Pero Robespierre era capaz de mandar y organizar. La obstinación de su carácter, funesto en la paz, le hacía ser un jefe de guerra.»⁵⁴

«Francia, bajo Robespierre, era peligrosa pero no complicada, sino sencilla; no cabía en ella otra cosa que ser más robesperriano que el dictador o morir.»⁵⁵

«[Robespierre] es el único —fuera de Napoleón— salido de la revolución a quien se rindió culto.»⁵⁶

El otro comité importante fue el de Seguridad Nacional, que disponía de la policía. Su siniestro jefe, Antoine Quentin Fouquier de Tinville (1746-1795), amparado por una arbitraria Ley de Sospechosos (17 de setiembre de 1793), hizo uso del derecho de acusar y ejecutar dudosos contrarrevolucionarios, sin que estos fueron asistidos por algún recurso de apelación o defensa. Este abusivo jefe de policía y el insobornable Robespierre instalaron lo que se llamó el reinado del

⁵³ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

⁵⁴ Maurois, André. Obra citada.

⁵⁵ Del Valle, Héctor. Obra citada.

⁵⁶ Hobsbawm, Eric. Obra citada.

Terror, o Gran Terror, un año, de 1793 a 1794, durante el cual se guillotinaron cerca de diez mil personas, algunos de ellos incuestionables héroes de la Revolución (entre ellas Olympe de Gouges, la redactora de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana). Hay historiadores que elevan la cifra a cuarenta mil y otros, como Maurois, que citan dos mil ochocientos ejecutados en París y catorce mil en provincias, acusados todos, justa o injustamente, de inspirar o llevar a cabo acciones contrarrevolucionarias. La guillotina también se llevó la vida de Danton, tildado de indulgente; su muerte también puede calificarse como suicidio, porque conocida la amenaza que pesaba contra su persona se negó a escapar. Con una lucidez desesperada, Danton gritó en momentos de su detención que muy pronto sería seguido por Robespierre, un vaticinio en el que no se equivocó (provecho de esta situación sacó el dramaturgo alemán Georg Büchner en *La muerte de Danton*, donde relata la caída de este líder de la Revolución). En la redada que cazó a Danton también cayó un gran científico, Lavoisier, el ya mencionado creador de la química moderna, guillotinado porque “la revolución no necesitaba sabios”. A este Terror, irracional, al cual los ciudadanos temían porque cualquiera podría ser víctima, debía sumarse otro terror, más legítimo y más palpable, originado por la hambruna, ya que las circunstancias desajustadas del comercio (la lucha contra la especulación resultó perdida) conspiraron en contra de la provisión urbana de comestibles. Alguien, con sombría precisión, declaró que cuando el pueblo pidió pan, se le dieron cadáveres.

El Terror, que se unió a la ejecución de los reyes para alejar casi todas las simpatías que la Revolución había obtenido en el mundo europeo, fue justificado bajo distintos pretextos. Ciertos historiadores, que sin embargo no ocultan la crueldad y los errores, admiten que tal vez haya sido el único camino para salvar la Revolución. Pero, asimismo, resulta cierto que la situación había dado alas a los oportunistas y «a una multitud de fracasados y de resentidos, explotadores del terror que, para dar muestras de alto civismo, hacían encuadernar textos de la Constitución en piel humana»⁵⁷. Como no podía ser de otra manera, y ante el peligro de caer bajo la feroz mirada de Robespierre, prácticamente el amo de Francia, y perder la vida, los revolucionarios moderados, los miembros de la Llanura, por lo general poco ejecutivos y cavilosos, tomaron esta vez las riendas del asunto y aprovechando la irracionalidad del decreto del 10 de junio de 1794, que quitaba la inmunidad parlamentaria a todos los convencionales,

⁵⁷ Carpentier, Alejo. 1965. Obra citada.

se propusieron hacer para su salvación personal «lo que no se hubieran atrevido a hacer por la del país»⁵⁸. El momento de desprenderse de Robespierre era, por otra parte, muy propicio, porque el acecho exterior había cedido. Fronteras afuera los ejércitos franceses habían logrado brillantes victorias, la ausencia de amenazas exteriores hacían entonces innecesario aplicar en el país el excesivo rigor del Comité de Salud Pública. Mediante un complot, conocido por la historia como “Reacción Thermidoriana” o “Golpe de 9 termidor” (27 de julio de 1794), mes veraniego del calendario revolucionario, se obtuvo la detención de Robespierre, acusado de ser un “nuevo Cromwell”, también de su hermano, de Saint-Just, y de otros dieciocho incondicionales. La Comuna se rebeló y trató de defenderlos, cerrando las prisiones donde podrían haberlos encerrado. Resistencia inútil: el 28 de julio Robespierre (a quien el día anterior un gendarme, llamado Mèrda, le había destrozado la mandíbula de un pistoletazo, aunque otros insinúan que la herida fue provocada por un intento de suicidio) fue guillotinado junto con sus amigos. Ochenta y siete cabezas rodaron y estas muertes detuvieron, ¡por fin!, el Terror.

«Termidor supone el fin de la heroica y recordada fase de la revolución: la fase de los andrajosos *sans-culottes* y los correctos ciudadanos con gorro frigio que se consideraban nuevos Brutos y Catones, de lo grandilocuente, clásico y generoso.»⁵⁹

Un error de proceso postergó la condena del jefe de policía Fouquier de Tinville, al cual le cayó la sentencia recién el 6 de mayo de 1795. Encerrado en la *Conciergerie*, el lugar de prisión de María Antonieta, el acusado se defendió por escrito: «No tengo nada que reprocharme, siempre actué conforme a la ley, y no he sido jamás la marioneta de Robespierre ni de Saint-Just; muy al contrario, estuve a punto de arrestarles cuatro veces. Muero por mi patria y sin reproches. Estoy satisfecho; después será reconocida mi inocencia». Su ejecución tuvo lugar al día siguiente por la mañana, en la plaza de *Grève*. Fue el último de los señores del Terror en ser guillotinado.

«¿Termina la Revolución, pues, con Termidor? En muchos aspectos la respuesta puede ser afirmativa. En todo caso, no hay

⁵⁸ Maurois, André. Obra citada.

⁵⁹ Hobsbawm, Eric. Obra citada.

duda de que allí se inicia un reflujo de la marea que no parará hasta el imperio napoleónico y, después, la restauración.»⁶⁰

La tercera constitución de Francia (desechamos la mención de una segunda dictada en 1793, ya republicana pero que nunca entró en vigor), llamada Constitución del año III, era republicana pero no democrática. Aprobada por la Convención el 22 de agosto de 1795 y refrendada mediante plebiscito, proponía importantes cambios respecto a las anteriores: confería el poder ejecutivo a un Directorio conformado primero por tres, luego por cinco directores (para esos cargos fueron designados: Jean-François Reubell, Paul François Barras, Louis-Marie de La Révellière-Lépeaux, Étienne-François Le Tourneur y Lazare Carnot). El poder legislativo era cedido a una asamblea bicameral, compuesta por el Consejo de Ancianos (una cámara alta de doscientos cincuenta miembros, especie de senado), y por el Consejo de los Quinientos (la cámara baja). Pero lo más importante fue la el olvido del sufragio universal, reemplazado por el sufragio censitario, basado en el otorgamiento del derecho a voto sólo a la parte de la población que contara con condiciones precisas (económicas, sociales, educacionales o de género), que les permitía estar inscripta en un censo electoral. Las intenciones eran claras, con esta arquitectura gubernativa se buscaba impedir la restauración monárquica pero no atentar de lleno contra la aristocracia, ya que mediante este voto selectivo conseguía una importante representación. Asimismo se desalentaba la reacción del extremismo jacobino, no obstante que los citados cinco miembros del Directorio habían sido regicidas.

Estas disposiciones calmaron el clima político sólo durante un corto período. Las agitaciones resurgieron generando el espacio para que el general Napoleón Bonaparte (1769-1821), teñido de jacobino y retornado victorioso de su campaña en Egipto, encabezara el golpe de estado contra el Directorio, que tuvo lugar el 9 de noviembre de 1799. Y así, mediante este acto sedicioso, hizo su ingreso en la escena uno de los más grandes protagonistas de la vida política francesa del siglo XIX, un indiscutido genio militar (modificó a fondo los procedimientos guerreros: utilizó la guerra de movimientos, la guerra relámpago en cambio de la guerra de posiciones), que como primera medida ordenó la redacción de una nueva constitución, la Constitución del año VIII, que establecía la vigencia de un régimen autoritario que depositaba todo el

⁶⁰ Saavedra, J. G. Obra citada.

poder en la figura de un primer cónsul, el mismo Napoleón, flanqueado por otros dos cónsules, Emmanuel-Joseph Sieyès y Roger Ducos, que sólo contaban con facultades consultivas. En 1802 Napoleón dio un paso más: se hizo designar cónsul vitalicio, con autoridad para designar sucesores. Restaba muy poco para que lograra la proclamación del Primer Imperio, obteniendo con esto el verdadero cierre de este importante capítulo histórico que tuvo a la Revolución Francesa como acontecimiento central. Diez años habían pasado desde que se había derrocado a la monarquía; en ese corto tiempo la Revolución había perdido mucha de su energía originaria y era reemplazada, ahora, por un general impetuoso y aventurero que imaginaba una Francia imperial: la Revolución había creado su propio César.

* * *

Haciendo resumen debe apuntarse que como no podía ser de otra manera, la Revolución Francesa había contado con la atención de toda Europa. El continente fue sacudido por los acontecimientos de la Bastilla (recuérdese que el rutinario Kant retrasó, acaso por única vez en su vida, su habitual paseo vespertino, a la espera de las noticias de Francia), y la conmoción fue mucho más allá cuando la monarquía y el régimen feudal fueron completamente abolidos, una medida que hasta ahí parecía inimaginable, siquiera para el más optimista de los ilustrados. Una revolución, “desde abajo”, era inconcebible en el continente, pero la quizás principal consecuencia de 1789 fue que la opinión pública europea, aun la más sujeta y conforme con el Antiguo Régimen, comenzó a entender que la política podía jugarse fuera de los ámbitos cortesanos. Otro resultado se centró especialmente en Alemania, donde «en un primer momento los jóvenes románticos se [hallaron] entre los entusiastas del amanecer histórico»⁶¹. Esta adhesión primaria, superviviente en el ánimo de Kant, que fue siempre ferviente simpatizante de la Revolución, decayó entre los románticos cuando, como ya apuntamos, se ejecutó a Luis XVI y se implementó el Terror. A Johann Wolfgang von Goethe, por ejemplo y según informa Safranski, lo espantaba que la Revolución significara «el comienzo deplorable de la época de las masas, época que él odiaba y temía»⁶², de modo

⁶¹ Safranski, Rüdiger. 2009. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (traducción de Raúl Gabás). España. Tusquets editores.

⁶² Safranski, Rüdiger. Obra citada.

que se apartó de los acontecimientos políticos para dedicarse a sus trabajos científicos, centrados en el comportamiento de la luz. Lo mismo le ocurrió al también joven y romántico Schiller, que luego de señalar que la Revolución era un acontecimiento generoso, rechazó aterrado una distinción que los franceses revolucionarios querían conferirle.

Napoleón

PRIMER IMPERIO FRANCÉS (1804-1815)

«¡Ah!, no quisiera tener por amigo a un joven que en sus ensueños
no se hubiese tejido coronas, construido un pedestal,
tenido amantes complacientes»

HONORÉ DE BALZAC (1799-1850) - *La piel de zapa*

Napoleón Bonaparte nació en Ajaccio, Córcega, en 1769, precisamente el año en que la isla fue comprada por Francia a la República de Génova. Antes de ser general francés y convencido republicano, Napoleón peleó para librar a su isla natal de la dependencia francesa. La traición de uno de los líderes del movimiento independentista, Pasquali Paoli (1725-1805), que para lograr sus objetivos se ligó con Inglaterra, lo decepcionó y lo hizo exiliarse en París para estudiar como becario del rey francés, Luis XV, en la escuela militar de Brienne. Involucrado como militar en los hechos de la Revolución, llevó adelante una carrera que lo fue acercando al máximo poder: fue el artífice del golpe de Estado del 18 de Brumario (9 de setiembre de 1799), que lo convirtió en Primer Cónsul de la República el 11 de noviembre del mismo año, Cónsul Vitalicio desde el 2 de agosto de 1802, hasta lograr su coronación —«suntuosa y teatral»⁶³—, como Emperador de los franceses (no de Francia, sutil diferenciación) en Notre Dame, con la presencia del papa Sixto VII y según la Constitución de la República el 2 de diciembre de 1804⁶⁴. ¿Por qué emperador en cambio de rey? Se considera que la decisión fue inteligente y oportuna. El título de rey estaba desgastado, traía resonancias ingratas a la mayoría de la población, mientras que el de emperador seducía con la fascinación de la novedad.

⁶³ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

⁶⁴ Dato curioso: Sixto VII fue el último papa en coronar a un emperador.

Hay historiadores que afirman que a partir de esta designación Napoleón se adueñó del viejo anhelo carolingio de reconstruir el Imperio Romano, fundando para ello los Estados Unidos de Europa, aunque otros niegan ese propósito de resucitar el tan antiguo pasado. La visita que el emperador hizo a la catedral de Aquisgrán, donde yacían (y yacen) los restos de Carlomagno, suele ser tomada de dos maneras: como un acto protocolar sin segundas intenciones o como la demostración simbólica de deseos de mucha mayor pretensión. A diferencia de los tiempos apenas posteriores de Valmy, momentos de triunfalismo donde todo francés apostaba a gritos por la guerra, Napoleón se encontró con un ciudadano francés medio que había sufrido el Terror y ahora añoraba la paz interior y exterior. La tarea de extender el territorio por medio de la conquista armada había perdido apoyo; el ciudadano francés se conformaba con una nación dentro de sus fronteras naturales –entre los Alpes y el río Rin–. Se entendía que de este modo el país realizaba el designio secular perseguido por sus reyes: una Francia fuerte en medio de un sistema europeo bien equilibrado, donde en todo caso se admitía que las grandes potencias se respetaran entre ellas y que sólo pelearían por territorios de menor peso (Polonia, Hungría, los Balcanes).

El talento militar de Napoleón, comparable a la de los mayores genios de la historia castrense de Occidente, se había hecho patente apenas egresado de la Escuela Militar de Brenner. Con especial competencia en el manejo de la artillería (Francia era el país más adelantado en el uso de este material), y una eficaz aplicación de los primeros sistemas de telecomunicación –el telégrafo óptico era un invento reciente de Claude Chappe (1763-1805)–, Napoleón desalojó de ingleses en 1793 el bastión de Toulon que la monarquía francesa había entregado a los británicos. En esta acción el teniente corso sufrió su primera y única herida de guerra –un lanzazo en la pantorrilla–, y a partir de este triunfo, de gran valor simbólico para los revolucionarios del 89, obtuvo un rápido ascenso militar: fue designado General de Brigada a los veinticuatro años. Asimismo Napoleón, acuartelado en la guarnición de París, se puso al frente de la exitosa defensa armada de los miembros de la Convención, amenazada por los monárquicos borbónicos en 1795, lo que le concedió aún más prestigio entre las autoridades republicanas. Ametralló a los insurrectos refugiados en la iglesia de San Roque (*Saint Roch*), pequeño templo que aún muestra las marcas de las balas y donde en el osario común reposaban los restos de Denis Diderot.

El 9 de marzo de 1796 Napoleón contrajo enlace con Josefina Tascher de la Pagerie, viuda de Beauharnais, un general guillotinado durante el Terror, y amante de Paul François Barras (1755-1829), uno de los personajes más influyentes en el Directorio, quien hizo lo posible para que se concretara la unión. Este matrimonio entre Napoleón y Josefina dio pie a cientos de historias románticas en novelas de ocasión y la circulación de un mito acerca de estas relaciones que con seguridad no corresponden con la realidad, aunque parece cierto que la mujer actuaba en función de un particular concepto de la fidelidad marital, pues en coincidencia con su matrimonio compartió el lecho con varios amantes. Nacida en la Martinica pero criada en París, Josefina era «más encantadora que hermosa; esbelta, distinguida, con un ligero aire exótico y la tez morena de una criolla»⁶⁵. Ciertos historiadores consideran a Josefina una aventurera de la Revolución, que hizo fácil presa de un misántropo y misógino Napoleón, logrando lo que años después no pudo conseguir Mme. de Staël, musa romántica que pretendió enamorarlo sin éxito. Napoleón, hombre de costumbres austeras que sólo llegaban al lujo de un baño diario (hábito extraño entre los franceses de aquella época, muy poco atraídos por el jabón), se encontró por primera vez en su vida atrapado en las redes de una mujer realmente perita en el arte amoroso. Para Josefina este matrimonio era una ocasión magnífica que no dejó escapar. Especuló, sin duda, con que Napoleón la iba a rescatar de una situación económica precaria que, sin embargo, ella sabía ocultar con su habilidad para organizar reuniones, cenas deliciosas y sostener caprichos principescos, como el que tuvo que soportar Napoleón, quien siempre compartió el lecho matrimonial con el perro favorito de la desposada, que, se cuenta, la noche nupcial lo mordió en una pierna.

Entre 1796 y 1797, Napoleón (fechas en que solo ejercía de Primer Cónsul) emprendió la primera campaña de Italia. No contó con la venia del Directorio y tampoco con el beneplácito de los altos mandos franceses, que consideraron el proyecto una verdadera locura. No obstante resultaba interesante enviar a un hombre, ahora de ambiciones tan peligrosas, a un frente tan difícil. Acaso podía fracasar, como se esperaba, y sacarlo del medio. Por otra parte la aventura del corso podía tener, y lo tuvo, un valor agregado:

⁶⁵ Ludwig, Emil. 1929. *Napoleón* (traducción de Ricardo Baeza). Buenos Aires. Editorial Juventud Argentina. Se debe destacar, en este caso, que Emil Ludwig (1881-1948) fue un escritor alemán de origen judío, nacionalizado suizo, famoso especialmente por sus biografías, entre las que se destacan la que citamos, la de Napoleón, además de las que redactó sobre Beethoven y Goethe.

los ejércitos franceses podían apropiarse de tesoros que, enviados a Francia, revitalizarían unas arcas metropolitanas exhaustas. Durante la incursión, donde Napoleón contó con escasas fuerzas y poco armamento, y que duró sólo un mes, desalojó a los austriacos de Italia y también derrotó a las fuerzas de los Estados Pontificios, que respondían al papa Pío VI. En el trayecto bélico, las fuerzas francesas anexaron territorios, tal como el norte de la península itálica, incluyendo a Venecia, que de ese modo veía terminada su era de mil años de independencia, signo de orgullo de todos los venecianos (se cuenta que ante la irrupción napoleónica y víctima de la emoción violenta, murió el último dux de Venecia, Ludovico Marin). Napoleón anexó los territorios conquistados y les dio nuevos nombres –República Ligur o Ligurina, Cisalpina. Partenopea–, pero no avanzó hasta Roma, incumpliendo con esta desobediencia la orden que sí le había impartido el Directorio, que había roto relaciones con la Santa Sede y propiciaba el escarmiento. Napoleón mantenía una alta consideración por la autoridad papal, el respeto o el temor de Napoleón por el poder del Vaticano fue una constante de su pensamiento. Por ejemplo, se sabe que exigió de sus hermanas, unas cuantas, que sus relaciones matrimoniales se formalizaran de acuerdo con el ceremonial que exigía la Iglesia.

Napoleón decidía por su cuenta y aun cuando su cargo no lo habilitaba totalmente, era el verdadero conductor de las relaciones exteriores de Francia. Como tal culminó su primer éxito en política internacional, el Tratado de Campoformio, firmado el 17 de octubre de 1797 (día 26 de Vendimiario, año VI de la República Francesa), que marcó provisoriamente el fin de las hostilidades con Austria (volvieron a combatir muy poco después) y la legitimidad de las anexiones francesas de los estados vasallos: las citadas repúblicas italianas y los territorios extranjeros que también había invadido, parte de Alemania, Bélgica y los Países Bajos, a los que les dio el nombre de República Bátava, y la Suiza de diecinueve cantones, que bautizó República Helvética. Prusia, que se había mantenido al margen de la situación, se involucró recién en 1806, cuando Federico Guillermo III decidió enviar un ultimátum a Napoleón, ordenándole que se retirara de los ocupados territorios del sur alemán. Como no podía ser de otra manera, Bonaparte respondió con las armas, derrotó a los prusianos y entró en Berlín, triunfal, el 26 de octubre de ese año. Aquí nace la célebre Confederación del Rin, que detallaremos más abajo.

Si bien Napoleón no era un perspicaz conocedor de arte, sus biógrafos argumentan que en sus conversaciones siempre se refería a cuestiones militares, en ciertas ocasiones confesó su predilección por el *Werther* de Goethe y la

emoción producida por las cantatas. Por eso Napoleón admiró mucho el arte canoro de sus amantes italianas, por ejemplo la contralto Giusepina Grassini (1773-1850), a quien iba a escuchar incluso del brazo de su esposa Josefina. A pesar de sus limitaciones entendía el valor de la heredad artística de Occidente y desde la Italia invadida envió al Louvre una gran cantidad de piezas italianas, sujetas de expropiación, para enriquecer el patrimonio de ese museo creado en fecha muy reciente, en 1793, para albergar las obras embargadas a la aristocracia francesa e, incluso, a la misma Iglesia.

«Encarga a un joven agregado, que, como la mayoría de sus colegas, no tiene nada que hacer, el catálogo de todo lo que los Estados italianos conservan en sus colecciones, mientras llega el momento de obligarlos a enviar sus piezas más preciosas a París.»⁶⁶

Resulta curioso que una vez finalizada la aventura napoleónica, cuando el Gran Corso había perdido el poder y ya se hallaba prisionero en Santa Elena, no hubiera reclamo alguno por parte de las ciudades italianas para obtener la devolución de las piezas saqueadas.

En marzo de 1798 Bonaparte se propuso la conquista de Egipto, en esos momentos bajo control otomano y aliado del Reino Unido. Imaginaba una campaña larga, quince meses, con el propósito de incorporar el territorio y contar con bases sólidas en el Mediterráneo, entorpeciendo de ese modo la fácil comunicación de Gran Bretaña con sus posesiones de la India. Napoleón afirmaba que «es indispensable para nuestro Gobierno destruir cuanto antes la monarquía inglesa. De lo contrario, debemos esperar ser aplastados por la corrupción y las intrigas de ese pueblo insular»⁶⁷. Sin embargo la estrategia de ocupación de Napoleón estaba condicionada por la poca confiabilidad de la fuerza naval francesa, muy inferior a la de los ingleses, por entonces empeñados en culminar la tarea de hacerse dueños de los mares. Por lo tanto sus planes consistían, precisamente, en burlar la vigilancia de las naves enemigas para acceder al África, y con ese objetivo partió de Francia. Bonaparte sumó a esa expedición un número importante de científicos —astrónomos, geómetras, mineralogistas, economistas, pintores y poetas—, en total ciento setenta y cinco

⁶⁶ Ludwig, Emil. Obra citada.

⁶⁷ Citado por Emil Ludwig.

sabios. La misión de estos eruditos era el de estudiar los terrenos y sumar datos de conocimiento de la civilización faraónica. Un procedimiento análogo utilizaron los aliados que invadieron Francia a través de las costas de Normandía, operación clave de la Segunda Guerra Mundial, que tuvo lugar en 1944. Llevaron consigo un buen número de expertos en arte, con el fin de rescatar y valorar los daños que hubieran sufrido las obras de arte por parte de los nazis.

Previo al desembarco de la *Grande Armée* (el mejor ejército de Europa, entonces superior al prusiano) en Alejandría, el 1 de julio de 1798, Napoleón se apoderó de la isla de Malta. Luego, y tal como estaba previsto, eludió la guardia de la flota naval británica, desembarcó en Egipto y el 21 de julio de 1798, en la batalla de Las Pirámides, derrotó a las fuerzas de la resistencia, los *mamelucos*, en su mayoría esclavos de origen turco, islamizados e instruidos militarmente para ejercer como soldados a las órdenes de los distintos califas otomanos. La victoria en tierra se vio ensombrecida por la derrota de la flota naval francesa, que descubierta por el enemigo resultó destrozada. A renglón seguido de este triunfo, las naves inglesas iniciaron el bloqueo de las costas africanas, dejando atrapadas en territorio oriental a la totalidad de las fuerzas francesas.

En su rol de gobernante de Egipto, Napoleón abolió la servidumbre, puso a todos los ciudadanos en pie de igualdad y derogó todas las normas que, aunque con matices, guardaban parecido con la perimida organización feudal europea. Por su parte, los científicos que llevó consigo realizaron estudios en una zona que ocultaba muchos misterios, logrando importantes descubrimientos, entre ellos la piedra encontrada en Rosetta, ciudad al noroeste de El Cairo, por un oficial francés llamado Boussard. La piedra de Rosetta es parte de una antigua estela egipcia de granodiorita⁶⁸, con un texto grabado que proveyó la clave para el entendimiento de los jeroglíficos egipcios. La inscripción registra un decreto de homenaje sacerdotal al rey de Egipto, Tolomeo V, que fue expedido en Menfis en el año 196 a.C. En la piedra se grabaron tres inscripciones: la superior consta de catorce renglones escritos en el antiguo sistema de jeroglíficos egipcios, la del medio muestra treinta y dos renglones en egipcio demótico⁶⁹ y la inferior cincuenta y tres renglones en griego arcaico, idioma del cual naturalmente se tenía conocimiento. Esta fue la llave para que Jean-François Champollion (1790-1832), un genio de las lenguas, descifrara el hasta entonces misterioso

⁶⁸ La granodiorita es una roca parecida al granito. Está principalmente constituida por cuarzo.

⁶⁹ El egipcio demótico es un sistema de escritura que surgió en la última etapa del Antiguo Egipto y que comenzó a extinguirse en el siglo VI a.C.

sistema alfabético egipcio. Champollion sólo tenía diez años cuando se produjo el descubrimiento, de modo que hizo su trabajo mucho después del hecho, sobre una de las tantas copias de la piedra que se habían puesto en circulación, ya que la original había sido arrebatada por los ingleses en la batalla naval del Nilo (1799). La piedra de Rosetta es ahora propiedad de Gran Bretaña y se exhibe actualmente en el British Museum de Londres.

La obligada permanencia del ejército francés sitiado en Egipto posibilitó otras incursiones armadas, que dieron como resultado la apropiación de ciudades menores, pero cansadas, debilitadas por las enfermedades y el exigente esfuerzo. Las tropas volvieron a El Cairo, donde quedaron instaladas al mando del general Kléber, mientras Bonaparte emprendía un subrepticio regreso a París el 22 de agosto de 1799.

Esta aventura militar terminó en desastre; Kebler, que debió aceptar una humillante capitulación, murió asesinado, pero la duradera ocupación dejó implantada «en Egipto una influencia cultural francesa que persistiría hasta principios del siglo XX»⁷⁰. Las tropas francesas, sobrevivientes de las penurias africanas pero contagiadas de enfermedades, entre ellas el llamado “mal egipcio”, que provocaba desarreglos parecidos a los de la peste bubónica (vieja amiga de la población europea), fueron enviadas a América para controlar el desorden que con frecuencia provocaban los negros de Haití con sus cimanorras. El “azote de Jaffa”, otro nombre que se le daba a la dolencia, fue de fácil contagio por parte de los habitantes americanos, que morían en cantidad, sin defensas, minados los organismos por un mal que no tenían cómo contrarrestar.

Napoleón había decidido volver a Francia (subrepticamente como se dijo) porque le habían llegado inquietantes noticias sobre la inestabilidad política que reinaba en la metrópoli, prácticamente sumida en la anarquía. La acusación de traición con que algunos lo recibieron por haber abandonado a las tropas en Egipto, se debilitó cuando se comprobó que en realidad el corso había retornado por orden del Directorio, que lo requería para armar la defensa contra la segunda coalición enemiga, formada por Austria, Rusia, Turquía y Nápoles, que amenazaban con una segunda invasión (hubo una primera, fracasada, formada por casi los mismos países más Prusia, Inglaterra y Holanda). A juicio de algunos historiadores, hubiera bastado que en esos delicados momentos cualquiera de los borbones entrara en Francia para ponerse

⁷⁰ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

a la cabeza de los descontentos y hacer caer la Revolución. Como efecto necesario para contrarrestar la amenaza, parte del Directorio había imaginado un objetivo casi secreto: ejecutar un golpe de estado que tuviera a Bonaparte a su frente. Y así ocurrió. El 9 de diciembre de 1799 (el famoso 18 de brumario) se dio el golpe y se puso a cargo del gobierno a un Consulado formado por un triunvirato, a la manera de los triunviros romanos, siendo Napoleón, la “espada propicia”, uno de ellos. Se sumaron Roger Ducos (1747-1816) y Emmanuel-Joseph Sieyès (1748-1836), elegido este último por su condición de revolucionario de la primera hora, lo que le daba a la nueva institución gubernativa el matiz que necesitaba para ser considerado un organismo afín con las ideas de 1789. Pero Napoleón fue avanzando y al amparo de la constitución que Sieyès hizo redactar, la Constitución del año VIII, se hizo erigir Primer Cónsul, acompañado en la gestión por un Senado conservador que cuidaría de la aplicación de las leyes constitucionales, pero que a poco le dio al cargo de Napoleón condición vitalicia y las mismas atribuciones que habían gozado los monarcas del Antiguo Régimen. Valido de esa enorme autoridad, dueño del poder total (si se permite la comparación, casi un déspota ilustrado), Napoleón se instaló en los aposentos borbónicos de las Tullerías (algunos aseguran que a regañadientes), centralizó la administración de los ochenta y tres departamentos que había creado la Revolución, organizó la educación superior, redactó un nuevo código tributario, creó un banco central (el Banco de Francia, el primero luego de la desdichada gestión de John Law, que había dejado a la población escaldada ante este tipo de organismos financieros), e hizo construir un formidable sistema de carreteras y cloacas. En julio de 1801 había comenzado a negociar con la Santa Sede un Concordato, que terminó con las diferencias y enfrentamientos con la Iglesia Católica, representada entonces por Pío VII, un papa más tolerante que Pío VI, que aceptó que en Francia rigiera el matrimonio civil, el divorcio y la tan extensa tolerancia religiosa. Por fin el primer cónsul reconoció que el catolicismo era la religión de la mayoría de los franceses, aunque para señalar que esta opinión no entrañaba una fidelidad absoluta hacia el dogma católico, también le concedió derechos a la comunidad protestante.

De resultas de estas operaciones el flamante Primer Cónsul gobernaba en 1801 en una Francia con paz interior –casi se había terminado con la oposición de los monárquicos y, también, de los extremistas jacobinos–, y con paz exterior, porque se firmaron tratados con Austria (derrotada previamente en dos batallas, Marengo y Hohenlinden) y con Inglaterra (un armisticio de poca duración, al año siguiente volvieron a entrar en guerra).

En 1804, exactamente el 21 de marzo, se dictó el famoso *Code Civil des Français*, también conocido como Código Napoleónico, que redactaron tres eminentes juristas y que incluyó en un cuerpo unificador todas las leyes francesas, poniendo de relieve los grandes logros de la Revolución: a) libertad individual; b) libertad de trabajo; c) libertad de conciencia; d) laicismo del Estado o libertad de culto. Suele mencionarse poco que el código puso de relieve la condición de autoridad absoluta del padre y marido dentro de la familia, con deliberada exclusión de la figura materna; recuérdese que en *Un tranvía llamado deseo*, Stanley Kowalski invoca el código napoleónico para reivindicar sus derechos sobre la herencia de su esposa Stella.

En 1806 el Primer Cónsul abolió la vigencia del calendario revolucionario y el tiempo volvió a estimarse con el viejo almanaque gregoriano. Junto a estas medidas, realmente progresistas, Napoleón ordenó reimplantar otras de carácter retrógrado, como la censura sobre toda la producción de la prosa impresa, «el verso era cosa de menos cuidado»⁷¹, y toda la actividad teatral.

Pero este estado de cosas, apaciguadas dentro del territorio, pronto volvió a ser de amenaza exterior. Las potencias absolutistas, Gran Bretaña y Austria veían con desconfianza la estabilidad napoleónica. Fue precisamente Londres que, en un gesto claro de hostilidad, recibió con honores de jefe de estado al hermano del ejecutado Luis XVI, el futuro Luis XVIII, un acto de la diplomacia que contenía, implícito, una verdadera declaración de guerra. Asimismo Napoleón era consciente de las debilidades para controlar el acoso externo, y mucho más de cuidar las posesiones de ultramar. Se sabía que en Santo Domingo (arrebataada a España en 1795) residían militares franceses poco confiables y en la vecina Haití, la nación negra, se estaba preparando una rebelión con apoyo inglés que al fin estalló en 1795 con el primer caudillo jacobino americano al frente, Toussaint Louverture, quien declaró la independencia. La rebelión haitiana, firme ante la amenaza de la metrópoli, pronto degeneró en parodia. Un líder posterior, Henri Cristophe, declaró reino a la mitad de la isla y se posesionó de la corona «por la gracia de Dios y la Ley Constitucional del Estado», y bajo los títulos de Rey de Haití, Soberano de las Islas de la Tortuga, Gonave y otras adyacentes, Destructor de la Tiranía, Regenerador y Bienhechor de la Nación Haitiana, Creador de sus Instituciones Morales, Políticas y Guerreras, Primer Monarca Coronado del Nuevo Mundo, Defensor de la Fe, Fundador de la Orden Real y Militar de Saint-Henry. La

⁷¹ Carpentier, Alejo. 1965. Obra citada.

crónica de su caída y suicidio en 1820, usando la única bala de oro puesta en la recámara de su revólver, se encuentra escrita, para deleitosa lectura, en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. El teatro se ha referido también a este suceso en *La Tragédie du Roi Christophe*, una obra de 1963 escrita por el martiniqués Aimé Césaire, y también en *El emperador Jones*, que el norteamericano Eugene O'Neill escribió en 1920.

Ante estos sucesos americanos, Francia decidió enviar una expedición punitiva (dos fragatas, una cargaba la guillotina, la primera que arribó a América; un barco pequeño; y cinco transportes de tropas, llevando una compañía de artillería, dos de infantería y el batallón de Cazadores de los Pirineos), que fracasó en la tarea de poner orden y autoridad en las colonias, porque prácticamente todos los franceses llegados a la isla Guadalupe⁷², comandados por el esposo de Paulina Bonaparte, el general Charles Leclerc, murieron víctimas de la fiebre amarilla. Por fortuna para los franceses, las tropas británicas que apoyaban a los insurrectos padecieron el mismo flagelo. Alejo Carpentier cuenta que en el viaje de ida a las islas, Paulina, que acompañaba la expedición de su marido, dormía desnuda en la proa de la nave, apenas protegida por unas lonas pero muy visible a la mirada del vigía montado en el palo mayor. La muerte de su esposo Leclerc, llevó a la mujer al borde de la demencia, de la que escapó como de la fiebre amarilla embarcándose rápido para Francia.

«El hecho de que la Francia napoleónica no consiguiera reconquistar Haití fue una de las principales razones para liquidar los restos del imperio americano con la venta de la Luisiana a los Estados Unidos (1803).»⁷³

Esta afirmación de Hobsbawm resulta poco discutible, muchos historiadores coinciden en lo mismo. Napoleón se desentendió de todo lo que sucedía en ese extraño, al menos para él, ultramar y decidió vender, el 30 de abril de 1803, la Luisiana a los flamantes Estados Unidos, quien la adquirió por su intención de controlar la navegación sobre el río Misisipi. Hay datos que confirman la intervención del entonces secretario de Asuntos Extranjeros, el ubicuo Talleyrand, que a cambio de una suculenta coima cambió el precio de

⁷² Isla perteneciente a un archipiélago antillano nombrada Guadalupe por Cristóbal Colón y en poder de los franceses desde 1635.

⁷³ Hobsbawm, Eric. Obra citada.

venta, reduciéndolo a un poco más de la mitad. Al mismo tiempo Napoleón preparaba la situación para coronarse emperador. Como dijimos la constitución le había dado a su cargo carácter vitalicio, de manera que el siguiente paso, aunque trascendente, no encontró demasiados impedimentos, sólo la resistencia de los disminuidos jacobinos y la más firme de los republicanos convencidos. A favor contaba con la aprobación del Senado, ansioso por ponerle la corona en la cabeza. Se sumó como otro factor favorable un frustrado atentado contra el Primer Cónsul, que iba a ser perpetrado por algunos militares locales, descontentos con el rápido ascenso de Bonaparte. Pero en el camino de la coronación, que parecía tan recto y fácil, Napoleón encontró el repudio de Austria, que había vuelto a ocupar las repúblicas italianas fundadas por el corso y se negaba a aceptar los términos del convenio de Campoformio. Las tropas enviadas desde la metrópoli francesa tuvieron suerte diversa, en realidad no obtuvieron ningún triunfo relevante, situación que obligó a Napoleón a cruzar con sus tropas los Alpes a marcha forzada para alcanzar a los austríacos en Marengo, región del Piamonte italiano. La batalla tuvo lugar el 14 de junio de 1800 y al principio se le mostró adversa, hasta el punto que llegaron a París noticias anticipadas de su derrota, pero en un giro magistral de las acciones ordenado por el general (se afirma que una obra maestra del arte de la guerra) los franceses concretaron la victoria.

«En Marengo pudo haber terminado Napoleón, como terminaría en 1815; pero es un Waterloo tan al revés que allí es donde realmente comienza el Imperio.»⁷⁴

El 2 de diciembre de 1804 tuvo lugar la ostentosa ceremonia de coronación de Napoleón en la catedral de Notre Dame, que el pintor David immortalizó en un famoso cuadro y en medio de la cual el general se calzó la corona de Carlomagno y luego hizo lo mismo en la testa de su esposa Josefina, ante la mirada complaciente de papa Pío VII. Es que Pío VII se hizo presente en la ceremonia como signo evidente de las restauradas relaciones de Francia con la Iglesia; fue la primera vez que un vicario abandonaba Roma para acudir al llamado de un soberano, que lo recibió sin el obligado beso y genuflexión.

La dinastía del flamante emperador, por no decir su corte principesca, los “napoleónidas”, fue constituida por sus parientes directos, sus hermanos José,

⁷⁴ Del Valle, Héctor. Obra citada.

Jerónimo y Luis (Luciano, el primogénito, mantuvo diferencias irreconciliables y fue muy pronto apartado y desheredado); su hijo, el Aguilucho, nacido del vientre de su segunda esposa, la “bella ternera” María Luisa; y los mariscales que lo acompañaron en sus campañas europeas. Estos privilegios de casta fueron extendidos por Napoleón a sus hermanas Carolina y Paulina, que no siempre pagaron con buena moneda nepotismo.

Pero no todos aplaudieron o mostraron indiferencia o conformidad con la investidura imperial y los cambios producidos como consecuencia; no hubo elogios por parte de las mentes ilustradas de Europa, y el ya famoso compositor alemán Ludwig van Beethoven, quien se contaba entre las personalidades que admiraban a Napoleón por su condición de símbolo de la defensa de los ideales democráticos y republicanos de la Revolución Francesa, hizo cambios en su Tercera Sinfonía, *Eroica*, que en el origen iba a ser dedicada al todavía cónsul. La coronación imperial decepcionó al músico, quien borró el homenaje y le agregó un subtítulo a la pieza: *Sinfonía eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo* (Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre).

Entre otras consecuencias, el ascenso imperial del Gran Corso marcó el fin del señero Sacro Imperio Romano Germánico, ya que su último soberano, Francisco II (1768-1815), se apresuró a decretar su desaparición en 1806, con la clara intención de impedir que Napoleón se apropiara del título y de la legitimidad histórica que éste llevaba.

«Después de haber pensado por un momento proclamarse emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, [Napoleón] obliga a Francisco II, el 6 de agosto de 1806, a deponer la corona imperial y disolver el Sacro Imperio Romano Germánico. Poniendo así brutalmente fin a una tradición que se remonta a 1438⁷⁵, Napoleón humilla profundamente a toda la dinastía de los Habsburgo.»⁷⁶

Pero la resignación del emperador germánico no fue total, en cambio se tituló Francisco I, emperador de Austria, «creando una nueva dignidad

⁷⁵ En realidad no sabemos si es un error de apreciación del autor de la cita o una fecha equivocada, pero los habsburgos alcanzaron el cetro imperial del Sacro Imperio Romano Germánico el 19 de marzo de 1452, en la figura de Federico III, que reinó hasta su muerte en 1493.

⁷⁶ Géoris, Michel. 2000. *Los Habsburgo* (traducción de Felicidad Sánchez- Pacheco). España. Aldebarán ediciones.

imperial hereditaria, ¡más segura que la del Sacro Imperio Romano Germánico! En su mente, este nuevo título lo pone en igualdad con Napoleón, también, convertido en Emperador»⁷⁷.

El imperio de Napoleón, que en diez años, según la conocida frase de Mallet du Pan⁷⁸, «se comió a Europa como una alcachofa, hoja por hoja», se basaba en ideas ya anticipadas por la Revolución, pero que él las hizo más conservadoras, personalistas, jerárquicas y autoritarias, y con estas reservas fueron aplicadas en Francia y en todos los territorios conquistados. Acaso esta oportunista adecuación del detestado mundo jacobino, exacerbó aún más la desconfianza de los reinos europeos absolutistas, que buscaron las alianzas, que en términos históricos llevaron el nombre de “coaliciones”, para combatir al corso y su proyecto imperial. De esta manera dieron comienzo las Guerras Napoleónicas, que otros titulan como Guerras de las Coaliciones, que tuvo a Francia como protagonista de conflictos bélicos contra un total de siete coaliciones puestas en su contra, de composiciones distintas aunque algunos países tuvieron participación en todas (Gran Bretaña, por supuesto). Estas guerras dieron lugar a múltiples acontecimientos bélicos, por lo general favorables a Napoleón, con excepción de la Batalla de las Naciones (que produjo una breve interrupción de su liderazgo, que comentaremos después), y, naturalmente, la de Waterloo, que significó su derrota final y donde, según Víctor Hugo, el cálculo triunfó sobre la genialidad. Sería fatigoso e innecesario hacer comentario de todos estos sucesos, salvo que contengan alguna condición particular. Es el caso de la alianza entre Francia y España, asociación obligada por presión napoleónica, En función de este compromiso y en aras de contribuir, con seguridad no de buena manera, con el viejo interés de Napoleón de invadir Gran Bretaña, los españoles unieron su flota a la francesa para combatir a la inglesa y, con la victoria, eliminar el férreo cerco que protegía a la isla y no permitía el desembarco invasor. Un plan de distracción de la flota inglesa, que por su complejidad militar evitaremos relatar aquí, determinó el fracaso de la alianza franco-española, pues luego de la brillante maniobra el almirante Horatio Nelson atacó y consiguió vencer, el 21 de octubre de 1805, a las armadas combinadas en la bahía de Trafalgar, cerca de la península española de Cádiz. La flota franco-hispana quedó destruida: dieciocho navíos fueron hundidos y

⁷⁷ Géoris, Michel. Obra citada.

⁷⁸ Mallet du Pan (1749-1800), fue un periodista francés, de religión protestante y declarado enemigo de Napoleón y su proyecto imperial.

sólo cuatro regresaron indemnes a puerto. Esta derrota convenció a Napoleón, quien renunció, siquiera a imaginar, una invasión a las islas británicas. Pero no obstante el fracaso y la resignación, el emperador ideó otra manera de hostigar al Reino Unido: proyectó la guerra económica y puso en práctica un bloqueo de todos los puertos de suministro británico, de modo que la isla careciera de abastecimientos y, sobre todo, de puntos donde desarrollar el comercio de los bienes producidos por la naciente Revolución Industrial. Pero el plan logró muy poco de sus propósitos punitivos, porque el Reino Unido superó con frecuencia la situación y Francia se desangró en aras de perjudicarle el comercio, encontrando entre otros inconvenientes la negativa de colaboración de Portugal, que por sus viejos compromisos de dependencia con Gran Bretaña se negó a adherir al bloqueo. Napoleón tomó nota y entre 1807 y 1808 decidió cruzar la península ibérica para derrotar a los rebeldes portugueses en su propio bastión. La incursión francesa por tierras españolas, lenta aunque imparable, fue razón para que la familia real lusitana, encabezada por el rey Juan VI y su corte (cerca de quince mil personas entre civiles y militares) huyera de la Lisboa amenazada para buscar refugio en la colonia ultramarina de Brasil, por otra parte territorio mucho más rico que la propia metrópoli. Fue la primera y única monarquía absolutista con residencia en la América del Sur y su establecimiento trajo consecuencias impensadas. Tras la caída de Napoleón, el soberano portugués decidió, en 1821, dejar Río de Janeiro y regresar a la metrópoli para restaurar el estatus colonial, pero el hijo y heredero, el príncipe Pedro de Alcántara (1798-1834), se negó al regreso y ante la orden real de ser llevado por la fuerza, radicalizó su posición de permanecer en Brasil para proclamar, con el apoyo de sus súbditos sudamericanos, la independencia de la colonia el 7 de setiembre de 1822. Convertido en Pedro I fue, entonces, el primer soberano del nuevo Imperio del Brasil, en realidad una monarquía constitucional que sobrevivió hasta 1889, cuando, mediante un golpe propiciado por los tratantes de negros que se oponían a la abolición de la esclavitud, cayó el emperador y el territorio se constituyó en lo que hoy se reconoce como República Federativa de Brasil.

La invasión napoleónica de España

El trayecto punitivo de Napoleón hacia Portugal trajo una derivación mayor. El Gran Corso aprovechó disidencias internas de la monarquía española y decidió incorporar España a su imperio. La vieja nación, dormida e inquisitorial

merecía, a su juicio, un proceso de modernización, y su hermano mayor José (1768-1844), a quien Napoleón puso en el trono español bajo el título de José I, iba a dedicarse a ello. La resistencia española fue débil al principio, y su administración nacional sólo quedó representada por los funcionarios de la corte refugiados todos en la península de Cádiz, cuya muralla las fuerzas francesas nunca pudieron atravesar y que hoy luce plagada de placas conmemorativas del hecho. Por fin Madrid se rebeló y el ejército regular del rey, donde hacía carrera nuestro general San Martín, desplegado en territorio ahora enemigo, propinó derrotas a los invasores en Bailén (en 1808, la primera derrota que sufrió un ejército napoleónico) y en La Albuera, en 1811.

El encierro de las autoridades españolas en Cádiz, y la indisponibilidad del rey Fernando VII, prisionero de los franceses, él y su corte, en un castillo señorial de la región de Valençay, propiedad de Talleyrand, fueron consecuencias de las Guerras Napoleónicas en España que tuvieron enorme incidencia en las posesiones españolas de ultramar, que ante la ausencia de una autoridad real con franca condición de operar la administración, se sintieron alentadas las precoces ideas de emancipación. En nuestro país el movimiento liberador tuvo su primera expresión el 25 de mayo de 1810, mientras que, como es de conocimiento general, la independencia de España se decretó el 9 de julio de 1816, en el congreso que reunió a los representantes de las Provincias Unidas del Sur en la provincia de Tucumán.

Casi al mismo tiempo de estos acontecimientos españoles, en 1810, Josefina había sacrificado su matrimonio con el emperador al tener la certeza de que no podía darle el hijo que su esposo anhelaba como sucesor. Ella envejecía, ya era cuádragenaria, y hasta ahí el emperador había escapado a la inquietud con frases de circunstancias, respondiendo que su heredero natural era el pueblo de Francia, pero sin duda el nacimiento de un heredero ya era un imperativo político del cual no se podía escapar con ocurrencias. Una bala (recuérdese que Napoleón sufrió dos atentados: metralla a su paso el 24 de diciembre de 1800 y un complot criminal de un agente británico desbaratado el 9 de marzo de 1804) podría terminar con un Imperio carente de descendiente. Una fugaz aventura sentimental del general en Varsovia, con la jovencita María Walewska (1786-1817), dio lugar al nacimiento de un niño, un bastardo imperial que dio por tierra con el rumor de que el emperador no podía concebir, a la par que robusteció la certeza de que la emperatriz Josefina era la infértil. Esta situación también desalentó a los realistas, que especulaban que ante la circunstancia de la muerte del corso, no quedaría otra alternativa que restaurar la monarquía

de los borbones. Con un “Adiós, amiga mía, duerme bien; piensa en que yo lo deseo”, finalizaba la carta de despedida de Napoleón a la mujer de la cual, se especula, siempre vivió enamorado. El divorcio de Josefina con Napoleón fue el primero efectuado bajo la legislación del Código Napoleónico. En 1811, ante el temor de fracasar en el intento de comprometer a la gran duquesa rusa Ana, hermana del zar que se mostraba reticente al matrimonio, Napoleón aceptó la sugerencia del nuevo dueño de la diplomacia austríaca, Klemens von Metternich, quien con afán de neutralizar a ese rival tan poderoso, que había humillado tanto a su patria, le ofreció el enlace con la archiduquesa María Luisa de Habsburgo-Lorena (1791-1847). Napoleón aceptó el convite y tanto Viena como París se espantaron con la noticia: ¡un matrimonio entre Napoleón, hijo de la Revolución, y María Luisa, sobrina de María Antonieta! El hecho de que María Luisa hubiera sido educada en el odio a los regicidas que le cortaron la cabeza a su tía era un detalle nimio para los planes de Metternich, también para los de Napoleón, que con esta unión concretaba el anhelo de emparentarse con alguna familia de alcurnia europea, y la archiduquesa era nada menos que una habsburgo, Napoleón bromeaba, “he adquirido antepasados”, agregando a la justificación que “es un vientre con el que me caso”. Y ese vientre fue fecundo rápidamente, el 18 de marzo de 1811, le dio vida al primer heredero del emperador, Napoleón II, designado de inmediato Rey de Roma. Es seguro, asimismo, que el corso se alegraba por haber logrado, mediante este acto matrimonial, la definitiva neutralidad de Austria.

Para esos años, 1810 a 1812, con la anexión de España, el Imperio había alcanzado su más amplia extensión. Restaba para el ambicioso Napoleón sólo el agregado de Rusia y la claudicación de Gran Bretaña, la tradicional nación rival. En todas las regiones puestas a su favor, incluso en la propia Francia, se conformó el culto a la personalidad del emperador, evidente en las construcciones alegóricas a su figura que él mismo ordenó levantar en París. Fieles al estilo neoclásico, que tan bien encajaba con la idea imperial del corso, se destacan la iglesia de la Madeleine y el Arco de Triunfo de la Estrella. Este monumento, inspirado en el arco romano de Tito, contiene el nombre de los hombres de armas que lo acompañaron en sus campañas, entre ellos el de un sudamericano, Francisco de Miranda, que actuó de mariscal de campo de sus ejércitos.

Nos parece adecuado incluir aquí, como aparte, una semblanza rápida del personaje mencionado, el venezolano Francisco de Miranda (1750-1816), por su condición de precursor de las ideas emancipadoras que, a poco de la

Revolución Francesa, prosperaron en la América española. Nacido en Caracas, Miranda fue beneficiado con la educación de las clases pudientes, lo que le sirvió de base para formarse una cultura excepcional: dominaba seis idiomas, entre ellos el latín y el griego. Encuadrado en una carrera militar, Miranda se marchó a España en 1770 dispuesto a servir a los ejércitos del rey. Obtuvo un puesto de oficial y como tal intervino como parte integrante de las fuerzas españolas que colaboraron con los franceses para quitarle a Gran Bretaña sus colonias norteamericanas. Se especula que esta experiencia le hizo pensar a Miranda que en América del Sur podría producirse la réplica y liberar a la región de la metrópoli para formar una sola nación, a la cual incluso hasta le adjudicó un nombre, Colombia o Colombela, y una bandera tricolor, amarillo, azul y rojo, colores que hoy forman parte de las enseñas de Ecuador, Colombia y Venezuela. Luego de esta actuación en el ejército español, Miranda inició una gira de cuatro años por toda Europa, alternando con personalidades destacadas a las cuales comentó su proyecto emancipador. Encontró adhesiones distintas, la indiferencia de los ingleses, la amistad de la zarina Catalina II, quien lo autorizó a vestir el uniforme del ejército ruso, y la desconfianza de los españoles, que enterados de sus andanzas vigilaban con recelo su derrotero militante. Su llegada a París, en 1792, lo puso en contacto con los presupuestos revolucionarios más avanzados. Se sumó como mariscal de campo al ejército de la República, obteniendo grandes triunfos sobre los prusianos, pero también fue víctima de una confusa situación: fue acusado de traición pero evitó la guillotina mediante una magistral defensa que hizo ante el Tribunal Revolucionario. En 1810, cuando Napoleón incursionaba por España, Miranda abandonó al emperador y se trasladó al continente americano, donde se contactó con los revolucionarios locales, Simón Bolívar, su maestro Simón Rodríguez⁷⁹ y Andrés Bello⁸⁰, participando del proceso de independencia de Venezuela.

⁷⁹ Simón Narciso de Jesús Carreño Rodríguez (1769-1854), fue un educador venezolano de ideas novísimas para la época, además de escritor, ensayista y filósofo. Su celebridad histórica responde a su condición de tutor y mentor del libertador Simón Bolívar.

⁸⁰ Andrés de Jesús María y José Bello López (1781-1865) fue un filósofo, poeta, filólogo, educador y jurista venezolano, considerado como uno de los humanistas más importantes de América. De una profunda educación autodidacta, participó en el proceso revolucionario que llevaría a la independencia de Venezuela. Como parte del bando revolucionario, integró la primera misión diplomática al Reino Unido. En Londres residió por casi dos décadas y en 1829 se embarcó para Chile, donde fue contratado por el gobierno, desarrollando grandes obras en el campo del derecho y las humanidades.

Volviendo a la gestión de Napoleón, cabe decir que en todas las regiones conquistadas por el emperador se aplicaron las medidas revolucionarias sobrevivientes y que seguían rigiendo en Francia —el código civil, la libertad de culto y por lo tanto el laicismo del Estado, la centralización de la administración educativa, la creación de parlamentos elegidos mediante sufragio censitario—, aunque la creación de gobiernos constitucionales era evitada con cuidada prudencia, pues en cada región Napoleón instalaba un monarca, réplica de su cargo imperial. El deterioro de este fantástico Imperio se inició con las diferencias que el emperador comenzó a tener con su declarado admirador, el zar Alejandro I, quien era presionado por su propia aristocracia, de continuo invitado a romper las relaciones con Francia. Dos sucesos marcaban la animosidad, que comenzó a ser mutua: 1) la indiferencia de Rusia al bloqueo dictado por los franceses contra Gran Bretaña, que apenas cumplió, ya que reabrió sus puertos en 1810; 2) la gran preocupación francesa por la gran concentración de tropas rusas en la frontera de Polonia. La ofensiva francesa fue inmediata. Un entusiasta Napoleón, que desoyó todos los peligros de combatir a los rusos en su propio territorio, inició, el 23 de junio de 1812, la invasión que llegó hasta Moscú (la capital histórica de Rusia, la oficial era San Petersburgo, la ventana que en el siglo XVIII Pedro el Grande había abierto al mundo).

«El 12 de junio el más grande de los ejércitos de la Europa occidental cruzó las fronteras de Rusia y la guerra comenzó; es decir, se produjo un acontecimiento contrario a la razón y a toda la naturaleza humana. Millones de hombres de uno y otro bando cometieron una cantidad tan enorme de crímenes, engaños, traiciones, robos, falsificaciones de billetes y su puesta en práctica, saqueos, incendios y matanzas que la historia de todos los tribunales del mundo no reuniría en el transcurso de varios siglos; y, sin embargo, la gente que los cometía no llegaba a considerarlos delitos.»⁸¹

«Es el comienzo del fin», vaticinó un lúcido Talleyrand, aunque las advertencias, se insiste, fueron inútiles, no tenían cabida. Los franceses atravesaron el río Niemen, el 22 de junio de 1812, virtual frontera natural entre Oriente y Occidente, encontrándose con que los rusos practicaban, ante

⁸¹ Tolstoi, Liev. 2003. *Guerra y paz* (traducción del ruso de Lydia Kúper). España. Océano.

el avance francés, la estrategia de tierra arrasada planteada por el general Mijail Kutúzov (1745-1813); vale decir las tropas rusas retrocedían quemando plantaciones y matando animales, dejando yermos los terrenos por donde debía pasar el enemigo. Casi no hubo batallas, con excepción de las de Somolensko (agosto) y Borodino (setiembre). El tiempo que al ejército francés le requirió recorrer el trayecto casi sin abastecimiento, agotó las escasas provisiones que los soldados portaban en sus mochilas. Éstos tampoco contaban con un eficaz servicio de sanidad ni de intendencia que sirviera siquiera para atemperar los efectos terribles del temible “general invierno”, una cuestión climática que muchos aseguran fue la causa real del deterioro de las fuerzas napoleónicas que, a las puertas de Moscú, prácticamente incendiada en su totalidad por los propios rusos, recibieron el 14 de octubre, luego del saqueo de la ciudad y el intento infructuoso de quemar el Kremlin⁸², la orden de retirada por parte de un Napoleón refugiado en el castillo de Pedro el Grande. El frío riguroso e inclemente, el hambre y las emboscadas de los cosacos convirtieron la contramarcha en un infierno. Las cifras de víctimas son escalofrantes, y de los más de seiscientos mil franceses (algunos aseguran que fueron setecientos mil) de la *Grande Armée* que atacaron Rusia, sólo regresaron cuarenta mil.

Se puede deducir que el concepto de tierra arrasada aplicada por Kutuzov era una noción de manual militar, un recurso que según la teoría bélica podía auxiliar a los ejércitos en situaciones de acoso incontenible por fuerzas mayoritarias, en armas o en combatientes. Especulamos esto porque apenas dos meses después de la retirada rusa ante el avance francés (recuérdese, en junio de 1812), el general Belgrano, un jurista ocasionalmente transformado en soldado, al cual suponemos enterado de esta estrategia defensiva, ordenó el 23 de agosto de 1812 una operación similar a sus fuerzas del Ejército del Norte, destruyendo sembradíos y matando animales a su paso para desabastecer a las tropas antirrevolucionarias españolas, tres mil hombres al mando de Pío Tristán, que avanzaban amenazantes desde el Alto Perú. Los patriotas fueron acompañados por la población entera de San Salvador de Jujuy, ciudad donde

⁸² El Kremlin es un conjunto de edificios civiles y religiosos situado en el corazón de Moscú, frente al río Moscova en el sur, la Plaza Roja en el este y el Jardín de Alejandro en el oeste. Incluye cuatro palacios y cuatro catedrales, agrupados en el interior de un recinto delimitado por una muralla del Kremlin, que cuenta con las torres del Kremlin. Su nombre se ha transformado desde la época de la Unión Soviética en sinónimo del gobierno de la nación, de manera similar a como sucede con la Casa Blanca para el gobierno de los Estados Unidos.

las tropas patriotas habían estado estacionadas. El hecho, reconocido por la historia argentina como El Éxodo Jujeño, fue anunciado por Belgrano a través de un bando, donde invitaba a la retirada, aunque hoy se sabe que el pueblo debía acatar a riesgo de ser fusilado si se desobedecía.

«Pueblo jujeño, la patria les reclama un gran sacrificio: abandonar la ciudad y las fincas, quemar los campos sembrados, arrear los animales. A los ojos del español invasor, sólo debe quedar tierra arrasada.»

Volviendo al suceso victorioso de los rusos, este fue celebrado setenta años después por el músico Piotr Ilich Tchaikovsky, quien compuso la romántica Obertura 1812, estrenada en Moscú el 20 de agosto de 1882. La obra es reconocida por su final triunfal, que incluye una salva de disparos de cañón (dieciséis cañonazos pide la partitura) y repique de campanas. En su visita a Estados Unidos en 1891, Tchaikovsky dirigió la obra en la inauguración del Carnegie Hall de Nueva York. La obra de Tchaikovsky comienza con una melodía religiosa de la Iglesia Ortodoxa Rusa, *Dios proteja a su Pueblo*, que recuerda cómo la declaración de guerra contra Francia fue notificada al pueblo mediante los servicios religiosos de toda Rusia. Continúa con una mezcla de melodías tradicionales (incluida la danza folclórica *A la puerta, a mi puerta*) y militares, que representan la angustia creciente del pueblo ruso al saberse invadidos por el ejército francés. La pieza sigue con una marcha presentada por los metales, donde se oye cargar a los ejércitos para enfrentarse en la batalla de Borodino (en realidad el único gran enfrentamiento frontal entre los dos ejércitos, donde triunfó Napoleón pero reduciendo peligrosamente sus energías militares). Un fragmento repetitivo y triunfal del himno nacional francés, *La Marsellesa*, sirve para representar al ejército invasor y reflejar esta fugaz victoria napoleónica. A continuación, un *diminuendo* en la música representa la retirada rusa, evitando la confrontación directa con las tropas francesas al tiempo que dejan tierra arrasada. Vuelve a sonar la marcha de los metales y el fragmento de *La Marsellesa*, para indicar la entrada de los franceses en una Moscú incendiada. El fragmento de *La Marsellesa* sigue sonando, ahora en *diminuendo*, indicando la retirada de las tropas francesas, al tiempo que un crescendo indica el asedio ruso. Cinco disparos de cañón acompañan el avance de los rusos, que preparan el campo para el cierre triunfal: suena el himno imperial ruso *Dios salve al Zar*, apoyado por otros once disparos de cañón y un repique de campanas. Este final

muestra un anacronismo curioso, ya que *Dios salve al Zar* no era en la fecha de los sucesos bélicos, 1812, el himno ruso, sino lo fue recién en la época en la que Tchaikovsky compuso la obra.

La caída de Napoleón

Después de la aventura rusa, una nueva coalición, la sexta, se alzó contra Napoleón, a la cual se unieron los españoles, que luchaban por recuperar la libertad de su patria todavía ocupada. Napoleón la desafió y fue derrotado en la Batalla de las Naciones (también llamada Batalla de Leipzig), reconocido como el mayor enfrentamiento de las guerras napoleónicas, que tuvo lugar entre el 13 y el 16 de octubre de 1813, por lo que debió regresar a París, perseguido por las fuerzas enemigas, que ocuparon la ciudad el 31 de marzo de 1814. Terrible para los franceses habrá sido el espectáculo de los cosacos rusos alimentando a sus caballos con el pasto de los Campos Elíseos. A su vez el Senado tomó medidas, y el 2 de abril de 1814 depuso a Napoleón, que el 11 del mismo mes fue enviado al exilio en la isla de Elba, situada sobre el mar Tirreno, a veinte kilómetros de la costa italiana. No obstante la gravedad de la sanción, llamativamente se le mantuvo el título de emperador y se le otorgó una pensión importante.

El destierro del emperador permitió que se produjera la primera restauración borbónica desde 1789: Luis XVIII (1755-1824), hasta entonces refugiado en Inglaterra, fue declarado soberano ese mismo 1814, aunque imponiéndole condicionamientos destinados a mantener algunos de los logros de la Revolución. En consonancia con esta exigencia, Luis XVIII se comprometió a redactar su propia constitución que, concretada, llevó el nombre de Carta Constitucional, otros le dan el nombre de declaración de Saint-Ouen, que superaba con sus avances la ya bastante adelantada división de poderes adoptada por los británicos un siglo atrás. En ella, si bien salvaguardaba su corona y era el único depositario de la autoridad, el rey aceptaba las principales conquistas políticas y sociales de 1789, entre ellas el aflojamiento aunque no la completa desaparición de la censura. De todos modos la desconfianza de la población era evidente, ya que se sospechaba un regreso siquiera progresivo a las modalidades del Antiguo Régimen, amenaza que no tuvo oportunidad de apreciarse porque muy pronto Napoleón escapó de su encierro y obtuvo, enseguida, la vieja adhesión de las fuerzas armadas. Es que los medios castrenses adoraban a Napoleón más como militar que como emperador; cariñosamente lo llamaban el

Pequeño Cabo (*le Petit Caporal*). Cuando Napoleón, ya libre de prisión, «invadió él solo toda Francia», según la feliz descripción de Chateaubriand, Luis XVIII tuvo que abandonar las Tullerías para refugiarse en Gante (en Bélgica, la ciudad natal de Carlos V). El corso se encontró otra vez dueño de Francia, sin haber disparado un solo tiro, comenzando un nuevo reinado imperial que duraría casi exactamente cien días, del 20 de marzo al 26 de junio de 1815.

Otra nueva constitución, bastante parecida a la carta constitucional del Luis XVIII, acompañó a Napoleón en este nuevo y efímero período de gobierno. Dispuesto a despejar a Francia de las amenazas exteriores, el Gran Corso reunió al ejército y se lanzó a invadir toda la Europa enemiga. Obtuvo algunas victorias, pero ninguna concluyente; después de tantos años de guerra, los oficiales enemigos habían aprendido a protegerse de las inteligentes tácticas napoleónicas. La arremetida frenó en Waterloo (Bélgica) el 27 de julio de 1815, cuando los franceses debieron enfrentar a las fuerzas de la séptima y última coalición, comandadas por el inglés duque de Wellington (1769-1852) y el prusiano, mariscal de campo, Gebhard Leberecht von Blücher (1742-1819). La batalla, es sabido, terminó en catástrofe para las tropas francesas. Enterado de la derrota napoleónica, un Byron romántico se quejó: «*Well, I am Damned sorry for it...*» (Bien, lo lamento endiabladamente).

A su vuelta a París, el emperador abdicó en favor de su hijo, Napoleón II, el Aguilucho, que sin embargo casi no pudo hacerse cargo del beneficio, que duró sólo quince días, porque en su lugar fue restaurado, nuevamente, el borbón Luis XVIII. Los planes para entregar a Napoleón a los ingleses se vieron frustrados porque fue él mismo quien se declaró prisionero de esos enemigos, y se dejó subir a bordo del navío Bellerophon que lo llevó, desterrado, a la isla de Santa Elena, en medio del Atlántico sur.

«Este exilio acabó de embellecer su destino con ese prestigio romántico que no cesará nunca de seducir a la imaginación. Mártir de reyes, se transformó para los franceses en héroe nacional. Por un último destello de su genio, él mismo, al dictar sus memorias, olvidó lo que su política había tenido de personal para presentarse como el jefe de la Revolución armada, libertador del hombre y de las naciones, que por sus propias manos había entregado su espada.»⁸³

⁸³ Lefebvre, Georges. Obra citada.

Enfermo del vientre (es icónica su manera de cruzar el brazo derecho para tomarse el estómago), aquejado de un continuo dolor en el costado derecho, se desechó el primer diagnóstico que hablaba de una afección hepática, para entenderse que Napoleón padecía un cirro en el píloro o cáncer de estómago, enfermedad hereditaria, pues víctimas de ella habían sido su abuelo, su padre, su tío y dos de sus hermanos. Sin embargo, recientes investigaciones realizadas sobre muestras de cabello del general (cortado poco tiempo después de morir), revelan que estaban impregnados con arsénico, lo que sugiere como altamente probable que habría muerto a causa del efecto de ese veneno. Si fuera así, ¿quién fue o fueron sus asesinos? Napoleón Bonaparte —«un hombre vulgar que llegó a ser más grande que los nacidos para llevar una corona»⁸⁴— murió el 5 de mayo de 1821. Sus últimas palabras fueron: “*France, l’armée, Joséphine*” (Francia, el ejército, Josefina). Tenía entonces cincuenta y un años. Como anotamos, había redactado sus memorias, el Memorial de Santa Elena, publicado en 1823 y que contribuyó grandemente a construir el mito napoleónico, muy estimado luego por los románticos; Víctor Hugo y Stendhal lo homenajearon en sendos textos. Pidió en su testamento ser enterrado a las orillas del Sena, pero se le dio primera sepultura en Santa Elena. En 1840, a instancias del gobierno de Luis Felipe I, que con eso respondía a la presión de la opinión pública, sus restos fueron repatriados y depositados en medio de una verdadera apoteosis en el viejo edificio de Los Inválidos (*Hôtel des invalides*), edificio neoclásico, sobrio y elegante, construido por el arquitecto Libéral Bruant por encargo de Luis XIV, destinado a albergar entonces a los soldados veteranos, inservibles para la guerra⁸⁵. El monumento funerario, realmente espectacular (hoy visitado por cientos de turistas), fue obra del arquitecto Visconti: se ubicó bajo la cúpula y se lo rodeó de doce esculturas que simbolizan las doce victorias de Napoleón. Al fondo de la cripta, bajo la estatua de Napoleón vestido para la coronación, reposan los restos de su hijo Napoleón II, el Aguilucho (1811-1832), como se dijo fugaz emperador de Francia durante quince días de 1815. Su madre y esposa

⁸⁴ Hobsbawm, Eric. Obra citada.

⁸⁵ El *Hôtel des invalides* acogió a los primeros residentes en 1674. En 1676 se le agrega la iglesia de Saint Louis, que Bruant no había llegado a construir. La institución fue al mismo tiempo hospicio, cuartel, convento, hospital y fábrica. A finales del siglo XVII llegó a albergar cerca de cuatro mil residentes. Los soldados que se encontraban en mejores condiciones físicas eran destinados a custodiar la vieja prisión de la Bastilla. En 1840, cuando se construye la tumba del emperador bajo la cúpula, la institución se constituye definitivamente en laica.

del emperador muerto, María Luisa, se frustró como sucesora de su marido destronado y acaso imaginando un padecer similar al que sufrió su tía María Antonieta, emprendió el regreso a Viena donde pronto encontró los amorosos y protectores brazos de un asistente de Metternich.

El Congreso de Viena (octubre de 1814 a junio de 1815)

Derrotado Napoleón, los representantes de las grandes potencias europeas se reunieron en congreso (el más importante desde la paz de Westfalia, en 1648) en octubre de 1814 en Viena, convertida de pronto en la capital de Europa, dispuestos a construir un nuevo equilibrio para el continente.

«En esa empresa sólo tuvieron un éxito a medias, ya que si bien consiguieron sentar las bases políticas y jurídicas para un nuevo ordenamiento de Europa –gracias al cual en casi un siglo sólo se produjeron algunas guerras dentro del viejo continente–, el restablecimiento de la antigua situación resultó una tarea ímproba, ya que las ideas y valores revolucionarios habían encarnado fuertemente en las poblaciones que habían tomado contacto con ellos, inspirando numerosas guerras civiles y revoluciones contra las autoridades monárquicas durante las cinco décadas siguientes.»⁸⁶

En el curso de las sesiones de ese congreso –acusado de «planear para el pasado y no para el futuro de la sociedad europea»⁸⁷–, celebrado entre el 1 de octubre de 1814 y el 9 de junio de 1815, el elocuente canciller austríaco Klemens von Metternich (1773-1859) convenció a los triunfadores para formar en setiembre de 1815 una Santa Alianza –con una Austria católica, una Prusia protestante y una Rusia ortodoxa–, dispuesta a restituir la monarquía absoluta y dinástica, vale decir el Antiguo Régimen, en todos los países donde Napoleón había creado estados liberales, a reducir a Francia a sus fronteras naturales y a intervenir con sus fuerzas armadas en cualquier parte del territorio europeo

⁸⁶ Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. 1999. *Historia contemporánea de la Revolución Inglesa a la actualidad*. Buenos Aires. Eudeba.

⁸⁷ Bruun, Geoffrey. Obra citada.

donde, en el futuro, surgieran movimientos libertarios. Esta coalición sumó el agregado del papado romano, propietario de los estados pontificios. Debido a esa circunstancia la Santa Sede creó funcionarios compatibles con los de una nación independiente, una teocracia integrada por un secretario de estado y un canciller a cargo de las relaciones internacionales. Por lo contrario, Gran Bretaña decidió apartarse de la alianza y fabricó un “espléndido aislamiento”, que le permitió jugar de otra forma y ayudar sin inconvenientes, y cuando le convenía, a los movimientos liberales que surgían en el mundo.

Esta decisión de la Santa Alianza de actuar en conjunto llegó a concretarse en varias oportunidades. En un hecho que relataremos con más detalle cuando alcancemos los sucesos ocurridos en España en el siglo XIX, la Santa Alianza actuó representada por el ejército francés, Los Cien Mil Hijos de San Luis, que respondiendo al mandato cruzó la frontera ibérica en 1823 y deshizo el intento liberal que comandaba Rafael del Riego (1784-1823), hoy considerado un mártir pero entonces, abandonado por sus propios partidarios, fue ahorcado y se cree decapitado como castigo de su delito de sublevación contra el rey Fernando VII. Con el mismo rigor se había reprimido, entre 1820 y 1821, la rebelión de los “carbonarios” de Nápoles y del Piamonte que pugnaban por una Italia unificada. Pero todos estos movimientos fueron neutralizados hasta ciertos límites, expresando con su persistencia y recurrencia la imposibilidad de que la historia pudiera volver hacia atrás, de que se pudiera reimplantar sin inconvenientes el Antiguo Régimen, de modo que las victorias de la Santa Alianza se pueden categorizar como parciales cuando no efímeras. Por lo general se le atribuye a esta institución una vida corta, algunos manifiestan que sus designios planearon sobre el continente hasta 1830, cuando la misma Francia entró en un proceso de desestabilización y la Santa Alianza no atinó a sumar una intervención muy decidida. Otros extienden la vigencia hasta 1848, cuando otros acontecimientos franceses más profundos que los de 1830 fueron el signo inocultable de que la restauración absoluta era una quimera. Si bien la Viena imperial resplandecía como símbolo del renaciente Antiguo Régimen, los congresales allí reunidos tuvieron que tomar nota, obligatoriamente, que la democracia parlamentaria a la inglesa tenía mucho terreno ganado, y que las ideas de la Ilustración que habían prosperado durante el siglo XVIII sobrevivían y debían tenerse en cuenta. Resultaba claro para todos los asambleístas, no obstante su ideología conservadora, que ahora, apenas comenzado el nuevo siglo XIX, las condiciones del mundo eran muy otras: se asistía al nacimiento de la primera Revolución Industrial, con pie en Inglaterra, y el universo del

arte y del pensamiento europeo se conmovía con el Romanticismo, que iba a acabar con la tiranía de las reglas y proclamar la libertad del artista de imaginar libremente. Por todo esto algunas monarquías adoptaron una posición conciliatoria, aceptando lo liberal en lo económico y lo ilustrado en las ciencias prácticas y sociales, dejando sólo para sí la gestión política y militar.

Este contexto tan difícil obstruyó la gestión ordenadora de la coalición, que junto con los triunfos en España y en Italia acumuló varios fracasos. Entre ellos vale mencionar la falta de resolución acerca de la crisis alemana. Huérfano del Sacro Imperio (desecho por Napoleón), el extenso territorio alemán, dividido en múltiples ducados, principados y reinos, era ambicionado por dos poderosas naciones vecinas, Austria y Prusia. El mantenimiento de la fragmentación parecía ser el único aunque frágil reaseguro para impedir que alguna de estas dos potencias consiguiera su objetivo y el equilibrio europeo se hiciera pedazos. Por otra parte el mismísimo Luis XVIII, repuesto en el trono de Francia, contrariaba los postulados conservadores de los aliados, ya que al volver al poder luego de los célebres cien días de Napoleón, en cambio de acogerse al absolutismo reinstauró la Carta Constitucional, donde bajo su condición de monarca aceptaba «compartir voluntariamente su soberanía con diversos órganos de gobierno, fundamentalmente en lo vinculado con la política impositiva y presupuestaria»⁸⁸.

La Restauración de los Borbones en Francia (1815-1848)

«Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena.
Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme
con linternas a mediodía»

ALEJO CARPENTIER (1904-1980) - *El Siglo de las luces*

Luego de Waterloo las naciones vencedoras optaron por el inmediato escarmiento contra la nación derrotada. Más de un millón de soldados, llegados de todas partes de Europa, inundaron el territorio francés durante tres años. Francia debió firmar un tratado ominoso, que contenía cuotas altísimas de indemnización de guerra y aceptaba la ocupación enemiga de las fronteras con tropas extranjeras cuya manutención debía ser sostenida por el tesoro propio.

⁸⁸ Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. Obra citada.

El Congreso de Viena frenó tanta humillación invitando a Francia a sumarse a la Santa Alianza, aunque con derechos recortados. El representante francés fue el ubicuo Talleyrand. La coalición enfrentó, como primer problema francés, la sucesión de Napoleón. La única salida recomendable parecía ser la restauración monárquica y, con esa certeza, el zar de Rusia ofreció a su candidato mientras que el emperador de Austria una regencia de su parienta María Luisa. Más allá de cualquier vacilación, el hábil Talleyrand desmontó el entuerto «limpiamente, como un relojero sobre la mesa de su taller»⁸⁹, y consiguió el regreso al trono del postergado Luis XVIII, todavía refugiado en Gante. Como ya anotamos, apenas reinstalado en el trono Luis XVIII puso en plan de cumplimiento la liberal Carta Constitucional, y constituyó una cámara parlamentaria con amplia representación de todos los sectores y donde se establecieron definitivamente los términos “izquierda” y “derecha”, por el lugar que ocupaban extremistas y conservadores (por lo general se acepta que estos términos son propios del asambleísmo de 1789, pero en realidad corresponden a este período monárquico). El rey nombró ministro al duque de Richelieu (1766-1822), uno de los tantos émigrés que habían conspirado desde afuera contra la Revolución. Hombre de inspirada capacidad política, este Richelieu consiguió que a fines de 1818 las fuerzas enemigas desocuparan Francia y la nación fuera admitida como socia, pero ahora con plenos derechos, del selecto club de las naciones de la Santa Alianza. Con este acto coronó una corta pero exitosa carrera diplomática, luego de la cual se retiró (moriría muy pronto) para dejar el poder ministerial en manos de Élie Decazes (1780-1860). Decazes, muy joven para el cargo, intentó una política de apaciguamiento interno, incluyendo en la vida institucional a varios de los antiguos partidarios de Bonaparte, pero estos gestos no fueron aceptados por los ultramonárquicos, que reunidos como partido luego de la caída del emperador, lograron su destitución en 1820. Luis XVIII también cedió terreno y los ultramonárquicos se fueron haciendo cargo de resortes importantes del gobierno. El conde de Villèle (1773-1854) enderezó las finanzas, dañadas desde antiguo y mucho más por los montos de indemnización comprometidos, mientras que el gran escritor François-René de Chateaubriand (1768-1848), iniciador de la literatura romántica francesa en su versión cristiana, tomó a su cargo la ríspida situación militar, donde aún revistaban oficiales napoleónicos (sin duda su condición religiosa facilitó su nombramiento). Para disipar el recelo que todavía podía provocar Francia en el ánimo de las naciones tutelares, Chateaubriand

⁸⁹ Del Valle, Héctor. Obra citada.

obedeció a las exigencias de colaboración mutua establecida por la Santa Alianza y, en un suceso ya adelantado más arriba, envió tropas francesas a España, donde combatieron y vencieron a los liberales españoles que querían imponerle al borbón recientemente restituido, Fernando VII, una constitución democrática.

A la muerte de Luis XVIII, setiembre de 1824, se produjo la sucesión de uno de sus hermanos menores, el intrigante y ultraenemigo de la Revolución conde d'Artois (1757-1836), que bajo el título de Carlos X accedió al trono sin ninguna dificultad. Nadie preveía en ese entonces que el flamante soberano sería el último borbón en sentarse en el trono de Francia y también el último que mereció una ceremonia de coronación (espléndida, realizada en la catedral de Reims). Debido a los antecedentes de Carlos X, los republicanos especulaban que el programa del nuevo monarca iba a tender peligrosamente hacia el absolutismo. Esta hipótesis parecía reafirmada por los primeros decretos reales, que restituyeron bienes y resarcieron con dinero a los emigrados que, estimulados por el nuevo clima de bonanza para la aristocracia, iban regresando al país. Se añadían a esto los altos privilegios que devolvió a la clerecía y la condena de ejecución, cárcel o destierro que Carlos X había decretado contra todos los viejos militantes del 89 o los partícipes de las campañas napoleónicas, un “terror blanco” que manifestaba del mejor modo su condición reaccionaria. De todos modos, y más allá de estas primeras e impactantes medidas, Carlos X fue apagando su rigor para caer en la intrascendencia; su gobierno sólo luce iluminado por dos hechos trascendentes: la participación francesa, en alianza con Rusia e Inglaterra, en el combate contra el Imperio Otomano, afortunada intervención que les permitió a los griegos la fundación, en 1821, de su estado nacional (que no obstante tanta ayuda absolutista, nació moderna, acorde con los tiempos); y la conquista de Argel, circunstancia que señala el inicio del colonialismo francés en África y en América.

La opacidad palaciega de la corte de Carlos X contrastaba con el renacimiento de la vida intelectual francesa, que resurgía con los bríos de antaño.

«Francia recobró en pocos años aquella primacía intelectual y moral que su crisis de imperialismo militar le había hecho perder. París volvió a ser de nuevo el lugar de encuentro de todos los que en Europa, se interesaban por las creaciones del espíritu.»⁹⁰

⁹⁰ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

Las ciencias físicas mostraron indicios claros de recuperación: Augustin Fresnel (1788-1827) realizó trabajos innovadores sobre la óptica y el comportamiento de la luz; André-Marie Ampère (1775-1836)⁹¹ hacía los suyos y formulaba las leyes generales del electromagnetismo e inventaba el telégrafo; Nicolas Sadi Carnot (1796-1832) perfeccionaba la máquina de vapor; Guillaume Dupuytren (1777-1835) la medicina traumatológica; y René Laënnec inventaba el estetoscopio medicinal.

En el campo humanístico Benjamin Constant (1767-1830), un intelectual formado en los mejores centros de Europa, profundizó en el estudio de las teorías liberales y abogó por la implantación del sistema parlamentario mientras que Auguste Comte (1798-1857) comenzaba a darle aliento al estudio del comportamiento social, asimilado como una rama de la ciencia. Con esta herramienta, Comte buscaba evidenciar las verdaderas leyes que regían el espíritu humano que, descubiertas, serían de uso para alcanzar una sana organización social. Existen opiniones que afirman que la sociología, ciencia que tuvo en Comte su fundador, nació de la necesidad de entender el comportamiento de la sociedad en relación con la lucha de clases que, abierta o subrepticia, ya azotaba al viejo continente.

El arte, por su parte, fue impulsado por el formidable envión que le concedió la revolución romántica, acontecimiento fundamental y tema que, por su importancia, será desplegado por nosotros en un capítulo particular.

Pero el reinado de Carlos X salió malamente de su opacidad en el final, dándole nueva visibilidad al terror blanco que se había ido atenuando. El rey cambió su gabinete y lo repletó de conservadores destacados, entre ellos el nuevo jefe de gobierno Jules de Polignac (1780-1836), un inepto ultramonárquico que tomó el cargo en 1829, disolvió las cámaras e instituyó una nueva ley electoral. Estas medidas de carácter draconiano terminaron por generar las condiciones para el rapto revolucionario de 1830, las “tres jornadas gloriosas” de julio, que sacudieron a Francia, amenazando con la destrucción

⁹¹ Según relatos de la época, Ampère era el arquetipo del científico distraído, tan usado en comedias posteriores. Se cuenta que ante la súbita aparición de una idea matemática, Ampère sacó una tiza del bolsillo y comenzó a desarrollar sus cálculos sobre la capota oscura de un cabriolé estacionado circunstancialmente en una calle de París. Cuando el cochero hizo arrancar a su caballo, Ampère lo corrió, rogándole que se detuviera para terminar su conjetura matemática que había dejado por la mitad, pero el hombre se rió de sus pretensiones y siguió su camino.

hasta de la mismísima catedral de Notre Dame. Estos hechos produjeron ecos que amenazaban desestabilizar a toda Europa, rompiendo la paz que parecía haber consolidado el Congreso de Viena más de una década atrás. La reacción conjunta de burgueses disconformes y sectores populares esclarecidos (algunos ya animados por las ideas de un incipiente socialismo) puso término al reinado del torpe Carlos X, quien huyó refugiándose en Inglaterra. De este modo, y de acuerdo a lo que manifiesta Alexis de Tocqueville (1805-1859), el historiador francés entonces director de la Academia Francesa, enemigo de rebeliones populares y testigo de los acontecimientos, «todo lo que restaba del antiguo régimen fue destruido para siempre [...] Así, la burguesía no sólo fue la única dirigente de la sociedad, sino que puede decirse que se convirtió en su arrendataria»⁹². No fue para tanto, se había destituido a un rey pero el trono vacío esperaba que fuera ocupado por otro.

Llama la atención de los historiadores la ya señalada nula intervención de la Santa Alianza en estos sucesos de 1830, que se producían precisamente en el territorio del ahora uno de sus más fieles aliados. Hay estudiosos que dan razones que explican esta falta de mediación aliada: el efecto dominó de la insurrección se produjo y entonces las naciones tutelares tuvieron que prestar atención a los conflictos en sus propios territorios, emergencia que obligó a desatender lo que ocurría en Francia, liberando entonces de represalias a los franceses sublevados. Éstos tuvieron la comodidad de desalojar al monarca, acto que, cabe aclarar, no fue tan sencillo: hubo tres días de refriegas y feroces combates en las calles de París, mal defendidas por el gobierno porque Polignac había enviado a la mayoría de las fuerzas armadas a la conquista de Argelia (que culminó con éxito el 5 de julio de 1830, con la toma de la capital del país africano). La Fayette, reinsertado a la vida política francesa luego de un oportuno exilio, intentó proclamar la república, pero pronto los burgueses del Tercer Estado comprendieron cuáles eran los mejores límites de la agitación y frenaron la revuelta con un pacto con los monárquicos y una nueva restauración. Esta vez la corona cayó en la testa de Luis Felipe, de la dinastía Orleans, que accedió al trono bajo el título de Luis Felipe I, pero tan sometido a una serie de exigencias previas dictadas por la burguesía que le dieron el preciso mote de “rey burgués”.

Luis Felipe I (1773-1850) —un soberano triste y sin grandeza que será dueño del trono durante dieciocho años, período denominado por los historiadores como la “monarquía de julio”—, no tomó nota alguna de que sería

⁹² Tocqueville, Alexis de. Obra citada.

el último rey de Francia. No era un borbón pero sí descendiente de familias de alta alcurnia, los Orleans, por lo que cargaba con válidos blasones nobiliarios. Llamativamente, no obstante su linaje, durante la Revolución del 89 actuó en forma destacada en el campo de batalla en favor de la República. Luego fue conspirador y víctima de conspiraciones, circunstancias que lo obligaron a emigrar, hasta que, al regresar, se encontró con la buena disposición de Luis XVIII, que le devolvió rangos y bienes que aumentaron su ya abultada fortuna. Su posición política era, a su regreso, ambigua, una extraña mezcla de monárquico liberal que lo hizo apto para hacerse cargo del trono sin preocupar demasiado a los espíritus burgueses. La tranquilidad de estos sectores se hizo más firme cuando Luis Felipe I alentó el ascenso de la aristocracia del dinero en desmedro de la aristocracia de cuna, dejando que los burgueses «tomaran todos los resortes del Estado y de la administración para ponerlos al servicio de los intereses económicos»⁹³. Esta situación de prosperidad de la burguesía coincidía con la puesta en marcha de la Revolución Industrial (tema que, insistimos, tuvo su centro en Inglaterra y su réplica tardía en Francia), con el consecuente crecimiento del proletariado y los primeros signos de un socialismo, aún en germen, pero que pronto estallaría como opción política.

Pero había temas que, a pesar del clima conciliador impuesto por el nuevo gobierno, generaban intranquilidad. Además de la amenaza de las sublevaciones obreras –hubo una, puntual, en 1831, de los tejedores de seda de Lyon, que fue sometida a sangre y fuego–, subsistía la disconformidad de los republicanos más extremistas, agraviados por la continuidad monárquica, y la acción constante de una facción bonapartista, que pese a los años que habían pasado desde la muerte del corso sobrevivía con la jefatura de un descendiente de la dinastía que, además, ejercía de pretendiente al trono imperial, Luis Napoleón (1808-1873). El gobierno, acaso sin preverlo, había contribuido a fomentar la idolatría bonapartista cuando, con gran pompa, repatrió en 1840 los restos del emperador para exponerlos al público en el Palacio de los Inválidos, donde todavía reposan. Para agravar esta situación, Luis Felipe I no encontraba ministro con la pericia de aquietar estas aguas sin generar nuevas furias. En el gobierno se sucedieron varios personajes, una lista ociosa de mencionar hasta llegar a la figura de François Guizot (1787-1874), que se hizo cargo de las funciones en 1840. Guizot era un “doctrinario”, vale decir perteneciente a un grupo de

⁹³ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

reflexión política que quiso conciliar durante todo su mandato los intereses de la realeza con los de la revolución del 30. Podría decirse que los doctrinarios se ubicaban en el centro de una puja donde uno de los extremos estaba ocupado por los ultrarrepblicanos y los primeros socialistas utópicos y el otro por los ultramonárquicos y bonapartistas. Guizot tuvo mano para manejar la situación durante ocho años, hasta que dos períodos de hambruna y de encarecimiento de comestibles, terminó con el reinado de Luis Felipe I, abatido por la revolución de 1848 que, embebida de pensamiento romántico, repetía aun con mayor intensidad la nunca apagada insurrección del 30. Las crónicas registran la expresión de alborozo de George Sand, la legendaria amante del genio romántico Frédéric Chopin, quien escribió: «Viva la República! ¡Qué sueño, qué entusiasmo y al mismo tiempo qué dignidad, qué orden reina en París!».

La caída de la monarquía de julio, datada por la historia el 23 de febrero de 1848, se produjo, entre otras causas, por una particular manera de reunir opinión por parte de la oposición al rey, que copiando una ingeniosa estratagema inglesa, invitaba a distintas personalidades a participar de banquetes (la denominación frecuente era la de “banquetes reformistas”, palabra que le adicionaba a estos actos gastronómicos el condimento político), actos que por ser de carácter privado no podían ser controlados por la censura que había impuesto el Estado a cargo del rey burgués. El gobierno, advertido por Tocqueville —«creo que estamos durmiéndonos sobre un volcán»⁹⁴— quiso silenciar el movimiento, y dictó la prohibición de una de esas cenas, que se iba a celebrar el 22 de febrero de 1848 y que convocaba como invitados a hombres que, según Luis Felipe, estaban «animados de pasiones ciegas o enemigas»⁹⁵. Esta medida represiva fue la chispa que produjo la explosión. La noche siguiente, la del 23, hubo disturbios callejeros y choques contra las fuerzas que protegían los edificios oficiales, con la consecuencia de dieciséis muertos, cuyos cadáveres fueron paseados por las calles por una multitud que llamaba al pueblo a las armas. Se prepararon barricadas en los barrios de París (disturbios similares hubo en provincias, aunque la capital fue el centro principal de los sucesos); parapetados tras ellas los sublevados lograron el mejor de los triunfos: la fraternización con las tropas militares que debían reprimirlos.

⁹⁴ Tocqueville, Alexis de. Obra citada.

⁹⁵ Tocqueville, Alexis de. Obra citada.

«En cuanto al rey Luis Felipe, se hablaba menos de él que si hubiera pertenecido a la dinastía de los merovingios. Nada me impresionó más que el profundo silencio que se había hecho, de repente, en torno a su nombre. Yo no lo oí pronunciar, por así decirlo, ni una sola vez, ya fuese entre el pueblo, ya en esferas más altas. Los antiguos cortesanos suyos que yo vi no hablaban de él, y creo que, en realidad, tampoco pensaban. La revolución les había brindado una distracción tan grande, que habían perdido el recuerdo de aquel príncipe. Se me dirá que es el destino ordinario de los reyes que caen, pero lo que me parece más digno de ser observado es que hasta sus enemigos le habían olvidado, pues ya no le temían bastante para calumniarle, y tal vez ni siquiera para odiarle, agravio de la fortuna que, si no mayor, es, al menos, más raro.»⁹⁶

Luis Felipe I, llamado ahora con ironía el “rey de las barricadas”, midió el escaso respaldo y abdicó inútilmente en favor de su nieto, uno de los condes de París, para luego huir de la ciudad bajo un disfraz y refugiarse en Inglaterra, Surrey exactamente, donde murió dos años después de su derrocamiento. Pero el designado sucesor no pudo siquiera tocar la corona, el pueblo invadió el palacio de las deliberaciones y, huida de los diputados ultramonárquicos mediante, exigió de los legisladores republicanos, con un poeta y miembro de la Academia Francesa a la cabeza, Alphonse de Lamartine (1790-1869), la constitución de un gobierno provisional con un presidente al frente y una Asamblea Cívica o Nacional elegida por sufragio popular.

La Segunda República Francesa (1848-1852)

«Y he aquí que la Revolución Francesa vuelve a empezar, porque siempre es la misma. A medida que avanzamos, su final se aleja y oscurece».

ALEXIS DE TOCQUEVILLE (1805-1859)

Como todo lo que ocurría en Francia, los sucesos de 1848 también superaron los límites de la nación. La revolución se pluralizó en revoluciones liberales,

⁹⁶ Tocqueville, Alexis de. Obra citada.

nacionales y burguesas de diversa magnitud y alcance, que inquietaron al resto de Europa con la sola excepción de Inglaterra, que a pesar de contar por ese entonces con la clase obrera más moderna quedó al margen de estos conflictos.

Además del citado Lamartine, dueño de una eficaz elocuencia romántica que lo hizo líder de la insurrección francesa, debe sumarse a Louis Blanc (1811-1882), un socialista utópico que se convirtió en el abogado defensor del naciente proletariado industrial. Blanc fue el teórico principal de este socialismo utópico (la verdadera infancia del socialismo científico posterior) y el acuñador del término socialismo que etiquetó a esta ideología, que en Francia, terreno fértil para cualquier innovación, alcanzó pronta difusión y máxima notoriedad desde 1815 y que se expresó de forma estentórea en 1848.

«El socialismo quedará como el carácter esencial y el recuerdo más temible de la revolución de Febrero [de 1848].»⁹⁷

Precisamente ese mismo año, 1848, Carlos Marx y Friedrich Engels publicaron el *Manifiesto comunista*, al cual llamaron científico para no emparentarlo con el movimiento de Blanc, considerado por ellos demasiado utópico, ingenuo y poco realista; según opinión de Tocqueville eran más «gentes más de teoría que de acción»⁹⁸. Por otra parte, los socialistas utópicos no formaban un grupo compacto con ideas comunes, sino un heterogéneo conjunto que sólo mostraba absoluta afinidad en el afecto que sentían por las primitivas y poco racionales ideas de Rousseau. La crítica de Marx y Engels se aposentaba sobre todo en el carácter conciliador de los utopistas, que creían que los terribles efectos del capitalismo, que ya se apreciaban, podían superarse con la solidaridad, la filantropía y la fraternidad entre los hombres.

La primera medida del gobierno provisional surgido en 1848, conformado entre otros dirigentes por republicanos moderados (Alphonse de Lamartine y Garnier-Pagès), por radicales (Ledru-Rollin) y por socialistas (Louis Blanc), fue la redacción de una nueva constitución (los burgueses adoraban la creación incesante de estos documentos, que formalizaban derechos y también privilegios), que debía ser obra de la Asamblea Cívica previamente conformada

⁹⁷ Tocqueville, Alexis de. Obra citada.

⁹⁸ Tocqueville, Alexis de. Obra citada.

por un acto eleccionario. La Segunda República no advirtió la posibilidad de rechazos a sus propósitos, que sin embargo se expresaron en la opinión de la población campesina, más adicta a mantener el estatus que a padecer cambios. Los resultados de las elecciones para conformar la Asamblea fueron elocuentes: los socialistas alcanzaron apenas cien escaños, mientras que los republicanos moderados obtuvieron quinientos y los ultramonárquicos trescientos. El bloque, así conformado, tenía poca fuerza para llevar adelante proyectos demasiado progresistas. Las masas ciudadanas, desde ya más agitadoras que los conservadores campesinos, lo entendieron así, y trataron de borrar por la fuerza el diseño de las urnas. La represión consecuente, habitual respuesta de los gobiernos conservadores a estos conflictos, fue despiadada: ordenó atacar durante cuatro días con encarnizamiento a los insurgentes que se habían plantado al grito de “¡pan o plomo!”.

«Estos cuatro días de guerra civil tendrían profundas consecuencias: de ellas data el odio del obrero hacia el burgués, y el terror del burgués, tanto liberal como conservador, ante el socialismo. El impulso fraternal de 1848 iba a dar lugar a la lucha de clases.»⁹⁹

Luego de estos graves acontecimientos que se repitieron en toda Europa (insistimos, con excepción de Gran Bretaña), donde los ejércitos, habituales aliados de las ambiciones burguesas, aplastaron a los revolucionarios que imitaban a los franceses insurrectos, la Asamblea Cívica discutió y votó la prometida constitución, afín con el modelo norteamericano invocado por el mencionado Alexis de Tocqueville¹⁰⁰, un aristócrata converso que había vivido años en América y que de ahí traía las ideas republicanas más extremas. El nuevo documento establecía que, en cambio de un rey, se requería la elección de un presidente, el primero de la historia de Francia, que contaría con una duración de mandato de cuatro años. Para asombro de todos, que preveían el triunfo de un candidato, el militar Louis-Eugène Cavaignac (1802-1857), fue elegido Carlos Luis Napoleón Bonaparte (1808-1873). El nuevo mandatario

⁹⁹ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

¹⁰⁰ Dos libros del tantas veces citado Tocqueville –*La democracia en América* y *El Antiguo Régimen y la Revolución*– fueron tomados como modelos de ideas para reparar las diferencias sociales. Luego de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), algunos de los argumentos volcados en esos textos colaboraron para ofrecer una alternativa occidental al socialismo profesado por el bloque soviético.

comandaba el bonapartista “Partido del Orden”, etiqueta para nada formal o inocente, ya que el orden era tenido como único y sólido freno del todavía difuso “peligro rojo”.

El imperio de Napoleón III (1852-1870)

Luis Napoleón, hijo de Luis Bonaparte y hermano de Napoleón I –muy mal calificado por Víctor Hugo: «es un personaje vulgar, pueril, teatral y vano. Ama la ostentación, la borla, las joyas, los adornos, las lentejuelas y los prendedores, las grandes palabras, los grandes títulos, aquello que suena, aquello que brilla, todos los abalorios del poder»–, había obtenido el setenta y cinco por ciento de los votos, respondió a la tradición de su estirpe al nombrar ministros de derecha y dar muestras de complacencia a los promonárquicos, muy creídos de la proximidad de una nueva restauración cuando en realidad el flamante presidente pensaba recomponer el imperio construido por su ilustre antepasado. De inmediato Luis Napoleón ordenó reprimir toda reacción popular –«Es hora de que los buenos se tranquilicen y de que los malos tiemblen», sentenció–, y de depurar el padrón electoral, de modo de cortar el paso a los socialistas, los villanos en este asunto.

«Su verdadero enemigo [...] eran los sectores obreros, seducidos de manera creciente por las nuevas utopías socialistas que sólo imaginaban un mundo deseable a condición de destruir las bases del poder burgués.»¹⁰¹

Sin embargo, las revoluciones del 48 no habían transcurrido en vano. En la mayor parte del continente europeo la burguesía había obtenido grandes avances políticos, a expensas del recorte de los privilegios aristocráticos. Las monarquías habían debido aceptar la formación de parlamentos, destinados a limitar su poder absoluto. Por cierto, existían dos grandes excepciones a este esquema: las naciones monárquicas del este y el sur de Europa, Rusia y España, en las cuales la revolución no había tenido lugar o se había expresado por hechos irrelevantes.

Con perspicacia y demagogia Luis Napoleón inició un trabajo de asistencialismo y captación de las masas proletarias, que comenzaron a variar

¹⁰¹ Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. Obra citada.

la opinión popular, puesta en favor de un mandatario que atendía con tanta solicitud muchos de sus reclamos. Asimismo, realizó giras proselitistas por las ciudades del interior –su apellido era por sí solo un programa político–, que fueron lo suficientemente exitosas como para desafiar con mucho respaldo la imposibilidad de reelección. En un principio, su voluntad resultó vana, «los políticos de la Asamblea Nacional no estaban dispuestos a aceptar la renovación del mandato de ese astuto político criado en Inglaterra, que manipulaba con similar naturalidad las instituciones republicanas y los grupos sociales»¹⁰², pero Luis Napoleón abrió el camino con el golpe de estado de la noche del 1 al 2 de diciembre de 1852, que le permitió al presidente copiar el recorrido del fundador de la dinastía, creando un Segundo Imperio que era del gusto de la burguesía, que de ese modo veía garantizado un orden público que el ahora nuevo emperador podía mantener, con o sin excesos. El cambio también fue apoyado por los promonárquicos, que advertían que los pocos privilegios de clase que habían podido resguardar no serían amenazados, y por el naciente proletariado, beneficiado por las grandes dosis de asistencialismo ya mencionadas. Como no podía ser de otra manera, Luis Napoleón dictó una nueva constitución, calcada de la napoleónica, que el 2 de diciembre de 1852 (exactamente cincuenta y dos años después de que el Gran Corso fuera coronado en Notre Dame) lo erigió como el nuevo emperador Napoleón III. Al igual que su antepasado, Napoleón III se instaló en las Tullerías y de inmediato se rodeó de una corte engalanada con la belleza y el encanto personal de su esposa, una española, Eugenia de Montijo (1826-1920), con la cual se casó en enero de 1853. Precisamente la emperatriz agregó a su simpatía una buena cantidad de joyas encargadas especialmente a la firma Cartier, que por esos tiempos comenzaba sus actividades como proveedora de alhajas de la casa imperial. En 1860 se descubrieron las inmensas reservas de diamantes de Sudáfrica, de modo que el material fluyó hacia Europa y los Cartier lo utilizaron para fabricar verdaderas obras maestras: pulseras, collares y tiaras que lucieron todas (o casi todas) las princesas de las cortes occidentales, entre ellas, por supuesto, la flamante emperatriz francesa.

El retrato que Víctor Hugo hizo del emperador –«no del todo despierto [...] vulgar, pueril, teatral y vano»–, delata el poco aprecio que se había ganado entre los románticos. Pero hasta 1860 el gobierno de Napoleón III transcurrió sin mayores sobresaltos (con excepción de un frustrado atentado que sufrió en

¹⁰² Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. Obra citada.

1858, que estuvo a cargo del revolucionario italiano Felipe Orsini, quien mató a ocho personas dejando indemne al emperador), una paz que fue lograda por una rígida censura de la opinión política y un pacto genuflexo con el clero y los sectores católicos. Instaló como ministros a personas muy comprometidas con el desarrollo industrial, lo que le dio extraordinario vigor a la vida económica adoptando, curiosamente, las teorías de un socialista utópico ya fallecido, Henry de Saint-Simon (1760-1825), que rechazaba la propuesta del liberalismo tradicional y propiciaba, en cambio, el “proteccionismo”, vale decir la intervención del Estado en todos los asuntos de intercambio comercial, de la vida mercantil, industrial y de servicios (el emperador, por ejemplo, incentivó de modo inteligente el desarrollo del ferrocarril). Ante esto, la burguesía y el pueblo obrero, que gozaba de inédito bienestar, se mostraron conformes y complacientes. Como en todos los regímenes autoritarios, las realizaciones materiales servían de compensación de las libertades políticas perdidas. El dispendio de la corte, similar a la de los tiempos monárquicos pasados, afectaba muy poco la prosperidad, de modo que los excesos imperiales eran para los franceses sólo un dato anecdótico.

Quizás la ciudad más beneficiada fue la afortunada París, que, intervenida por un proceso de modernización urbanística, perdió para siempre sus rasgos medievales. Bajo la dirección del osado Barón Haussmann (1809-1891) se creó el centro de abasto (Les Halles), se sanearon sus pantanos, se creó una red de circulación subterránea de aguas servidas, se instaló un sistema de alumbrado público a gas (un acto que agradeció el teatro, que así podía ofrecer sin dificultades funciones nocturnas), se sustituyó el empedrado por el asfalto, se estableció un servicio permanente de transporte, y se ensancharon algunas calles angostas, transformadas en amplios bulevares que, como se advierte hoy, componen una red dispuesta en forma radial a partir de un punto céntrico, el Arco de Triunfo que había hecho construir Napoleón. Los enemigos del régimen acusaban que esta última medida respondió a la necesidad de agilizar el traslado de tropas en caso de represión. Y la acusación no carecía de razón. Las tropas que reprimieron a los sublevados de la Comuna en 1871 (episodio que relataremos a continuación), derribaron con comodidad las barricadas callejeras, se movieron con soltura y eficacia precisamente por la facilidad de circulación con que contaban. A Haussmann se debe, asimismo, la creación del famoso Bois de Boulogne, diseñado, a diferencia del modelo de Versalles, semejante a los parques de Londres. También a él le corresponde la entronización de una estatua de Napoleón I, vestido de general romano, en la

cúspide la columna de Vendôme, que se había levantado en la plaza del mismo nombre (y que permanece aún hoy), construida con el bronce de los cañones que el ejército napoleónico arrebató a las fuerzas austríacas en la batalla de Austerlitz (1805).

Existen coincidencias entre los cronistas sobre cuáles fueron los aspectos sobresalientes de este Segundo Imperio: su ya señalada y demagógica política interior, descompensada por su desacertada, contradictoria y vacilante política exterior. Practicó la expansión territorial que, si bien, buscaba logros mediante pacíficos tratados bilaterales, lo instaba a apelar a las armas cuando las gestiones diplomáticas fracasaban. Dentro de estas empresas imperiales vale destacar la ocupación militar y administrativa del Senegal, Argelia y Somalia en África, de la Cochinchina (luego Vietnam, región célebre por razones obvias en la mitad del siglo XX), y, en alianza con Gran Bretaña, la invasión de China (la Segunda Guerra del Opio de 1856 a 1860), mediante una expedición que llegó a Pekín e incendió y saqueó el magnífico palacio de verano de los emperadores chinos. Pero la más desgraciada empresa del imperio tiene un título: la aventura mejicana, el ambicioso proyecto de Napoleón III en América que desembocó en la muerte o la demencia de sus protagonistas centrales.

En realidad los cronistas le otorgan a Napoleón III un rol menos determinante en este triste episodio mexicano, se lo cree sumado al proyecto más por su compromiso de lejano pariente de los habsburgo (recuérdese que su abuela era la habsburgo María Luisa, casada con Napoleón I), que por propia voluntad política. Esta dinastía buscaba un destino para el «guapo, afable, soñador, refinado, elegante»¹⁰³ Fernando Maximiliano (1832-1867), hermano de Francisco José I, emperador de Austria, quien ya había fracasado, por su escasa cuerda política, en una misión pacificadora en Italia. Napoleón III les echó una mano a la madre y a la esposa de Maximiliano, Sofía de Baviera (1805-1872) y Carlota (1840-1927), las dos mujeres que eran las que realmente pugnaban por encontrarle un cargo al muchacho que estuviera a la altura de su rango, y a quienes se les ocurrió que se cumplía con ese anhelo con la designación de Maximiliano como emperador de México (país que, dicho entre paréntesis, ya había padecido un imperio anterior; el de Agustín de Iturbide, que rigió entre 1822 y 1823). Esta medida podía acompañar la idea europea de construcción

¹⁰³ Géoris, Michel. Obra citada.

de un estado fuerte en América del Norte para frenar a los Estados Unidos, una potencia en crecimiento que podía alterar el frágil estado de equilibrio que las potencias del continente buscaban mantener desde el Congreso de Viena. El programa fue calando en el ánimo de Napoleón III, y fue tomando más cuerpo al estudiar la situación americana y encontrarla muy favorable para tamaño emprendimiento.

«El momento era propicio, EE UU estaba distraído con la Guerra de Secesión (1861-1864) y su capacidad de responder con lo que después fue un lema de solidez infranqueable –“América para los americanos”– era nula.»¹⁰⁴

En coincidencia con estas necesidades de la stirpe habsburga, Napoleón III tuvo noticias de la presencia en Europa de una delegación mexicana encabezada por José María Gutiérrez de Estrada (1800-1867), portavoz de los ricos hidalgos expulsados y expropiados por el presidente mexicano Benito Juárez (1806-1872) –¡que ni siquiera era un plebeyo, sino un indio!–, que visitaba las cancillerías europeas ofreciendo el trono de su país a algún príncipe desocupado. Y Francia, en la persona de su emperador, mordió la carnada.

Como prueba de avanzada Napoleón III mandó a México una fuerza de cuarenta y seis mil hombres, que apenas desembarcada en territorio americano tuvo que pelear contra las fuerzas del líder patriota Benito Juárez. Poco después, el 25 de mayo de 1864, el entusiasmado Maximiliano y «y la soberbia e intratable Carlota»¹⁰⁵ desembarcaron en Veracruz, para instalarse en el palacio de Chapultepec. De inmediato el flamante emperador mexicano le puso oídos al general François Achille Bazaine (1811-1888), héroe de varias guerras y jefe de las fuerzas francesas que eran la única garantía con que contaba para sostenerse en el poder en un país francamente hostil. Resulta fácil deducir que, salvo dentro de esa minúscula burbuja de Chapultepec, el resto de la nación mexicana no sólo adhería a Juárez, sino que lo consideraba su presidente legítimo. Las dificultades para Maximiliano aumentaron en grado exponencial cuando Estados Unidos terminó con su guerra civil en 1864 y sus dirigentes

¹⁰⁴ Perinelli, Roberto. 2008. *Rodolfo Usigli (1905-1979) y Corona de sombra, un cuento de hadas del siglo romántico*. Revista *Ollantay*. Volumen XVI. Números 31-32.

¹⁰⁵ Géoris, Michel. Obra citada.

pudieron mirar a su alrededor, advirtiendo de inmediato la intromisión europea en territorio “propio”. La primera represalia fue diplomática, EE.UU. no reconoció la autoridad del emperador Maximiliano para aceptar, en cambio, la de Juárez. Sin duda, Napoleón III había medido mal los resultados de la contienda americana, estaba creído que las fuerzas confederadas del sur se iban a imponer a las de la Unión del norte. Esa certeza fue acaso la principal circunstancia por la que fomentó y apoyó la aventura mexicana, en franco peligro cuando los americanos terminaron con los combates y se preocuparon de recomponer la unidad del país.

Maximiliano, dueño de una indudable formación romántica, que le hizo soñar soluciones imposibles, se propuso llevar a cabo una gestión de gobierno tan tolerante que transformó en enemigos a sus primeros amigos (los emigrados que rogaron en Europa por la designación de un emperador), a la par que nunca obtuvo el reconocimiento de los juaristas. Su logro más desdichado fue que Napoleón III, cansado de sostenerlo en el poder, se desentendiera del asunto retirando de América las tropas francesas que lo defendían y protegían. Solo, amenazado, inerme, Maximiliano contaba a su lado con una decidida Carlota, que partió para Europa en busca de ayuda y renovación de alianzas. Ya en Francia, la emperatriz enfrentó a Napoleón III y le recordó que fue él quien los envió a ese país imposible. Como respuesta Napoleón III tuvo la descortesía de negarle albergue en las Tullerías, por lo que Carlota debió pernoctar en un hotel de París, donde, ya mostrando los primeros signos de insania, acusó a los gritos al emperador francés, que según ella estaba dispuesto a envenenarla. Creyéndose amenazada, acaso realmente amenazada, corrió a Roma para buscar refugio en el Vaticano y el apoyo del papa Pío IX.

«Es muy temprano, Pío IX desayuna. Sin embargo, hace pasar a la emperatriz. En estado de gran agitación, ella le dirige las más deshilvanadas palabras, y acaba por apoderarse de su tazón de chocolate, del que bebe ansiosamente, ¡gritando que todos los alimentos que le dan en el hotel están envenenados por espías de Napoleón III! Esta escena muy penosa afecta mucho al papa, que no ha terminado aún con Carlota. Creyéndose perseguida por asesinos pagados por el emperador francés, exige dormir en el mismo Vaticano... El papa accede, se le dispone una cama en la biblioteca y pasa la noche sollozando [dato curioso y excepcional:

Carlota es la única mujer no religiosa que durmió en uno de los aposentos de la Santa Sede].»¹⁰⁶

Se estima que la noticia del estado enajenado de Carlota llegó a Chapultepec, y que Maximiliano, enterado, se derrumbó y decidió dejar de luchar. Por orden de Juárez fue fusilado, en Querétaro, el 19 de junio de 1867 (compárense las fechas desde su llegada a México hasta este acto y se verá lo poco que duró su mandato imperial: tres años). Carlota, mientras tanto, fue llevada a Bélgica y enclaustrada en su castillo de Bouchout. Sobrevivió a su esposo; loca y siempre enamorada, ¡durante sesenta años! Murió en 1927.

En una magnífica obra del autor mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979), *Corona de sombras*, se relata el encuentro ficcional, en Bouchout, entre la emperatriz loca y un historiador mexicano, quien trata de entender a través de un delicado interrogatorio cómo perduró la vida de la emperatriz luego de la aventura que jugó cuando joven (tenía sólo veinticuatro años cuando llegó a México, Maximiliano treinta y dos), y que terminó tan mal.

Además de las citadas incursiones africanas y americana, Napoleón III llevó a cabo otras iniciativas de nivel internacional, por lo general cargadas de torpeza. Apoyó a los insurrectos polacos, con lo cual obtuvo la antipatía del zar Alejandro II, con intereses en la región desde que el Congreso de Viena le había concedido a Rusia la ocupación de ese territorio; se inmiscuyó también en la cuestión de Alemania, territorios que se encontraban en tren de unificación como nación, lo que le deparó el rechazo de Otto von Bismarck, el canciller prusiano que se encontraba en funciones para crear ese estado alemán moderno. El práctico Bismarck no cayó en dilaciones, mediante un documento de términos endurecidos le declaró la guerra a Francia. Esta contienda, reconocida como la guerra franco-prusiana de 1870, terminó en desastre para Francia. El combate más cruento se produjo en Sedan el 1 de setiembre de ese año: cien mil soldados franceses, con su emperador al frente, presentaron batalla y fueron vencidos. Gran cantidad de militares franceses se entregaron en calidad de prisioneros, entre ellos el mismo emperador. «El ejército está vencido y cautivo, yo mismo estoy prisionero», decía el telegrama que Napoleón III mandó a París desde su cautiverio en Wilhelmshöhe, cerca de Kassel. Al regreso de la prisión, muy afectado por una enfermedad y la lógica depresión del vencido, Napoleón III abdicó, quedando el trono en manos de su esposa

¹⁰⁶ Géoris, Michel. Obra citada.

Eugenia de Montijo, que debía asumir el poder en calidad de regente. Esta voluntad del emperador no tuvo ningún efecto; cuatro días después de la derrota de Sedan, el 4 de setiembre, se convocó a la Asamblea Nacional francesa, que disolvió el imperio y restituyó la república, la Tercera República Francesa.

La Tercera República Francesa (1870-1914)¹⁰⁷

Uno de los más notorios representantes del nuevo gobierno, Adolphe Thiers (1797-1877), activo revolucionario en 1848, emprendió de inmediato un viaje de casi dos meses –setiembre y octubre de 1870– por las diferentes cortes de Europa, con la esperanza de obtener alguna intervención extranjera que salvara a Francia de la más humillante derrota (un triunfalista Richard Wagner consideraba «que la destrucción total de París era la única manera de que el pueblo francés se regenerara»¹⁰⁸). En cambio de apoyo o ayuda armada, Thiers (para Marx «un enano monstruoso», lustrabotas de Napoleón I) recibió el consejo de negociar con Bismarck para lograr un razonable armisticio. Thiers se puso en contacto con el líder prusiano y firmó un primer tratado que ofrecía perspectivas halagüeñas y que lo posicionaron ventajosamente para obtener, en las elecciones francesas del 17 de febrero de 1871, destinadas a elegir al máximo mandatario de la Tercera República, el cargo de presidente provisional. Este primer convenio firmado por el ahora presidente francés fue ratificado dos veces: en Versalles, el 28 de febrero de 1871, entendido éste como el de la rendición definitiva de Francia, y en Fráncfort, el 10 de mayo del mismo año. Los términos del pacto no fueron tan gratos como Thiers imaginó en los primeros contactos: Francia se veía obligada a pagar grandes sumas en carácter de indemnización, aceptar la no devolución de los prisioneros (¿qué habrán hecho con ellos?), además de ceder los territorios, ricos en estaño e hierro, de Alsacia y de Lorena, regiones que limitaban con Alemania y magníficos reservorios para la naciente industria francesa. El peor trago para los franceses no fue el hecho cotidiano de ver cómo los caballos del ejército alemán pastaban en los Campos Eliseos. En la ciudad se carecía de todo y algunos de sus habitantes recurrieron, para no morir de hambre, a comerse los animales

¹⁰⁷ La Tercera República Francesa sobrevivió hasta 1940, cuando el país fue invadido por las fuerzas del Tercer Reich y el colaboracionista Philippe Pétain (1856-1957) se hizo cargo del poder.

¹⁰⁸ De Decker, Jacques. 2013. *Wagner* (traducción de Silvia Kot). Buenos Aires. Editorial El Ateneo.

del zoológico. Pero acaso el trago más amargo para el honor francés fue que Versalles fuera sede de la coronación del prusiano Guillermo I (1797-1888) como emperador (*Káiser*) de la Alemania unificada, ceremonia que tuvo lugar el 18 de enero de 1871 nada menos que en la magnificente Galería de los Espejos del palacio, recinto que simbolizaba como pocos los tiempos de una Francia más esplendorosa (para este acto se contó con una *Marcha Imperial* escrita, para la ocasión, por Richard Wagner).

La humillante derrota transformó a Francia en un verdadero polvorín. Los republicanos perdieron terreno, los promonárquicos quisieron avanzar otra vez, hasta sostener la ahora imposible quimera de restituir el régimen absolutista anterior a 1789, mientras que en París la Comuna se constituyó en Guardia Nacional para combatir a las fuerzas prusianas que sitiaban la ciudad. La reacción de la Comuna, callejera, una guerra de barricadas, no sólo atentaba contra el enemigo sino también contra el gobierno de Thiers, que debió alejarse de la capital para gobernar desde lejos, en Tours, ciudad del centro del país. Thiers (un traidor y colaboracionista prusiano, que hasta había prometido la restauración de la monarquía, según los comuneros) pidió precisamente ayuda a las fuerzas alemanas ocupantes para emprender a todo lo largo de una semana la sangrienta y brutal represión contra la Comuna, contándose por millares los muertos, ajusticiados, deportados de por vida y presos. Se calcula que los insurrectos sufrieron una baja de unos veinte mil muertos en desiguales batallas ciudadanas, que produjeron otros daños, entre ellos el incendio de las Tullerías. Los socialistas, que si bien habían participado en los acontecimientos no habían tenido por eso un papel fundamental, cargaron con todas las culpas, «lo que permitiría a Karl Marx crear la leyenda según la cual la Comuna de París— en la que, de hecho, se encerraban muchas ideologías diferentes— habría sido la primera revolución comunista»¹⁰⁹. De esta hipótesis optimista de Marx fue también partícipe Bertolt Brecht. En *Los días de la comuna*, pieza teatral que escribió entre 1948 y 1949 en colaboración con Ruth Berlau y estrenó en Berlín el 17 de noviembre de 1956, trata esos acontecimientos. La pieza no es fiel a los sucesos (no tenía por qué serlo), pero condensa esa idea marxista de hecho inicial del socialismo extremista. Brecht, que había consultado crónicas de la época y las versiones taquigráficas de las sesiones de la Comuna, plantea que además de Thiers y los prusianos, la Comuna padeció la traición de los comerciantes de París, que especularon con el acaparamiento y aumento de

¹⁰⁹ De Sauvigny, G. de Bertier. Obra citada.

precios de las pocas provisiones que llegaban a la ciudad y podían paliar la hambruna.

«EL ABUELO [*increpa a un comerciante*]

—Ya empezamos a comprender quiénes son los que nos sitian.

Ante todo, usted y sus compinches. ¿O son los prusianos los que elevan el precio de las papas?»¹¹⁰

De estos sucesos participó de manera activa el pintor Gustave Coubert (1819-1877), el padre del Realismo plástico y un socialista convencido. Todo ese tiempo tuvo a su cargo la administración de los museos de París. Tras la caída de la Comuna y la restitución del gobierno nacional en París, se responsabilizó a Coubert de la destrucción parcial de la columna Vendôme, que para el pintor era un símbolo del militarismo y del Napoleón guerrero. Un consejo de guerra condenó a Coubert a seis meses de prisión y a pagar una enorme suma en concepto de multa. El pintor consiguió escapar a Suiza (1873) para evitar el costo del altísimo castigo monetario.

Naturalmente el aplastamiento de la sedición comunera confirió mayor poder a Thiers, quien libre de asechanzas interiores debió volver a interesarse por la cuestión exterior. Pagó a los alemanes las sumas pactadas y obtuvo en 1873, dos años después del expolio, la devolución de los territorios perdidos por la guerra. A pesar de la presunción pública de la inminente restauración de la monarquía, Thiers se pronunció por el mantenimiento de una república democrática y conservadora. El partido promonárquico, segmentado por divisiones que apoyaban el acceso al trono de candidatos distintos, tuvo poca fuerza para oponerse a esta decisión. La nueva legislación creó un sistema parlamentario liberal compuesto por dos cámaras, una elegida por sufragio universal y un Senado elegido por voto indirecto, más un Presidente de poder menguado, ya que sus gestiones ejecutivas eran controladas por esos órganos legislativos. Ese mismo 1873 se dio por terminada la gestión provisional de Thiers, reemplazado por Patrice de Mac-Mahon (1808-1893), quien según las nuevas normas constitucionales debía permanecer en el cargo sólo siete años. Mac-Mahon, de simpatías monárquicas, que gobernó hasta 1879, fue sucedido hasta el fin del siglo por siete mandatarios que, en realidad, y de acuerdo con

¹¹⁰ Brecht, Bertolt. 1966. *Los días de la comuna* (traducción de Jorge Thieberger). Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

las normas dictadas por la Tercera República, desempeñaron un rol secundario, ya que la dirección de los asuntos de Estado dependían de los presidentes del Consejo de Ministros, los cuales podían ser removidos sin hacer mella en la figura presidencial (se cuentan cuarenta y seis entre 1879 y 1914). A todos los sucesores de Mac-Mahon se les reconocieron prestigio e idoneidad, y el rol de consejero indispensable, sobre todo en cuestiones de política extranjera.

De este modo finaliza el intenso siglo XIX francés, lleno de alternativas revolucionarias que concluyeron con la eliminación definitiva del concepto monárquico, circunstancia política que Francia nunca más llegó a tentar. Superado el último trauma, la derrota de 1870, tampoco ninguno de los gobiernos de la Tercera República se atrevió a asumir otra confrontación bélica. Por delante se ofrecían mejores perspectivas que la guerra, se iniciaba un período de paz y tranquilidad, de goce y de dicha excepcional que la historia reconoce como la *Belle Époque*.

La Belle Époque europea

La guerra franco-prusiana fue el último conflicto armado del siglo entre las potencias europeas, y su conclusión (1871) dio inicio a lo que los cronistas históricos identifican como la *Belle Époque*, un largo período de paz, pujanza económica y satisfacción social que no obstante su denominación francesa, involucró a toda Europa y se prolongó hasta 1914, cuando se desató la Primera Guerra Mundial. Durante ese casi medio siglo (en realidad cuarenta y tres años), reinó en el continente el optimismo y la confianza ciega en una forma filosófica, el Positivismo basado en la ciencia, y en la tecnología generada por la Revolución Industrial, que ofrecía, día tras día, mejoras inimaginables para el bienestar general.

Si bien hay general acuerdo respecto a su fecha de nacimiento, vale añadir aquí la opinión de los historiadores que dan una fecha y un suceso distinto para marcar la muerte de esta *Belle Époque*, un poco distinta del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Para unos fue el hundimiento del Titanic, el barco indestructible, declarado insumergible, que inició su viaje inaugural el 10 de abril de 1912 desde el puerto inglés de Southampton, rumbo a Nueva York, y se fue a pique, luego de chocar con un iceberg, en medio de la noche del 14 al 15 de abril. Iban a bordo dos mil doscientos tres personas, entre pasajeros y tripulación, y en la tragedia murieron mil quinientas catorce. La peripecia dio

lugar a especulaciones de distinto tenor, para muchos no sólo fue el fin de la *Belle Époque* sino un cachetazo fantástico a la soberbia del mundo occidental que creía en el progreso sin límites.

El poeta alemán Hans Magnus Enzensberger¹¹¹, sacudido por el suceso, escribió un célebre poema, *El hundimiento del Titanic*, en cinco cantos, de los cuales transcribimos un fragmento final del primero.

«A bordo son ahora
las once cuarenta. Hay una grieta
de doscientos metros

en el casco de acero,
bajo la línea de flotación,
abierta por un cuchillo gigantesco.

El agua corre
hacia las escotillas.
Emergiendo treinta metros,

el iceberg pasa silencioso,
se desliza junto al barco resplandeciente,
y se pierde en la oscuridad».

Francia usó estos casi cincuenta años de *Belle Époque* para recuperarse casi totalmente, volviendo a adquirir reputación mediante la gestión de los gobiernos republicanos ya citados y casi ejemplares, que no pudieron ocultar, sin embargo, algunos escándalos que ensombrecieron la época y que tomaron estado público, como el político-financiero que se produjo por la quiebra de la compañía fundada por el diplomático y constructor Ferdinand de Lesseps (1805-1894), que había diseñado y construido con éxito, en 1869, el canal de Suez, y fracasó, en 1889, con la construcción de uno similar en Panamá, que iba a unir el océano Atlántico con el Pacífico. Lesseps había adquirido prestigio con el canal de Suez, arteria artificial de agua que unió el Mediterráneo con el Mar Rojo y, con eso, lograr una aproximación considerable de los puertos europeos con la

¹¹¹ Hans Magnus Enzensberger nació en 1929. Obtuvo el premio Príncipe de Asturias en el 2002. El poema citado es de 1978.

India y el Extremo o Lejano Oriente¹¹². Bajo su dirección y con la autorización de las autoridades egipcias, comenzó oficialmente con las excavaciones el 10 de abril de 1859. Las obras de esta primera muestra de gran ingeniería necesitaron del aporte de miles de brazos, reclutados entre los campesinos pobres de las regiones próximas (*fellahs*), que con frecuencia dejaban la vida, víctimas de un clima malsano y del extenuante uso de herramientas precarias (picos y palas). Según cifras oficiales murieron veinte mil trabajadores, aunque estimaciones más realistas elevan la cifra a ciento veinticinco mil. Recién a mitad de camino de los trabajos fue introducida la maquinaria pesada, dragas de navegación, que eran embarcaciones capaces de excavar material debajo del nivel del agua y elevar el material hasta la superficie, añadido afortunado que aceleró notablemente el ritmo de las obras, que fueron inauguradas diez años después de iniciadas, en 1869. La esposa de Napoleón III, la hermosa Eugenia de Montijo, emperatriz de Francia, encabezó la nómina de soberanos que embarcados en el yate *L'Aigle*, navegaron por primera vez a través del canal. Luego, Gran Bretaña compró las acciones que vendió el endeudado gobierno egipcio, y consiguió el dominio comercial de la vía navegable, que desde 1875 funcionó bajo la protección de la corona británica.

A comienzos del siglo XIX un Lesseps envalentonado presentó el proyecto de abrir otro canal, a través de Panamá, para unir el Atlántico con el Pacífico. La idea había sido sugerida por el naturalista alemán von Humboldt, que había investigado la zona. Las obras se iniciaron en 1881, enfrentándose de comienzo a varios retos: el terreno muy accidentado y las epidemias de malaria y fiebre amarilla que provocaron una elevada mortalidad del personal. La obra se retrasó, y encontró el mayor inconveniente cuando se encontró con el macizo de la Culebra, una trinchera natural que no se podía sobrepasar con los medios que Lesseps había utilizado en Suez. En afán de continuar, Lesseps hizo un llamamiento a los pequeños inversores y a hombres de negocios que no tuvieron empacho en sobornar a la prensa, a los ministros y parlamentarios, para obtener financiación pública. El caso se descubrió y condujo al «escándalo de Panamá», una situación que dejó sin dinero a la empresa. Lesseps se vio obligado a abandonar el proyecto, la compañía quebró en 1889 y un liquidador decidió ceder los derechos de propiedad del proyecto a los Estados Unidos, que en 1904

¹¹² El Lejano Oriente está compuesto por Birmania, Camboya, China, la península de Corea, la isla de Filipinas, Japón, Laos, Malasia, Mongolia, la Rusia asiática, Singapur, Tailandia, y la península de Vietnam.

se hizo cargo de la continuación de la construcción a costa de los dividendos que devengarán la futura explotación. Entonces Panamá era todavía una región de Colombia, cuyo gobierno se opuso al pacto que los franceses habían establecido con los EE.UU. La resistencia se venció con la forzada independencia de Panamá que, entonces nación soberana gracias a la inescrupulosidad norteamericana, aceptó los acuerdos tan discutidos.

Pero el más relevante episodio, que tiñó de negro la *Belle Époque*, fue el llamado Caso Dreyfus. El capitán Alfred Dreyfus (1859-1935), de origen judío, miembro del Estado Mayor del ejército francés, fue acusado en 1893 de espionaje en favor del enemigo alemán (dato que indica que no habían cesado los resquemores de la guerra). Condenado y recluido en la Isla del Diablo, la más pequeña del archipiélago de La Salvación, en la Guyana francesa, Dreyfus obtuvo la reacción en su favor de sus amigos, quienes se ocuparon de demostrar las irregularidades de un proceso judicial teñido de antisemitismo. Luego se sumó un grupo importante de gente de letras, periodistas de gran predicamento y pensadores de todas las ramas del humanismo, que acusaron a las autoridades militares, a la derecha política y al clero más reaccionario de alimentar una acusación a todas luces injusta. Estos “intelectuales” (para muchos es este el momento en que este grupo humano adquiere este nombre, que denomina al hombre de pensamiento y pluma pero también de acción, siempre dispuesto a la crítica del autoritarismo), obtuvieron la revisión de todo lo hecho y, por fin, en 1906, la absolución de Dreyfus y la devolución de sus grados militares.

Mucho colaboró con esta causa el escritor Émile Zola (1840-1902). Su célebre alegato en favor del capitán, *Yo acuso* (título sugerido por Georges Clemenceau), que con formato de carta abierta al entonces presidente Félix Faure (1841-1899), publicada el 13 de enero de 1898 en la primera plana del diario *L'Aurore*, que ese día vendió trescientos mil ejemplares. Yo acuso fue el documento que describió la irregularidad deliberada del proceso y el que comenzó a inclinar a la opinión pública en favor del acusado. Lamentablemente Zola no disfrutó del feliz final del Caso Dreyfus, murió cuatro años antes de que se levantara la acusación y se le restituyera al capitán su honor tan mancillado.

Pero Francia quiso recuperar el optimismo de la *Belle Époque* aun cuando todavía no se habían superado los efectos del incidente Dreyfus, e inició el siglo XX con la Exposición Universal de París, que quiso ser espejo orgulloso de este dichoso clima. Se extendió entre el 6 de mayo de 1889 al 31 de octubre y celebraba en forma explícita el centenario de la toma de la Bastilla. El símbolo principal de la exposición fue la Torre Eiffel (hoy un ícono de París, la «torre

del progreso» que se ve desde cualquier punto de esa ciudad sin rascacielos, pero muy atacada en momentos de su inauguración, donde entre otros insultos se la calificó de «supositorio lleno de hoyos»), construida totalmente en hierro por el ingeniero del mismo nombre y que obraba de arco de entrada a la feria. La exposición cubrió un área total de noventa y seis hectáreas, incluyendo el Campo de Marte, el Trocadero, la estación de Orsay, una parte del Sena, y la explanada de los Inválidos.

La República Argentina, un país del sur del continente americano ya organizado políticamente que asomaba como una potencia, participó de esta exposición con su propio pabellón, obra del arquitecto francés Albert Ballú. Inaugurado en una fecha también significativa, el 25 de Mayo de 1889, obtuvo el primer premio entre los pabellones de los países extranjeros. Fue un edificio construido en hierro y vidrio, totalmente desmontable, profusamente decorado y muy moderno. El conjunto (armazón, molduras, cerámicas y esculturas decorativas) pesaba mil seiscientas toneladas y ocupaba un predio de mil seiscientos metros cuadrados en el Campo de Marte, muy cerca de la Torre Eiffel. En el exterior, las cuatro fachadas estaban ornamentadas con escudos de cerámica policroma, y en cada una de las esquinas se emplazaron grupos escultóricos, alegorías de “La Navegación” y “La Agricultura”. Poseía dos plantas, el interior contaba con exquisitas decoraciones en mosaicos y porcelanas, numerosos vitrales de gran colorido y luminosidad, destacándose el que representaba a “La República Francesa recibiendo a la República Argentina”, obra de artistas locales. Todos los materiales utilizados fueron franceses (según directivas de la exposición), como así también los escultores y decoradores que participaron.

La ciudad de La Plata, flamante capital de la provincia de Buenos Aires, también fue premiada. Se le otorgaron dos medallas doradas en las categorías “Ciudad del Futuro” y “Mejor realización”. El origen de esta ciudad argentina, cabe explicarlo, refiere a cuestiones políticas y administrativas que hubo que solucionar cuando en 1880 se asignó a la portuaria Buenos Aires la condición de lugar de residencia de todas las autoridades de la nación –ejecutivas, legislativas y judiciales–, y por lo tanto capital de la República Argentina. De esta manera la provincia de Buenos Aires se quedó sin su ciudad de cabecera, cuestión que se resolvió con la decisión gubernamental de construir una metrópoli que oficiara de tal, ubicándola a cincuenta y seis kilómetros de la nueva capital del país. La misión estuvo a cargo del abogado, diplomático, militar, periodista y docente Dardo Rocha (1838-1921), quien con suma rapidez (envidiable hoy, tardó

sólo cuatro años en concretar el proyecto) erigió la “ciudad de las diagonales”, precisamente porque su estructura, a diferencia de la “cuadrada” Buenos Aires, se basó en un revolucionario trazado de calles transversales. La construcción, debida a legiones de albañiles italianos, fue documentada, paso a paso, por un invento reciente: la fotografía.

Se subrayan otras atracciones de esta Exposición Universal, que delatan con claridad el espíritu colonialista de la muestra. Se presentó como curiosidad “Un pueblo negro”, un conjunto de cuatrocientas personas de raza negra africana vestidas con sus trajes típicos. A su vez, Buffalo Bill y la excelente tiradora americana Annie Oakley protagonizaron una “Muestra del salvaje Oeste”; e intérpretes de lugares poco conocidos tocaron una música que llamó la atención del público, entre ellos la de Claude Debussy, que luego usó esos modelos folclóricos y tradicionales de lugares casi ignotos para sus futuras composiciones. Debe anotarse también el lamentable deceso de William Stroudley, superintendente de locomotoras de la *London, Brighton and South Coast*, que murió arrollado por una de las máquinas que exhibía con soberbia británica.

Pero la contienda de 1914, la Gran Guerra –que escapa a nuestras intenciones de comentario debido a que se trata de un suceso del siglo XX–, retrasó de pronto el almanaque para que Europa se viera, otra vez y como en los viejos tiempos, envuelta en una guerra de todos contra todos.-

El Reino Unido de la Gran Bretaña e Irlanda del Norte¹¹³

LA REGENCIA DE JORGE IV (1811-1820) Y SU REINADO (1820-1830)

El Congreso de Viena de 1815 que, como hemos dicho tantas veces, restableció o quiso restablecer el equilibrio absolutista entre las potencias europeas y, para eso, armó un aparato represivo (la Santa Alianza) para detener en el futuro aventuras liberales o similares a las del emperador Napoleón, dio, sin duda sin proponérselo, resultados ampliamente favorables para el Reino Unido de la Gran Bretaña, que en el reparto se hizo de un precioso botín de guerra: las islas de Malta, Mauricio, Trinidad y Ceilán (hoy Sri Lanka) y la colonia de El Cabo. Sin embargo, la mayor ganancia que obtuvo fue la conciencia de su poder, que, a pesar de los objetivos igualitarios del Congreso de Viena, la convertían en la

¹¹³ En un capítulo anterior, el XII, se describe el proceso de unión de Irlanda del Norte, producida en 1800 y que dio lugar al reino de la Gran Bretaña e Irlanda del Norte o Reino Unido.

nación más importante del universo europeo. Estas repercusiones beneficiosas a nivel internacional no se compadecían demasiado con las dificultades que aparecieron en propio territorio británico apenas terminó la guerra contra Napoleón. Los agricultores y los manufactureros sufrieron la brusca caída de precios de productos que hasta entonces vendían a valores militares. Se sumaba a esto la inquietante presencia en el territorio nacional de cerca de doscientos cincuenta mil soldados desmovilizados, que trataban de agregarse a un mercado laboral que no podía absorberlos, siquiera de inmediato. Por su parte, los obreros industriales y agrícolas, que no contaban con representatividad alguna en los organismos del Estado, optaron por la agitación, alterando el clima social que no podía ser controlado desde la corona ocupada oficialmente por Jorge III, quien a causa de su locura, que a partir de 1810 se le había convertido de cíclica en estable, había cedido el trono al príncipe regente, su hijo y futuro Jorge IV (1762-1830). Hasta 1820, fecha de la muerte de su padre, el regente ejerció una gestión que se compadecía poco con la delicada situación. A su fama de libertino, al parecer justa, Jorge IV agregaba una dispendiosa protección de los artistas que admiraba –Byron, Walter Scott, Sheridan y hasta el mismo Beethoven–, a muchos de los cuales sostenía financieramente (Beethoven recibía una apreciable pensión). Estas decisiones del regente en tiempos de penuria eran muy mal vistas por los británicos, por tanto el peligro de insurrección inquietaba a todos, *whigs* o *tories*, toda vez que en Gran Bretaña no se había creado ningún cuerpo de policía que pudiera controlar y/o reprimir los previsibles desbordes. Para colmo, los insurrectos comenzaron a contar con líderes, que a la manera del citado metodista Wesley (consultar capítulo XII) recorrían el país difundiendo discursos incendiarios, pidiendo desde el voto para todos los que pagaban impuestos hasta el sufragio universal para el pueblo de toda condición. Estos reclamos alcanzaban aún mayor peligrosidad cuando se le colaban algunas de las reivindicaciones que algunos años antes había enarbolado la Revolución Francesa. Estos argumentos extremos hicieron temblar y aunque sin planear una represión ordenada, la corona ordenó la intervención del ejército regular y la horca fue el destino de algunos campesinos y obreros revoltosos. Así fue como los bandos se visibilizaron con claridad –para ser sintéticos, ricos contra pobres–, y el fantasma de una nueva guerra civil se adueñó del país que, se reitera, en el campo internacional ejercía una superioridad indiscutible.

Una distracción fue el primero y curioso remedio para la crisis. El pueblo inglés participó con interés del andar de la sucesión apenas Jorge III falleció en 1820. Carolina de Brunswick (1768-1821), esposa legal de Jorge IV y cornuda

a sabiendas, se obstinó en ser designada reina junto con su marido. Contaba con derechos para ello –el reinado conjunto de Guillermo III y Margarita II no estaba tan lejos–, pero Jorge IV, con la misma terquedad, le negó el pedido. El rey intentó extremar el rompimiento y entabló ante la Cámara de los Lores un proceso de divorcio sustentado en la continua infidelidad de la cónyuge (parafraseando a don Ramón de Valle Inclán, la condición de cínico del rey no puede ser un insulto sino una descripción¹¹⁴), ofreciendo como testigos a las camareras italianas, con las que él había compartido el lecho, y espías cortesanos de tan grosera intervención en el entredicho que la opinión pública, expectante, terminó por mostrar su adhesión por la causa de Carolina. Para desencanto de la opinión pública el entretenimiento fue de corta duración: Carolina murió en 1821 y terminó con todo el conflicto, la corona cubrió la testa del regente sin ningún inconveniente.

Por su parte la cuestión económica, sujeta a numerosas reformas durante la crisis, comenzó a mejorar aunque demasiado lentamente. Restaba decidir quién quedaba al frente del gobierno ya que Jorge IV había heredado como primer ministro a Robert Jenkinson que, como informamos, había controlado con éxito las negociaciones del Congreso de Viena. La corona retardó el reemplazo del brillante funcionario hasta 1827, fecha en que nombró a George Canning. El flamante ministro traía consigo la fama de un talento carente de moralidad y una falta de virtudes que no tuvo tiempo de mostrar, ya que murió de disentería a los ciento diecinueve días de ocupar el cargo. Tan breve como el de Canning fue el período de su sucesor, Frederick Robinson (1782-1859), y tan intrascendente su gobierno que no caben comentarios. En cambio el primer ministro siguiente, Arthur Wellesley (1769-1852), el célebre duque de Wellington que había derrotado a Napoleón en Waterloo, fue el encargado de gestionar ante un rey reticente la incorporación ciudadana de los católicos, que, aprobada, permitió en 1829 el ingreso al Parlamento de los irlandeses de ese credo, con Daniel O’Connell a la cabeza. O’Connell (1776-1847), conocido como “El

¹¹⁴ Como era su costumbre, don Ramón del Valle Inclán (1866-1936) solía alborotar en los teatros, manifestando a los gritos su disgusto por lo que se mostraba desde el escenario. Estos incidentes debían ser conjurados por el policía que, también por hábito, debía permanecer en las salas de Madrid para mantener el orden. En uno de estos frecuentes altercados don Ramón llamó “animal” al agente que intentó reprimirlo, por lo que fue detenido y conducido al destacamento. El jefe policial que lo recibió, teniendo en cuenta que tenía por delante un señorón de gran fama y reputación, le reclamó cortésmente que retirara el insulto a su subordinado. Don Ramón protestó: no se había tratado de un insulto, sino de una descripción.

libertador”, era la figura política más importante en la Irlanda de esa primera mitad del siglo XIX. Muy crítico con las ideas que implicaban una insurrección violenta, llegó a decir que la libertad de la isla no valía el derramamiento de una sola gota de sangre, por lo que siempre utilizó métodos políticos para su gestión parlamentaria. Con esta concesión a los católicos, postergada durante años, fueron los judíos los únicos miembros de una comunidad religiosa que carecían de derechos. El Parlamento trató el tema desde 1830, hasta que por fin, treinta años después, en 1860, obtuvieron el mismo trato, siendo Lionel Rothschild, segundo de la dinastía (1868-1937), el primer judío (no convertido al cristianismo) que ocupó una banca en el Parlamento.

El reinado de Guillermo IV (1830-1837)

El rey Jorge IV murió en junio de 1830 y ante la falta de hijos sucesores lo heredó su hermano, el duque de Clarence, con el nombre de Guillermo IV (1765-1837). Guillermo IV se hizo del trono, acaso no era su ambición, ya bastante maduro (tenía sesenta y cinco años), y luego de haber desarrollado una larga carrera en la marina real. Apenas calzó la corona tuvo que prestar atención a los sacudones que provenían del continente: en Francia ocurrían preocupantes hechos revolucionarios que habían derrocado al borbón Carlos X. Asimismo, la poca experiencia de Guillermo IV, que había convocado como primer ministro al conde Charles Grey (1764-1845), sirvió de poco para afrontar las rebeliones campesinas en el sur del país, que terminaron como siempre, con el ajusticiamiento de los cabecillas.

Guillermo IV se enfrentó, por otra parte, con algunas cuestiones que habían quedado retrasadas por la atención prestada a las guerras napoleónicas, y que consistían en los reclamos de las clases medias que, atosigadas por los privilegios de la aristocracia, exigían reformas en el sistema electoral. Charles Grey (1764-1845) se puso al frente de este reclamo y le dio prioridad, de modo que en 1832, luego de superar los reparos del Parlamento, se dictó el Acta o Ley de Reforma (conocida en inglés como *Reform Bill*), que constaba de tres disposiciones principales. La primera estableció una nueva distribución de los escaños del Parlamento lo que le dio mayor representatividad a las grandes ciudades industriales del norte de Inglaterra, a expensas del sur agricultor. Con la segunda se amplió el número de ciudadanos con derecho al sufragio, otorgándoseles la venia a quienes contaban con propiedades. Por último, la ley

aseguró un registro de electores, de modo que una persona sólo podía votar si su nombre aparecía en dicha nómina (este sigue siendo el sistema que rige hoy en día). Si se juzga por sus efectos inmediatos, cabe decir que el padrón electoral aumentó en un cincuenta por ciento y que se eliminó definitivamente la sola voluntad del rey o los gestos inconsultos del Parlamento, ya que todo se incluía en el operativo del voto siquiera parcialmente popular. El mismo Guillermo IV tuvo que entender que las cosas habían cambiado mucho: no pudo retener en su puesto al primer ministro Robert Peel (1788-1850), un *tory* que había reemplazado a Grey, porque el electorado le había dado la mayoría a los *whigs* en la Cámara de los Comunes, la cual votó para que William Lamb (1779-1841) ocupara el cargo.

La Ley de Reforma había logrado la concordia entre los dos partidos, aun cuando los *whigs* no la estimaron muy progresista y los *tories* la encontraron poco prudente. La reacción para llevar la norma a un extremo, el de la izquierda, provino de los “cartistas”. El Cartismo o Chartismo (*Chartism*, en inglés) expresaba los objetivos más radicales de la clase obrera. Obtuvo su nombre de la Carta del Pueblo (*The People’s Charter*), que fue un documento difundido en junio de 1837 y enviado al Parlamento al año siguiente. En él se transcriben las seis exigencias propuestas por el movimiento.

1. Sufragio universal masculino (el derecho debería alcanzar a todos los hombres de veintiún años, cuerdos y sin antecedentes penales).
2. Voto secreto.
3. Sueldo anual para los diputados, un resarcimiento monetario que posibilitase a los trabajadores el ejercicio de la política.
4. Reuniones frecuentes del Parlamento.
5. Participación de los obreros en el Parlamento mediante la abolición del requisito de propiedad.
6. Establecimiento de circunscripciones territoriales que aseguren la misma representación al mismo número de votantes.

Las exigencias de este movimiento cartista, que leemos hoy como profundamente democrático o quizás socialista, cesaron al cabo de una década, en el revolucionario 1848. Los historiadores marcan como causa de su decadencia la falta de unidad de toda la clase careciente, ya que si bien representaba a los estratos más bajos del proletariado nunca consiguió captar a los artesanos, que ejerciendo lo que se llamó una “aristocracia laboral”

quisieron, y lograron, diferenciarse de la masa. Del mismo modo que no podían contar con los artesanos, los artistas tampoco podían, o querían, representar a los vagabundos voluntarios, incorregibles, poco afectos al trabajo y más inclinados a la delincuencia menor. Charles Dickens ha retratado con crudo e irónico realismo la vida cotidiana de esta invisible nación con dificultades de vinculación con el resto de los ciudadanos. *Oliver Twist* es acaso la novela ejemplar, publicada por entregas entre 1837 y 1839, que da cuenta de este estatus marginal en la Inglaterra, más precisamente en Londres, de mediados del siglo XIX. Dudamos de caracterizar a Oliver como protagonista del relato ya que para nosotros el autor moviliza el protagonismo colectivo de este niño y las demás figuras del contexto: prostitutas adolescentes trabajadoras del lupanar más grande del mundo, millonarios caritativos, rufianes, médicos burocratizados para quienes la muerte era una circunstancia inevitable aun cuando se la combata con remedios, ladronzuelos de ínfima categoría, funcionarios corruptos, etc.

«En las grandes familias, cuando un joven va entrando en años y no se le puede proporcionar una colocación ventajosa por compra, sucesión o supervivencia, generalmente se acostumbra a enviarle a la marina. El consejo administrativo [del asilo que había recogido al huérfano y abandonado Oliver], deseando seguir un ejemplo tan saludable, deliberó sobre la oportunidad de embarcar a Oliver a bordo de cualquier buque mercante. Esto pareció a los administradores el mejor partido que podían tomar, pues era probable que el patrón se entretuviese un día, después de comer, en zurrar al chico hasta matarle, o bien en romperle la cabeza con una barra de hierro. Sabido es que para la gente de mar ésta es una distracción que no carece de atractivo.»¹¹⁵

Resulta extraño, siquiera paradójico, que en medio de semejante estado de cosas tan bien reflejado por Dickens (según Zola, «no hay naturalista más minucioso ni más exacto que Dickens»¹¹⁶), no hayan progresado demasiado en

¹¹⁵ Dickens, Charles. 2000. *Oliverio Twist* (traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil). España. Editorial Planeta.

¹¹⁶ Zola, Émile. 2011. *El Naturalismo en el teatro* (traducción de Rosa de Diego) España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

territorio inglés las teorías revolucionarias que un judío alemán, Karl Marx, había redactado tras años de estudios precisamente en la Biblioteca de Londres. Esta situación contrasta con la difusión que tuvo la literatura marxista, motivo de atracción en los círculos proletarios e incluso los académicos, atraídos y curiosos por la aplicación, tal como lo pedía la nascente sociología, de la ciencia en la cuestión social. En *El Capital*, libro de 1864, fundamental para la comprensión del socialismo, tanto como *La riqueza de las naciones* de Adam Smith lo había sido para el liberalismo, Marx hacía constar los efectos de la libre competencia liberal, «y auguraba que así como la burguesía había vencido al feudalismo, el proletariado expropiaría un día a la burguesía»¹¹⁷. Marx anunciaba que esta revolución iba a estallar por primera vez en el Reino Unido, que sin embargo se mantuvo al margen de esos acontecimientos, que al fin ocurrieron en 1917 pero en el inesperado territorio dominado por los zares.

Volviendo al Cartismo, vale decir que el movimiento se conformó como partido político con el nombre de “laborista” (vigente hasta hoy), y pasó a una acción menos confrontativa, valiéndose de los sindicatos, cooperativas y las asociaciones gremiales (organismos autorizados a funcionar con todo derecho recién en 1871).

El gobierno no permaneció ajeno a este espinoso asunto de la Cuestión Social; el ministro William Lamb interpretó que la hora era propicia para resucitar la antigua Ley de Pobres (*Poor Law* en inglés), que desde los tiempos de los Tudor, Edad Media tardía, habían establecido un sistema de ayuda a los pobres en Inglaterra y en Gales. Se la redactó de otra manera, más acorde con los tiempos, y una nueva *Poor Law* fue aprobada en 1834, llevando verdadero alivio a los indigentes (hay historiadores que opinan lo contrario, que la *Poor Law* organizó un sistema de esclavitud al cual tuvieron que someterse los que carecían de recursos). En el medioevo el sistema estaba administrado azarosamente, según voluntad y criterio de las parroquias locales, mientras que en el siglo XIX se formalizó una administración centralizada, mucho más ordenada y, en la medida de lo posible, más justa. Vale agregar que estas medidas fueron acogidas con reticencias por algunos o rotundo rechazo por otros, tal como un respetado economista liberal y *whig*, Nassau William Senior (1790-1894), quien afirmaba que el socorro sólo era valedero para los necesitados sin familia que llegaban al final de sus vidas. El resto, decía, debía

¹¹⁷ Maurois, André. Obra citada.

escoger entre trabajar o morir de hambre; si eran tan viejos como para hacerlo, debían acudir para su subsistencia a las economías acumuladas durante su vida útil, en caso de no tenerlas debían sufrir sin ninguna ayuda por no haber previsto las penurias de la ancianidad. Entre otras lindezas, que hoy suenan como aberraciones pero que en aquellos tiempos eran opiniones a las que se les prestaba atención, Nassau William se opuso a la reducción de las horas de las jornadas de trabajo, afirmando, no sabemos bajo qué razones, que al final del día era cuando el obrero más rendía y, por consiguiente, producía más ganancias para el empresario.

En estos años de Guillermo IV el Parlamento también encaró el difícil tema de esclavitud y de la trata de negros. Creemos que las vicisitudes planteadas por esta cuestión han sido suficientemente desarrolladas en el capítulo dedicado a la Ilustración. Cabe agregar, o reiterar, que pese a los intereses en juego (la prosperidad de las colonias, la febril actividad de la marina mercante inglesa y la bonanza de Bristol y Liverpool dependían mucho de este comercio), el Parlamento abolió la esclavitud y la trata en 1833, indemnizando a la vez a los colonos afectados por la medida.

Guillermo IV murió en 1837, con este deceso llegó la hora de la reina Victoria, sin duda promotora de un quiebre en la historia británica, fundadora de un nuevo modo de vida que modificó, significativamente, en todos los campos, el statu quo de todos los británicos.

La era de la reina Victoria (1837-1901)

Por la extensión de su gobierno, sesenta y tres años y siete meses (hasta entonces el más largo de la historia del Reino Unido), por la importancia de su gestión que afianzó la expansión del imperio y el liderazgo británico sobre todas las naciones del continente, por su interesante vida privada, ahorrativa, austera y flemática, por haberle dado su nombre a toda una época de la vida de esa isla del Occidente europeo, el reinado de la longeva reina Victoria (vivió ochenta y dos años, de 1819 a 1901) merece un tratamiento diferencial. La era victoriana añade otra condición particular: significa el momento de apogeo de la Revolución Industrial que precisamente tuvo origen británico. Cuando Victoria ascendió al trono, en 1837, Gran Bretaña era esencialmente una nación agraria y rural; a su muerte, el país se encontraba altamente industrializado, sobre todo la rama textil, que fue la que dio el salto más espectacular. El invento del

británico John Kay de la lanzadera volante (1733) incrementó la necesidad de hilo, que para esos momentos se fabricaba en casa del hilandero, por él y por sus hijas (por extensión, a las solteronas de las familias inglesas se las llamaba, se las llama quizás, *spinster*, hilandera). Se respondió a la necesidad creando una máquina, movida por un solo obrero, que hilaba con mucha velocidad hasta cien carreteles a la vez. Debido a esto se produjo el problema inverso, los telares no alcanzaban a consumir tanto hilo producido, situación que encontró por fin el equilibrio con la invención del telar mecánico por parte del también británico Edmund Cartwright, quien patentó el primero en 1786.

Sin duda el Reino Unido era el “taller del mundo”, vinculado por una intrincada red de ferrocarriles en continua expansión. En 1821 George Stephenson (1871-1848), el “padre de los ferrocarriles”, había construido la primera locomotora a vapor en condición de arrastrar un tren de pasajeros; en 1830 el duque de Wellington, entonces primer ministro *tory*, había inaugurado el primer tramo ferroviario, que unía a Manchester con Liverpool; en 1838 Disraeli viajó de Londres a Maidenhead, hoy una lujosa localidad al borde del Támesis, a bordo de un tren que circulaba a la velocidad de sesenta kilómetros por hora. Esta continua aparición de inventos que mejoraban la calidad de vida y de trabajo del hombre, la construcción de maquinarias que producían resultados increíbles, atrajo y colocó en el centro de la escena británica el viejo concepto de “progreso”, tan caro a la anterior generación ilustrada y ahora revivido con aún mayor entusiasmo.

Estos logros en el campo económico se contradicen con los contratiempos políticos que la gestión victoriana tuvo que enfrentar. En primer término la irresuelta cuestión de Irlanda, integrante del Reino Unido desde 1800 mediante el Acta de Unión pero con ansias separatistas alentadas por distintas circunstancias, entre ellas una hambruna a finales del siglo XIX que explica, siquiera en parte, el rompimiento del pacto en 1919, año en que veintiséis condados irlandeses proclamaron su emancipación y conformaron, previa guerra de dos años con la metrópoli, la independiente República de Irlanda. Con anterioridad a esta rebelión, millones de irlandeses, impulsados por la calamidad, escaparon de las penurias emigrando a distintos países, entre ellos Canadá, Australia (en realidad, una colonia para deportados), y sobre todo los Estados Unidos de América.

Asimismo la reina Victoria asistió a la lenta radicalización del movimiento obrero. El proletariado, una clase que fue tomando forma a medida que se desarrollaba la Revolución Industrial, comenzó a entender cuál era la parte del

postre que le correspondía y se empeñó en reclamar sus derechos. La bandera del proletariado fue el socialismo, que a diferencia de otras naciones en el Reino Unido tomó formas originales, porque para estos socialistas británicos la reforma siempre era preferible a la revolución. En 1875, plena época victoriana, Robert Owen (1771-1858), un roussoniano convencido (el hombre es bueno por naturaleza pero las circunstancias no lo dejan serlo), echó mano a las ideas del socialismo utópico, que contaba al francés Louis Blanc como uno de sus más elocuentes difusores, y creó las bases del “cooperativismo”, que para algunos (los marxistas entre ellos) fue sólo una solución moderada y paternal a cuestiones que exigían más energía. Otro aspecto de la cuestión, aún más morigerado, fue impulsado por la Sociedad Fabiana, fundada por el matrimonio de Sidney Webb (1857-1947) con Beatrice Webb (1858-1943). El nombre de la sociedad está tomado de Quinto Fabio Máximo, denominado “El Contemporizador” (*Cunctator* en latín), un general de la antigua Roma que había conseguido frenar los enfrentamientos directos contra las fuerzas del cartaginés Aníbal, buscando que el desgaste del ejército enemigo se produjera con el paso del tiempo, utilizando tácticas de hostigamiento y de guerrilla, cortando las vías de aprovisionamiento de víveres y de material, etc. Los fabianos (también a diferencia de Karl Marx, que predicaba el rotundo cambio revolucionario), creían en la evolución inevitable de la sociedad hacia el socialismo, y apostaron por el trabajo discreto y las reformas graduales que, en su opinión, llevarían poco a poco al objetivo. Entre sus adherentes más notorios se destacan George Bernard Shaw (un dramaturgo al cual le prestaremos, luego, especial atención en estos *Apuntes*) y Herbert Wells (1866-1946), un cultor de la ciencia ficción británica, famoso, entre otros títulos, por *La guerra de los mundos*.

Victoria, última soberana de la casa Hannover que ocupó el trono británico, era hija del príncipe Eduardo de Kent (1767-1820), cuarto hijo del rey Jorge III. La muerte del padre, en 1820, casi al mismo tiempo que la del monarca Jorge III, obligó a que la educación primera de la niña fuera supervisada por su madre, la duquesa alemana Victoria de Sajonia-Coburgo-Saalfeld (1786-1861). La reina describió esta infancia, que transcurrió prácticamente encerrada en un castillo, el de Kensington, como un período infeliz y bastante melancólico. Su madre había creado un personal sistema educativo, el “sistema Kensington”, severo y excesivamente protector, de manera que Victoria no mantuvo durante su niñez ningún contacto con otros chicos de su edad. El conjunto de reglas y protocolos a que estuvo sometida, elaborados por la duquesa en conjunto

con su ambicioso (¿y amante?) mayordomo sir John Conroy (1786-1854), le impedía establecer relaciones incluso con personas de su propia familia. La duquesa, por su parte, también evitaba la corte, que consideraba un ámbito de indecencia, sobre todo sexual. La educación estrictamente pedagógica de Victoria –el aprendizaje del idioma francés, del alemán, del italiano y del latín– corría por cuenta de un buen número de preceptores privados. Victoria sólo podía hablar inglés en la vida cotidiana o durante las giras que, por exigencia de sus educadores, tuvo que realizar por toda la isla, donde era recibida con un entusiasmo que, se cuenta, irritaba al mismo rey Guillermo IV, que en sus viajes no recolectaba expresiones semejantes. También los biógrafos suscriben que, acaso como oculta represalia por haber vivido esa infancia desdichada, Victoria, ya reina, jamás aceptó que sir Conroy fuera nombrado su secretario. Otro gesto marca un rechazo del mismo tenor: apenas fue coronada, Victoria abandonó prontamente Kensington para instalarse en el palacio de Buckingham, desde entonces residencia habitual de los monarcas británicos.

Victoria fue bautizada en la Sala de la Cúpula del áspero palacio de Kensington por el arzobispo de Canterbury; sus padrinos fueron el zar Alejandro I de Rusia, representado en la ceremonia por su tío Federico de York; su tío Jorge; su tía Carlota y la abuela materna de Victoria, la duquesa Augusta. Sus padres quisieron llamarla Victoria Jorgina Alejandrina Carlota Augusta, pero su tío Jorge –a cargo entonces del reinado en calidad de regente debido a la enfermedad mental de Jorge III–, insistió que tres de los nombres desaparecieran, por lo que acabó siendo bautizada únicamente como Alejandrina Victoria, cuidando de esta forma el honor del padrino Alejandro I y el de su madre Victoria. Los documentos oficiales de sus primeros días de reinado se referían a ella como Alejandrina Victoria, pero también su primer nombre fue retirado mucho después a petición de la misma reina y nunca volvió a ser usado.

Victoria llegó a encontrarse, en 1830, en un inesperado quinto lugar en la línea de sucesión real, después de su padre y de los tres hermanos mayores de éste, porque algunas muertes imprevistas, la soltería y/o esterilidad de señores y señoras de la casa Hannover y la inexistencia de hijos legítimos, habían debilitado peligrosamente el trazo hereditario. Jorge III había concebido doce hijos, pero ningún nieto legítimo que pudiera heredar la corona, sus cinco hijas estaban solteras o eran estériles y ninguno de sus hijos estaba casado, a excepción del segundo, Federico, que tampoco contaba con descendencia. La “carrera” para contraer matrimonio de los príncipes no alcanzó, sin embargo, para evitar que Victoria fuera considerada a la muerte de Guillermo IV, en

1837, la única heredera legal, de modo que a los dieciocho años fue coronada reina del Reino Unido de la Gran Bretaña e Irlanda del Norte. En su diario Victoria escribió: «Mamá me levantó a las seis de la mañana y me dijo que el arzobispo de Canterbury y Conyngham [Francis Conyngham, Lord Chambelán de la Casa Real]¹¹⁸ estaban aquí y querían verme. Salí de la cama y fui a mi sala de espera (vestida solo con mi camisón), sola, y los vi. Conyngham me avisó de que mi pobre tío, el rey, ya no existía y que había dado su último suspiro doce minutos después de las dos de la mañana y que, por consiguiente, soy reina». Habría que agregar el dato importante de que su antecesor aspiraba a morir, y así fue, luego de que Victoria alcanzara la mayoría de edad y pudiera heredarlo, ya que Guillermo IV sentía antipatía o desconfianza por cualquier otro sucesor, siquiera temporario, que no fuera ella.

A lo largo del reinado de Victoria continuó en Gran Bretaña el afianzamiento gradual de una monarquía constitucional moderna, sostenido sobre todo por las reformas en el sistema electoral que, no obstante el empeño de las sufragistas, nunca incluía a las mujeres. Los dos partidos que se alternaron en el poder parlamentario, los *whigs* y los *tories*, nunca llegaron a polarizarse, convergiendo sus intereses en algunos temas esenciales, dándose la paradoja de que con frecuencia fueron los conservadores (*tories*) los que realizaron las reformas de mayor calado. Victoria era consciente de su poder recortado, aunque nunca renunció al ejercicio de tres derechos esenciales: el derecho a ser consultada, el derecho de animar y el derecho de advertir. Aceptados estos términos, implícita o explícitamente por sus tantos y respetuosos ministros, Victoria pudo construirse como modelo de moral doméstica, en el ícono nacional que la mayoría de los británicos debían (y querían) imitar. Su vida ejemplar, austera y frugal, fue, repetimos, un patrón para todos los británicos, conformes en transformar al concepto de “hogar” en objeto de culto, en el “lugar de la familia” sostenido por una cabeza, “el hombre que salía a trabajar”, y administrado por una mujer, la esposa, “el ángel de la casa”.

«El ideal doméstico quedó conservado religiosamente en la invención victoriana de las Navidades. Este festival familiar, con

¹¹⁸ El Lord Chambelán era un cargo de consejero privado de la corona, que antes de 1782 formaba parte del gabinete. Hasta 1924 gozó de parecida posición política, ejerciendo, entre otros, el rol de censor oficial, sobre todo de las representaciones teatrales. Esta misión le fue retirada recién en 1968.

el árbol de Navidad introducido por el príncipe Alberto¹¹⁹, y la cena popularizada por *Un cuento de navidad* de Charles Dickens, fortaleció el mito de que las personas vivían en una casa por muy humilde que ésta fuera, presidida por un patriarcal marido y padre.»¹²⁰

Como lo afirma la cita, el cuento de Charles Dickens (también traducido *Canción de navidad*) le otorgó relieve a la festividad que, a la fecha en que fue escrito el relato, 1843, todavía era muy novedosa para los ingleses. En el relato, el viejo Ebenezer Scrooge, avaro y codicioso, desecha toda posibilidad de festejos, calificándolos de pamplinas, hasta que se le aparecen una serie de fantasmas que con ejemplos contundentes le muestran como ha sido el miserable pasado de su vida, el presente tan tacaño y, sobre todo el atroz futuro, donde se ve solo, muerto en su lecho, desatendido de toda congoja pero sometido al despojo y arrebato de sus bienes. Scrooge entiende que si persiste lo espera ese destino, y revierte al extremo su conducta, prometiéndose llevar por delante una vida distinta. Tal como lo señala Dickens en el final feliz del cuento, tópico de la literatura victoriana, «Scrooge cumplió más de lo prometido [...] Se convirtió en tan buen amigo, tan buen patrón, tan buen hombre como jamás conoció la buena vieja ciudad, ni ninguna otra vieja y buena ciudad, pueblo o municipio en este viejo y bendito país»¹²¹.

Asimismo, clave en este proyecto paternalista de Victoria fue su matrimonio en 1840 con el príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo-Gotha, casamiento por amor, pues en este vínculo no parece haber actuado, al menos en un primer momento, alguna cuestión de conveniencia política. Con los mismos fines Victoria usó su viudez: Alberto murió en 1861 y luego de esta desgracia la reina usó luto riguroso toda la vida (jamás se volvió a mostrar en público usando la corona sino un sombrero negro de viuda). Antes de este casamiento la reina británica era apetecida por una cohorte de pretendientes,

¹¹⁹ Es posible que el primer árbol navideño, como se lo conoce en la actualidad, surgiera en Alemania, donde se implantó por primera vez en 1605 para ambientar el frío de la fecha, comenzando así su difusión. En 1829 se introdujo en Inglaterra: en el Castillo de Windsor se vio por primera vez en 1841, de la mano, como señala la cita, del príncipe Alberto.

¹²⁰ Speck, William Allen. 1996. *Historia de Gran Bretaña* (traducción de María Eugenia de la Torre). España. Cambridge University Press.

¹²¹ Dickens, Charles. 2010. *Canción de Navidad* (traducción y prólogo de Delia Pasini). España. Editorial Losada.

que ella analizaba con frialdad y distancia hasta que Alberto le hizo una visita. Ese día escribió en su diario: «[Alberto] es extremadamente guapo, su pelo es del mismo color que el mío, sus ojos son grandes y azules y tiene una nariz bonita y una boca muy dulce con unos buenos dientes. Pero el encanto de su cara reside en su expresión, que es muy agradable». Victoria, en cambio, era desproporcionada físicamente, corpulenta y de un metro y medio de altura, lo que le dejaba poco margen para la elegancia que tanto ponderaba en su futuro marido. Subrayamos que no obstante el desinterés de la reina por la literatura (se sabe que leyó, pero no mucho), algunos de los sucesos de su larga vida, como el primer encuentro romántico con el que luego sería su esposo, fueron registrados por ella misma. La testamentaria literaria, su hija Beatriz, publicó a la muerte de su madre parte de los ciento veintidós volúmenes de la frondosa obra (debe sumarse a sus memorias la copiosa correspondencia), quitando, para desgracia de los historiadores, aquello que a ella le parecía inconveniente o falto de interés. Los nueve hijos de la pareja real y los veintiséis de sus cuarenta y dos nietos se casaron a su vez con otros miembros de la realeza o de la nobleza de Europa, creando una complejísima red de vínculos aristocráticos. Esto le valió a Victoria uno de sus apodos más conocidos, el de “abuela de la Europa monárquica”.

La rigidez de conducta victoriana se expresaba en algunas otras acciones realmente ridículas, tal como la orden de servir la mesa con manteles que lleguen hasta el suelo y tapar de ese modo las patas del mueble para que los hombres no puedan verlas, ya que con su parecido con las piernas de las mujeres les podrían hacer nacer a estos comensales pensamientos concupiscentes. Este cuadro de valores tan rígidos difundidos desde Buckingham no podía sino generar una doble moral. Se condenaba la pereza y las satisfacciones de la carne, por lo que se persiguió con rigor la sodomía (Oscar Wilde fue víctima de esta intransigencia victoriana), asimismo se consideraba que la insatisfacción sexual femenina era un trastorno nervioso, mientras que la castidad era un tesoro a resguardar. Mientras se combatía sin éxito a la prostitución, se cuidaba desde el trono que nada de lo que le ocurriera en la vida a una jovencita tuviera el poder de hacerla sonrojar. Las leyes contra las meretrices, solapadas bajo la intención de cuidar la salud de la población masculina que se contagiaba enfermedades venéreas al concurrir a los burdeles de la zona este de Londres, fueron severas y por lo general inaplicadas por inaplicables. Una respuesta en defensa de las mujeres perseguidas por su actividad correspondió a Josephine Butler (1828-1906), una feminista *avant la lettre* que desde 1869 llevó a cabo una activa y eficaz campaña en contra de la represión estatal que condenaba

la prostitución sin dar otras soluciones. La noche se encargaba de ocultar los vicios de las personas, aun cuando desde comienzos de la era Londres contaba con un buen servicio de alumbrado público, y la clientela de los prostíbulos tan habituada a esos desvíos tan poco victorianos continuaban con sus costumbres sin mayores inconvenientes.

Cabe mencionar aquí, por su pertinencia con el mundo de la noche, la terrible incursión de Jack el Destripador, que en 1888 inició sus devastadores asesinatos de prostitutas. El cáustico George Bernard Shaw lo llamó “genio independiente”, pero el apodo con que se lo reconoce universalmente surge de una carta enviada a los diarios por el propio protagonista, quien se llamó así (*Jack the Ripper* en inglés), aunque también se especuló que el documento era una fraguada misiva construida por un periodista dispuesto a aumentar el sensacionalismo de esta seria cuestión. En búsqueda del criminal la Policía Metropolitana de Londres manejó cientos de hipótesis (¿el asesino era el aclamado actor estadounidense Richard Mansfield o el lustrabotas polaco y judío John Pizer?), pero al fin debió admitir su fracaso. La historia registra el nombre de cinco prostitutas –reconocidas como las cinco víctimas canónicas–, algunas de las cuales pudieron declarar en agonía, sin aportar demasiados datos que ayudaran a identificar al homicida o los homicidas, pues una de ellas confesó antes de morir que había sido atacada por tres hombres.

Sin duda les resultaba muy cómodo a los británicos aceptar los convencionalismos y cuidar las apariencias, desoyendo una realidad que mostraba aspectos crueles, tal como el índice de mortalidad de los barrios pobres de las grandes ciudades, que era sencillamente espantoso: la expectativa de vida de un *gentleman* era de cincuenta y cinco años, la de un obrero era de veinticinco. La literatura, que se puso en franco tren de denuncia, no sólo atinó a retratar, con frecuencia dentro de los límites humorísticos que usó Dickens en su genial *Oliver Twist*, las horribles condiciones de vida en las zonas de Gran Bretaña sometidas a los dictados de la Revolución Industrial, sino que contribuyó a desenmascarar el resultado de las hipócritas directivas victorianas con un feliz término, el anglicismo snob (su plural es snobs), que identifica la actitud de la persona (burguesa) que imita con afectación las maneras y opiniones de aquellos a quienes considera distinguidos o de clase social alta, para aparentar ser igual que ellos. A la par de imitar el lenguaje, los gustos, las modas y los estilos de vida de la aristocracia (de cuna o de dinero), ejercían un total desprecio respecto a aquellas personas que consideran inferiores.

«La burguesía victoriana profesa un snobismo esencialmente conservador; acepta los cuadros de la sociedad aristócrata y los respeta cuanto más se abren para ella. Toda persona de clase media gusta entonces de conocer personas tituladas.»¹²²

Esta forma de mimetismo social fue definida por primera vez por William Makepeace Thackeray (1811-1863), quien fue el que inventó el término *snobismo* y lo difundió en una serie de artículos publicados en la revista *Punch*, bajo el título *The Snobs of England by One of Themselves*, posteriormente editados como libro en 1848. El término, hoy de comprensión universal, se encuentra, muy usado con cáustica oportunidad, en la dramaturgia de Bernard Shaw.

El puritanismo victoriano desconoció, entre tantos vicios condenados, que la drogadicción podría ser uno de ellos. La culturización del consumo de opio, que contó con un relato ilustrativo, las *Confesiones de un comedor de opio inglés*, firmado por el romántico Thomas de Quincey (1785-1859)¹²³, y con una consumidora particular, la propia reina Victoria que, se sabe, masticaba con frecuencia una mezcla de opio y cocaína. El opio era considerado una “droga social”, tan aceptado que era aportado a los cortesanos gratuitamente por la botica real. Asimismo se tenía en cuenta que la cocaína, compañera de ruta del opio, estimulaba la actividad mental, de tal modo que fue la sustancia alimentaria de la inteligencia de Sherlock Holmes, el despierto detective aficionado que en 1887 creó Arthur Conan Doyle (1859-1930). Los británicos no sólo habían vislumbrado en el opio los rápidos efectos terapéuticos y también beneficiosos para la plena vida social, sino que lo manejaron como un producto de exportación de amplio rendimiento. Con ese objetivo lo introdujeron en China, antes aún del gobierno de Victoria, pero fue ella, la reina, la que en 1839 recibió los ruegos de las autoridades chinas para que cese el envío de la sustancia, ya que se había advertido que con esa droga se había envenenado a buena parte de la población (en términos de población y al referirse a China, hay que contar por millones). Gran Bretaña no accedió al pedido y ante la posibilidad de encontrar mayores trabas para la exportación del producto provocó, entre 1839 y 1842, la Primera Guerra del Opio. China no tuvo fuerzas para enfrentar el ataque, se rindió y cedió en compensación la isla sureña de

¹²² Maurois, André. Obra citada.

¹²³ En 1804 Quincey apeló al opio para contrarrestar una neuralgia dentaria. Desde entonces se convirtió en un adicto y confeso consumidor.

Hong Kong, que hasta 1997 fue colonia inglesa. Entre 1856 y 1860, renacidas las dificultades para el comercio de la sustancia, el Reino Unido generó la Segunda Guerra del Opio, esta vez con la alianza de Francia, que concluyó con una nueva derrota de China, aún más catastrófica que la anterior, ya que debió indemnizar a las dos naciones invasoras, a los comerciantes británicos y abrir a los occidentales la hasta entonces cerrada y sagrada ciudad de Pekín. La explicación acerca del empeño del Reino Unido en exportar opio a China parece demasiado sencilla pero plausible. Ocurría que Gran Bretaña importaba de China cantidades importantes de porcelanas, seda y un monto todavía mayor de té, un producto muy del gusto inglés y por lo tanto sujeto a una extraordinaria demanda. China proveía estos productos pero sólo a cambio de oro y plata, lo que generaba una balanza comercial deficitaria para el Reino Unido. Exportar opio a China y conseguir que la población, inmensa en número de habitantes, se fuera volviendo adicta y dependiente fue un proceso que al fin consiguió cerrar la exportación de oro y plata para reemplazarla por el narcótico y, así, equilibrar la balanza de pagos entre los dos países.

Apenas llegada al poder, Victoria tuvo que confiar en los consejos y el asesoramiento del primer ministro *whig* William Lamb, en ejercicio durante el último tramo del reinado del rey Guillermo IV. En esos comienzos y quizás por su inexperiencia, la reputación de Victoria, que se había coronado con el amplio apoyo popular, recibió algunos reveses debido a equívocos comportamientos de palacio, que no la involucraban directamente pero sí acusaban de irresponsabilidad a figuras de su entorno. En 1839 Lamb dimitió por causa de conflictos irresueltos con los dueños de las plantaciones de Jamaica, que se resistían a la ya comentaba abolición de la esclavitud y fue reemplazado por Robert Peel, que conocía el cargo porque ya lo había ejercido entre 1834 y 1835. Este cambio produjo otro conflicto que la historia ha recogido como la “Crisis de las Damas de Cámara”. Por aquel entonces, las señoras servidoras de la reina eran elegidas por el primer ministro, quien quiso eliminar a todas las mujeres de tendencia *whig* que desde el comienzo de su gestión habían acompañado a Victoria, para que fueran suplantadas por otras, esposas de funcionarios *tories*. La cuantía del problema, en apariencia muy menor, fue aumentando de espesor por la resistencia de las desplazadas, hasta el punto de provocar la renuncia de Peel, crisis de agricultores mediante, lo que devolvió a Lamb a su antigua función. Lamb arregló el entuerto, dejando las cosas como estaban, pero, también, aconsejó a la reina que debía soltar amarras y liberarse

de su madre y del fastidioso Conroy, para quienes la reina seguía siendo una niña que había que controlar en actos y costumbres. Quizás esta sugerencia hizo que Victoria acelerara los trámites del matrimonio ya concertado con Alberto de Sajonia-Coburgo. Una oportuna visita de Alberto a Gran Bretaña apuró el asunto, y el matrimonio se concretó el 10 de febrero de 1840 en la capilla real del palacio de Saint James, en Londres. Victoria escribió en su diario que, a pesar de que durante la primera noche de casados había padecido dolor de cabeza, «nunca, nunca he pasado una noche así. Mi querido, querido, querido Alberto [...] con su gran amor y afecto me ha hecho sentir que estoy en un paraíso de amor y felicidad, algo que nunca esperaba sentir. Me cogió en sus brazos y nos besamos una y otra vez [...] Este ha sido el día más feliz de mi vida». Alberto se convirtió, además de su marido, en un consejero político importante, y sustituyó a William Lamb como la figura dominante e influyente durante la primera mitad de la vida de Victoria como reina, mientras que su madre y Conroy fueron relegados y obligados a residir en un palacio de las afueras, muy lejos de Buckingham. La lista de primeros ministros que asumieron durante el reinado de Victoria es, vista la longevidad de su monarquía, muy grande. La historia británica destaca la digna gestión de William Gladstone (1809-1898), que estuvo en el cargo en dos períodos, 1868 a 1874 y 1880 a 1885. Gladstone padeció la rivalidad de Benjamin Disraeli, quien sabía halagar y ganarse el aprecio de la soberana.

A poco de la boda, el 10 de junio de 1840, Victoria fue víctima de un atentado, el primero de una larga y realmente curiosa lista. Estando embarazada del primero de sus ocho hijos¹²⁴, un mozalbete de dieciocho años, Edward Oxford, intentó asesinarla cuando viajaba en un carruaje con el príncipe Alberto. Oxford disparó dos veces, pero ambas balas fallaron; fue juzgado por alta traición, considerado culpable, pero liberado al mostrar incuestionables signos de locura (al final de su vida, Oxford, refugiado en Australia, confesaba a quien quisiera oírlo que se había fingido demente para

¹²⁴ En 1853 Victoria dio a luz a su octavo hijo, Leopoldo, con la ayuda de un nuevo anestésico, el cloroformo. Victoria quedó tan impresionada con el alivio que invitó a usarlo en el parto a su hija Beatriz, a pesar de que algunos miembros de la comunidad médica lo consideraban un procedimiento peligroso y la Iglesia se mostró indignada porque la reina había evitado, de ese modo, el religioso alumbramiento con dolor. Pero la jerarquía eclesiástica debió resignarse y aceptó el paso de Victoria como analogía del acto en que Dios había adormecido a Adán para extraerle la costilla de la que debía nacer Eva.

salvarse de la horca). Dos años después, en 1842, cuando también viajaba en carruaje, un tal John Francis la apuntó con una pistola que no disparó. Muy poco después, otro hombre, John William Bean, fue culpable del mismo gesto. En 1849 William Hamilton gatilló contra la reina un arma inutilizada por el exceso de pólvora. En 1850 Robert Pate la atacó con una bengala, que causó daños menores en la cara de la soberana. En 1869 y en 1872 sufrió sendos atentados de irlandeses disconformes, sin daños para su salud. El 2 de marzo de 1882 Roderick Maclean, un reconocido poeta que se sentía ofendido porque Victoria se había negado a leer uno de sus poemas, le disparó cuando el carruaje de la reina estaba saliendo de la estación de trenes de Windsor; dos estudiantes del colegio Eton lo golpearon con sus paraguas hasta que el poeta desdeñado fue detenido por la policía. Todos estos altercados, que como dijimos integran una asombrosa serie, mostraban el odio de ciertas personas, por lo general de mente perturbada, a la par que contribuían a que la popularidad de Victoria se acrecentara entre una ciudadanía que se creía en deuda con ella por no saber protegerla como se merecía.

A nivel europeo Victoria mostró quizás la mejor cara de su gobierno, aplicando en lo posible una actitud conciliadora y pacifista. La monarca inglesa se empeñó en limar asperezas con Francia, enemiga desde hacía siglos. Viajó a esa nación entonces gobernada por Luis Felipe I, convirtiéndose en el primer monarca británico en realizar una visita amistosa a los franceses desde el encuentro en el “Campo del paño de oro” de 1520 (episodio relatado con detalle en el capítulo X de estos *Apuntes*). Luis Felipe devolvió el gesto en 1844 y se convirtió en el primer soberano francés en pisar suelo británico. La amistad entre reyes se selló de tal manera que cuando Luis Felipe fue destronado por la revolución de 1848, encontró cordial resguardo en Inglaterra. Cuando Napoleón III ascendió al cargo de emperador, Francia ya se había convertido en el mayor aliado europeo de Gran Bretaña. Napoleón III y Victoria se hicieron y se devolvieron visitas y se agasajaron mutuamente: participaron de un baile en Versalles adonde concurrieron mil doscientos invitados; Victoria y Alberto asistieron, en 1858, a la inauguración del puerto francés de Cherburgo. Esta sólida relación sufrió sin embargo algunos contratiempos, entre ellos una disputa al final del reinado por la renuencia de Francia de renunciar a la posesión de Egipto, pero esta cuestión, como otra sucedida en Marruecos y Sudán, fue solucionada con medios pacíficos.

La Guerra de Crimea (la antigua Táuride de los griegos) fue un conflicto bélico (1853-1856) que se desarrolló en su mayor parte en la península de ese

nombre y que puso a prueba la firmeza de la alianza del Reino Unido y la Francia del déspota Napoleón III, naciones que fortalecieron la unión para enfrentar al impetuoso y amenazante avance del Imperio Ruso, regido entonces por el romanov Nicolás I (1796-1855) y luego por Alejandro II (1818-1881). El Imperio Otomano, alicaído, con signos de hundimiento, manejado por una torpe tiranía islámica, se unió a los europeos porque pese a su lento derrumbe todavía conservaba cierta capacidad para impedir el acceso ruso al Mediterráneo, ya que controlaba el paso por el Mar Negro y los estrechos de los Dardanelos y del Bósforo. El uso de ríos navegables, libres de hielo, era la obsesión estratégica de todos los zares; con Pedro el Grande los rusos habían accedido al mar Báltico, a costa de los suecos, y con Catalina II al mar Negro, a costa de los turcos, por lo que restaba lograr ese paso estratégico hacia el Mediterráneo para que el imperio lograra una más amplia expansión. La presencia de barcos rusos en ese mar tan afín con los intereses de las dos grandes potencias occidentales, comprometía la supremacía naval de esas naciones y podía hacer peligrar la conexión con las colonias africanas o las del Oriente medio (suroeste de Asia, asiento de India, Pakistán y Afganistán). El triunfo de los aliados y sus consecuencias finales fueron varias. Se logró, a juicio de los entendidos, gracias al gran desarrollo industrial que poseían Francia y Gran Bretaña y que pudieron poner al servicio de la guerra (en 1852 Inglaterra había botado el Agamenón, primer buque de guerra acorazado y con hélice). Aparece como novedad en esta contienda de Crimea el uso de trincheras y la participación de los corresponsales de guerra, periodistas del peligro que informaban a las metrópolis sobre todo lo que acontecía en el campo de batalla. Uno de estos grandes reporteros, el inglés William Russell (1821-1907), que trabajaba para The Times (que existía desde 1785), se ocupó de desempañar el vidrio de la victoria y mostrar a sus compatriotas la cantidad de vidas humanas que se habían perdido (más de cien mil por cada bando), en un enfrentamiento que, visto desde la óptica de la guerra, fue un encuentro bélico menor. Por otra parte, la Guerra de Crimea fue la primera conflagración europea registrada extensivamente de modo fotográfico.

La victoria permitió también mantener un tiempo más la supervivencia artificial del Imperio Otomano, el Sultán prometió mejoras y benevolencia hacia sus súbditos y siguió sosteniéndose al frente de una región que, ahora totalmente sujeta a los intereses occidentales, se fue desmembrando y perdiendo territorios sin que Rusia tuviera posibilidad siquiera de recoger las migajas.

Cabe destacar dentro de estas apreciaciones que las deficiencias del sistema sanitario del ejército inglés, ineficaz para asistir a tiempo a los soldados

heridos o enfermos, fueron cubiertas con una sobrehumana heroicidad por una mujer, Florence Nightingale (1820-1910), pionera de la enfermería moderna. La Cruz Roja nació, aún embrionaria, precisamente en Crimea bajo la denominación de “Sociedad de socorro para los heridos”, y la actuación de Nightingale alentó, de manera indirecta y por su condición femenina, al combativo movimiento de las “sufragistas”, que luchaba no sólo por el derecho al voto¹²⁵, sino para conseguir una igualitaria educación para la mujer y una mejor consideración en el mercado laboral. Cabe aclarar que no obstante esta situación relegada de la mujer británica respecto al sufragio, la reina Victoria había accedido a otras demandas, tal como el derecho al divorcio y el derecho a la propiedad y a mantener la custodia de los hijos aun luego de obtener la separación matrimonial.

La guerra de Crimea fue la última y grave cuestión de Estado en que la reina Victoria pudo contar con el apoyo y el asesoramiento de su esposo Alberto, ya que atacado de fiebre tifoidea (una enfermedad que afectó a Gran Bretaña con grado de epidemia) murió en el mes de diciembre de 1861. La pérdida de quien fuera su compañero, amigo y consejero devastó a Victoria, que mantuvo desde entonces un estado permanente de luto y usó el color negro en sus vestidos para el resto de su vida. Evitó las apariciones públicas y rara vez puso los pies en Londres. Dejó de residir en Buckingham durante los años siguientes, por lo que se ganó el apodo de la “viuda de Windsor”, o, el más ofensivo, el de “viuda profesional”, ya que la dolorida monarca había encontrado refugio en el castillo medieval normando levantado en la localidad mencionada, situada en el condado de Berkshire, a unos cuarenta kilómetros de distancia de la capital. El aislamiento de Victoria, que eludía hasta el compromiso formal de abrir el año parlamentario, disminuyó en gran medida la popularidad del concepto de monarquía, muy criticado por la prensa, que contaba con argumentos para señalar su inutilidad. En marzo de 1864 un desconocido colocó un hiriente cartel en las balaustradas del palacio de Buckingham: «Esta propiedad está a la venta debido a la quiebra del negocio del antiguo ocupante». La reina respondió a la burla con un aplaudido paseo en carruaje abierto por las calles de Londres. A lo largo de la primera década de viudez, Victoria comenzó a confiar cada vez más en un criado escocés, John Brown (1826-1889); se ha llegado a especular que entre ellos hubo una relación

¹²⁵ El primer país sudamericano que aceptó el voto femenino fue Uruguay; en la Argentina lo impuso Eva Perón en 1951.

sentimental y hasta un matrimonio secreto. Como si le faltaran apodos, algunos diarios sensacionalistas comenzaron a llamarla “Mrs. Brown”. Existe un cuadro, hoy expuesto en la Royal Academy, donde la reina posa junto con su criado, también se conocen escritos de la soberana donde no ahorra elogios hacia él, lo que hizo alimentar aún más la sospecha sobre la relación romántica, que los defensores de Victoria no dudan en afirmar que es falsa.

El acalorado estado de la vida política inglesa provocado por la Guerra de Crimea impidió que se prestara demasiada atención a otros acontecimientos importantes que se producían en Europa, tal como la reunificación de Italia, una región tradicionalmente fragmentada en territorios separados que en el período de dos años, de 1859 a 1861, fue estableciendo las bases para su unión como nación soberana. Del mismo modo Gran Bretaña se cuidó de involucrarse en el conflicto franco-prusiano (1870-1871), la pelea entre Napoleón III y von Bismark que relatamos ya en uno de los tramos de este capítulo. Más interés debió proporcionarle la guerra civil norteamericana (1861-1865). En la antigua colonia británica se habían conformado dos bandos enfrentados: uno respondía a los intereses de los estados del Norte (la Unión), mientras que el otro se alineó en favor de los recién formados Estados Confederados de América, integrados por once estados del Sur que proclamaron su independencia del resto. Parte de la opinión política de Gran Bretaña veía el conflicto con simpatía, ya que suponía que de este modo la nueva nación mostraba que no había podido superar la paternidad británica y se sumía en una lucha civil similar a las tantas que ocurrían en las antiguas colonias españolas de América del Sur. Los afectos se inclinaron, por lo general, por la causa del sur, aristocrático, esclavista y secesionista, pero la cuestión perdió su lado deportivo cuando los estados del norte de Inglaterra avisaron que debían cerrar fábricas por falta de algodón, la materia prima que precisamente provenía del sur norteamericano. Hubo entonces quienes cambiaron de opinión, quienes siguieron insistiendo en su favoritismo sureño y quienes, desde la corona, debieron operar por medio de subsidios para superar la desesperada situación de los obreros sin trabajo. El fin de la Guerra de Secesión norteamericana, en 1865, con el absoluto triunfo de la Unión, recompuso las cosas y eliminó de cuajo en los Estados Unidos la intención de la aristocracia sureña de establecer la esclavitud como institución federal.

También en otras colonias británicas se habían producido perturbaciones, a las cuales Gran Bretaña les debía prestar mayor atención porque no podía ser sólo espectadora. En la India había estallado, en 1858, la Rebelión de los Cipayos, una revuelta de los soldados indios que formaban la tropa del ejército

colonial bajo el mando de oficiales británicos, quienes se alzaron contra los excesos de sus superiores, al servicio a su vez de la Compañía Británica de las Indias Orientales, una sociedad de inversores con sede en Londres y que desde tiempos de Isabel I controlaba la actividad industrial, comercial, política y militar de ese territorio colonial. Incluso la Compañía se valía de la canonjía de establecer y recaudar impuestos. Victoria, asesorada por Alberto que aún vivía, rotuló el conflicto como una guerra civil, condenó la brutal y sangrienta represalia de los oficiales que respondían a la Compañía, ordenó su disolución ese mismo año de 1858 y le quitó todos los privilegios obtenidos, de modo que el gobierno de la India pasó a manos de la corona. Un *Raj* británico, designado por la metrópoli, controló en adelante la administración de esa y otras colonias próximas, Ceilán y Birmania entre ellas. Tiempo después, en 1874, el primer ministro de entonces, Benjamin Disraeli (1804-1881), un *tory* o mejor dicho un conservador que soñaba con restituir la noción de imperio (que el fervoroso Disraeli convirtió en religión nacional), amplió esos derechos y concedió a Victoria el título de Emperatriz de la India. Algunos biógrafos, André Maurois entre ellos, admiten que las relaciones entre este primer ministro y la reina excedieron las formalidades, fueron muy amigos e incluso se aventura que llegaron a mantener un romance oculto.

La teoría económica que imperó durante el gobierno de Victoria fue la del “libre cambio” o “librecambismo”, que en el Reino Unido pasó a ser artículo de fe pese a que sufrió algunos tropiezos para imponerse debido a las respuestas, a veces convincentes, de aquellos que propugnaban el “proteccionismo” económico, parcial o total. La doctrina librecambista, contraria en absoluto al citado procedimiento, eliminó totalmente la intervención estatal en el comercio internacional, haciendo desaparecer el concepto de aduana, permitiendo que los flujos de mercancías se gobiernen por las ventajas que ofrecía cada país y la competitividad de las empresas para obtenerlas. La injerencia en este asunto de las ideas del empirista británico Adam Smith, desarrolladas durante el siglo anterior (y que fueron ampliamente explicadas en el capítulo dedicado a la Ilustración), fue fundamental para ser sostenidas por la mayoría de empresarios e industriales. Richard Cobden (1804-1865), fue durante la era victoriana el más notorio y persistente abanderado de esta teoría económica. En 1838, a poco del inicio del reinado de Victoria, inició la campaña en su favor, logrando la derogación de las leyes que protegían la comercialización de granos. Instalado en la Cámara de los Comunes en 1841, los ataques de Cobden tuvieron todavía mayor efectividad, anulando con todos los intentos de proteccionismo.

No obstante la actuación tan rotunda de Cobden, se excluye la mención, por tratarse de procesos complejos y puntuales de adecuación económica, de las veces en que el Reino Unido abandonó la práctica del libre cambio para aplicar un proteccionismo medido y parcial, sobre todo en el complicado tema de la agricultura, afectada con frecuencia por factores climáticos que creaban crisis alimentarias que escapaban al control humano y que exigían, por consecuencia, la creación de medidas para salvar esas situaciones de riesgo, que a veces llevaban a la hambruna, como ocurrió en Irlanda a comienzos de la era victoriana.

En un terreno afín al económico, el laboral, los gobiernos de Victoria corrigieron ciertas consecuencias atroces provocadas por la Revolución Industrial, tal como la excesiva duración de la jornada de trabajo, que afectaba de manera particular a los numerosos niños y mujeres empleados en la industria, obligados a trabajar catorce horas todos los días de la semana. Hubo cambios paulatinos tendientes a reducir estos índices que revelaban una verdadera explotación. En 1842 se prohibió que mujeres y niños trabajen en las minas de carbón y de hierro y en 1850 se logró el establecimiento de la célebre “semana inglesa” (impuesta en la Argentina en 1905), que consiste en trabajar en jornada completa durante los cinco días hábiles y reducir a la mitad la correspondiente al día sábado, de modo que el obrero se encontró, si se suma el domingo, con un inesperado período de descanso de un día y medio, que le permitía dedicar al ocio o a la práctica de los deportes. Recuérdese, sin necesidad de remontarse hasta la Olimpia griega donde se organizaban competencias desde el año 776 aC., que los ingleses fueron los inventores, o siquiera quienes reglamentaron a fines del siglo XIX y comienzos del XX la práctica del fútbol, del rugby, del cricket, del hockey, del tenis, del golf, entre otros deportes de aire libre, que luego difundieron por el mundo donde algunas de estas prácticas alcanzaron rango de pasión.

Este juego liberal que se le dio a la economía, el célebre “*laissez faire, laissez passer*”, lema que correspondía a los fisiócratas franceses pero que el liberalismo británico abrazó con fuerza, no pudo evitar la creación de una burocracia central, en crecimiento desde que el ministro Robert Peel creó en 1829 un numeroso cuerpo de policía. Hay que sumar como agentes de la administración central aquellos necesarios para atender el flamante telégrafo y el servicio de los recientes ferrocarriles (al principio a cargo del Estado, luego se formaron las sociedades privadas para explotar y especular con el invento), además de los inspectores de trabajo, nombrados para vigilar precisamente que los patrones cumplan con las reglamentaciones laborales que se nombraron párrafos

arriba. Debe agregarse el correo y sus servidores distribuidos en cientos de oficinas, que aceptaban el franqueo postal con estampillas afuera de un sobre cerrado. Esto permitió la eliminación del lacrado y la extinción de las inútiles y convencionales fórmulas de cortesía al comienzo y al final de las cartas, dando libertad e intimidad para el contacto entre personas por medio de la correspondencia secreta. De este modo se dio inicio al que muchos consideran un género literario, o al menos una fuente de consulta para investigar el pensamiento de las personas, ya que la comunicación epistolar, espontánea y privada, ofrece, cuando la aprecian otros destinatarios, críticos e investigadores, pistas valiosas y relevantes acerca de la personalidad del emisor, ya sea este un artista, un científico, un monarca o un hombre común que relata las cosas que les preocupan a los hombres comunes. De este beneficio, del correo, se hizo cargo Charles Darwin, quien durante su expedición científica por los mares del sur (1831-1836) a bordo del Beagle, barco que comandaba Fitz Roy, pudo mantener contacto postal con sus familiares y colegas de Europa.

En 1887, cuando se llegó al quincuagésimo aniversario de su ascensión al trono, la nación organizó con gran pompa las celebraciones del Jubileo de Oro de la reina Victoria. Los actos comenzaron con un banquete, al que fueron invitados cincuenta reyes y príncipes europeos (veintisiete de estas mujeres invitadas a esta comida lucieron tiaras de diamantes fabricadas por la firma Cartier, marca francesa de reciente instalación en Londres). Al día siguiente Victoria participó en un fantástico desfile y de una misa de acción de gracias en la abadía de Westminster.

El gobierno de Victoria siguió su camino con el cambio de primeros ministros por razones distintas, entre ellas la muerte de los funcionarios, pero la popularidad y el arraigado cariño que Victoria se había ganado no sufrió tanta mella que se preveía por su aislamiento de viuda, de modo que se renovaron los ánimos para celebrar, diez años después y aún con más pompa, el Jubileo de Diamante, los sesenta años de una gestión que por disposición de la misma reina y de su ministro de colonias de entonces, Joseph Chamberlain, un confeso defensor del concepto de imperialismo, debía ser un acontecimiento que involucrara a todas las posesiones británicas desparramadas por el mundo (Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Jamaica y otros reinos y territorios). Sin duda el propósito era consolidar la unidad de los dominios con la metrópoli y reforzar la idea imperialista que, se reitera, Disraeli había impulsado con particular fortuna. La carga del hombre blanco, poema que escribió el novelista,

poeta británico y premio Nobel de literatura Rudyard Kipling (1865-1936), fue creado para participar especialmente de estas celebraciones. Si bien la crítica literaria posterior le ha encontrado a este trabajo de Kipling otras implicancias y connotaciones, La carga del hombre blanco sigue reconociéndose por gran parte de la opinión especializada como un panfleto imperialista y racista, que justifica el dominio de unos pueblos sobre otros. La carga mencionada en el título del poema esconde el verdadero cometido del imperialismo, que ha sido siempre la obtención de las materias primas que escaseaban en el continente y la servidumbre económica de las colonias respecto a las metrópolis, y en opinión de Kipling esta noble tarea consiste en el compromiso del hombre blanco para civilizar con criterio eurocéntrico a las razas inferiores que se le fueran cruzando en el camino de la colonización. Al menos las primeras estrofas del poema no dejan lugar a dudas de esta opinión ideológica.

«Tomad esta carga del hombre blanco.
Enviad vuestras crías mejores;
forzad a los hijos al exilio
para cumplir las urgencias de vuestros prisioneros,
y para obedecerles, como un pesado yugo,
a unas tribus hostiles y salvajes;
a esos pueblos ariscos, apenas capturados,
medio demonios y medio niños.»

Los sentimientos de cariño que Victoria recibía de su pueblo lucían descompensados con las tristes noticias de la muerte de sus hijos. Primero Leopoldo, el primogénito, atacado de hemofilia (célebre enfermedad de los reyes, que impide la normal coagulación de la sangre e impide el control del sangrado); luego Alfredo, el segundo en la línea familiar. Se sumaba, para su desdicha, los achaques de salud que le impedían moverse demasiado y la recluían en otro refugio predilecto, el castillo estival de Osborne House, situado en la isla de Wight, que había sabido disfrutar cuando Alberto aún vivía. El reumatismo de sus piernas le impedía andar y su visión estaba muy afectada por las cataratas. Acaso la mayor alegría de esos tiempos penosos se la ofreció un reciente invento, el cinematógrafo: la reina asombrada pudo ver, reflejada en una pantalla, su propia imagen en movimiento. A principios del año 1901 afirmó sentirse «mal y débil», y a mediados de mes escribió en su diario que se encontraba «soñolienta [...] mareada y confusa». Murió el martes 22 de enero

de 1901, a los ochenta y un años de edad, acompañada en su lecho de muerte por su hijo Eduardo, quien sería su sucesor; el rey Eduardo VII, y su nieto mayor; el emperador alemán Guillermo II. Victoria había dejado escritas las instrucciones para su funeral, que quería que fuera militar; ya que era hija de un soldado y jefe del ejército, y que el color dominante fuera el blanco y no el negro. Dentro del ataúd, el cadáver de la reina había sido vestido con su velo de novia y reposaba junto con fotos de su numerosa familia y la camisa de dormir de su añorado Alberto. Cuando fue enterrada, luego del largo funeral en la capilla de San Jorge del castillo de Windsor, empezó a nevar.

Como se anticipó, la desaparición de Victoria supuso el fin del poder de la Casa de Hannover en el Reino Unido; su marido pertenecía a la Casa de Sajonia-Coburgo-Gotha, por lo que su hijo y heredero Eduardo VII fue el primer monarca británico de esta nueva dinastía. La personalidad de Victoria, y su particular manera de concebir la monarquía, tan alejada del estereotipo que por siglos habían fabricado sus precedentes británicos y europeos, la hizo figura atractiva para cineastas, biógrafos y teatristas que la incluyeron, en primero o segundo plano, en la construcción de sus historias históricas o vagamente históricas. Sería larga, y seguramente incompleta, la lista de títulos de novelas, películas y obras teatrales que se apropiaron de la figura de esta reina, adorada o siquiera respetada por todos los británicos, que tiñó con tintes muy propios la realidad del Reino Unido durante gran parte del siglo XIX.

El reinado de Eduardo VII

El flamante monarca Eduardo VII (1841-1910) repitió uno de los habituales procesos del universo monárquico europeo e invirtió las costumbres de la corte: cultor de la buena vida, frívolo y mundano, con una presencia constante en el París de la *Belle Époque*, donde compartió placeres con las cortesanas a las que cubrió de favores y piedras preciosas, trajo a la isla esas maneras licenciosas y elegantes que mucho habrían disgustado a su severa madre. Pero a la vez que el príncipe había sumado amantes había cultivado muchos amigos europeos, que con gusto lo ayudaron a reinar sin sobresaltos. Y así fue, Eduardo VII ejerció un mandato tranquilo aunque breve, había alcanzado el trono a los sesenta años y no llegó a sumar una década de reinado, accedió al trono en 1901 y murió nueve años después, el 6 de mayo de 1910. Disfrutó en pleno, como señalamos,

de la *Belle Époque* y no padeció el infortunio de conocer su fin, provocado por la Primera Guerra Mundial de 1914. Este compromiso desdichado debió ser afrontado por su sucesor Jorge V (1865-1936), quien se sintió obligado a declararle la guerra a Alemania.

Prusia, Austria y Alemania

La historia de la Alemania del siglo XIX transcurre, debido a los numerosos rasgos que los vinculan, junto con los destinos del Sacro Imperio, de Austria (imperio desde 1804 e Imperio Austrohúngaro desde 1867), de Prusia (reino desde 1701), y los numerosos principados y señoríos, un mosaico político de treinta y nueve estados que constituían la región germánica.

Reiteramos que el siglo XVIII había cerrado con el fragor de las guerras napoleónicas. Entre sus objetivos de conquista, el emperador francés había elegido también el Sacro Imperio, y con ese propósito superó el límite del río Rin y con sus tropas se adentró en 1792 en el territorio vecino, capturando, mediante fáciles victorias, dieciséis estados alemanes del sur (reinos, ducados y principados), que en 1806 fusionó bajo el rótulo común de Confederación del Rin, con capital en Fráncfort del Meno, ciudad natal de Goethe en 1749. La ocupación francesa supuso, además del control militar, un cambio profundo de la administración política de la región, que, réplica del francés, consistió en la implantación del código napoleónico, la abolición del feudalismo y de la servidumbre y el otorgamiento de la libertad de culto. Una constitución muy adelantada establecía el sufragio universal, una declaración de derechos ciudadanos y la creación de un parlamento. La formación escolar quedó supeditada a una administración centralizada que estableció un sistema educativo gratuito. Cada estado disponía, a la manera ilustrada, de una academia o instituto destinado a la promoción de las artes y las ciencias, al tiempo que se financiaba el trabajo de los investigadores. Napoleón se otorgó a sí mismo el título de Protector de la Confederación del Rin, con lo que tuvo a su disposición un ejército adicional de sesenta mil soldados.

Los historiadores registran la pasividad con que la mayoría de los súbditos alemanes aceptaron el nuevo estatus; en cambio de una acción de obstrucción a la tarea modificatoria de los ocupantes mostraron un espíritu de colaboración,

muy sostenido por los sectores ilustrados que veían cómo esas medidas conciliaban con los objetivos del Iluminismo.

Ante la amenaza napoleónica, Austria había reaccionado tarde: enfrentó a Napoleón en 1805, en Ulm y en Austerlitz (con los restos de los cañones tomados a los austriacos se construyó la columna Vendôme, hoy en el centro de París). Las derrotas, estrepitosas, le impusieron a los austriacos la obligación de la firma del Tratado de Presburgo, que además de establecer la “paz” y la “amistad”, exigía la retirada austríaca de la Tercera Coalición antinapoleónica y la cesión de importantes territorios, tal como las posesiones de Italia y Baviera. Algunos historiadores afirman que de este modo, y con este tratado, Austria pasó a ser una potencia de segundo orden, que además de perder injerencia en los asuntos germanos perdió el dominio de una Italia que, como consecuencia, pudo independizarse y formarse como nación (trataremos este asunto en un capítulo posterior).

Prusia, que había desoído las amenazas de Bonaparte bajo la condición de mantener la neutralidad, naturalmente pacto inservible ante la ambición del francés, también reaccionó de forma tardía. En 1806 decidió enfrentar a Napoleón; su ejército, antes ejemplo de Europa y ahora en estado embrionario de reorganización (los mandos habían sido ocupados por gente de mérito, desalojando a los nobles, pero todavía era una medida de insuficientes resultados), se enfrentó a las poderosas tropas francesas sin ninguna fortuna, cayeron derrotadas en la batalla de Jena (octubre de 1806). Tal como hemos anotado más arriba, Napoleón, con gesto victorioso, Napoleón entró en Berlín y fue aclamado por una multitud entusiasta. Asimismo el rey Federico Guillermo III (1770-1840) fue obligado a firmar un tratado durísimo: Prusia debió pagar los costos de la guerra e indemnizar a Francia, además de contribuir con soldados en las siguientes aventuras de conquista del corso (en 1812 aportó veinte mil hombres a la fracasada invasión francesa de Rusia).

«La impresión producida por las derrotas, la humillación y las gravosas cargas financieras que los Estados vencidos tuvieron que asumir, así como las marchas devastadoras de las tropas francesas, que se alimentaban exprimiendo el país, y el encarecimiento de la vida producido por el sistema francés de aduanas, todo ello concurrió para impulsar dos cambios de índole completamente distinta: las reformas que, siguiendo el modelo francés, se

acometieron en los Estados alemanes y el descubrimiento de la nación alemana como tal.»¹²⁶

Prusia, al igual que los otros estados alemanes, se vio obligada a implantar reformas, que también fueron muy profundas. Impulsadas por dos primeros ministros, Karl von Stein (1757-1831) y August von Hardenberg (1750-1822), se promulgó una constitución, se modernizó la administración del Estado, se adoptó el código judicial napoleónico, se abolió la servidumbre, etc. Estas medidas convirtieron al reino prusiano, hasta entonces una sociedad de posición, donde la nobleza imponía los créditos de la sangre, en una sociedad de clases, embrión del capitalismo alemán posterior. No obstante, cabe indicar que, aún antes, el citado Federico Guillermo III, rey de Prusia desde 1797, había hecho ejecutar algunas reformas de parecido sesgo, enfatizando, además de la citada reorganización del ejército, los cambios en el ámbito educativo, donde se destacó la tarea de la universidad de Berlín, dirigida por el múltiple Alexander von Humboldt (1769-1859), que impulsó «avances en la investigación de primera línea y la eficiente formación de una de las manos de obra con mayor nivel educativo de la Europa en proceso de industrialización»¹²⁷.

La existencia de la Confederación del Rin se extendió, desde sus comienzos en 1806, hasta 1813, lapso que Napoleón aprovechó para disolver (agosto de 1806) el ya languideciente Sacro Imperio Romano Germánico. El emperador desplazado, Francisco II (1768-1835), se posicionó entonces como emperador de Austria bajo el nombre de Francisco I, un modo de compensar la pérdida y seguir sosteniendo la calidad de emperador, título que lo mantenía igualado con Bonaparte. Durante ese corto período de vida —siete años— fue posible registrar desde el interior mismo de la Confederación débiles signos de resistencia a la ocupación francesa (se insiste que la conquista napoleónica recogió muchos beneplácitos de la población local). La reacción correspondió a las clases letradas; el filósofo Johann Fichte (1762-1814) pronunció en 1807, en el Berlín ocupado por los franceses, sus catorce *Discursos a la nación alemana*. Expuso en ellos, en términos retóricos y exaltados, la misión cultural del

¹²⁶ Schulze, Hagen. 2007. *Breve historia de Alemania* (traducción de Ela María Fernández-Palacios). España. Alianza Editorial.

¹²⁷ Fulbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania* (traducción de Beatriz García Ríos). Gran Bretaña. Cambridge University Press.

pueblo alemán, convencido de que no podría cumplirla si no se alcanzaba antes la unidad política de toda la nación. A su vez, el poeta nacionalista Ernst Arndt (1769-1860) se preguntaba y preguntaba cuál era la patria de los alemanes, cuál su religión y cuál su enemigo. Estas expresiones intelectuales registraban la existencia de un sentimiento patriótico de nación que debía concretarse con bastante inmediatez, y denostaban la falta de acción que en ese sentido mostraban los soberanos alemanes, más adheridos a sus intereses particulares que deseosos de acompañar la gestión de las numerosas Ligas o Asociaciones que se fueron creando para conspirar en pos de la unificación. A medida que crecía este movimiento se desvanecía la inicial fascinación que los alemanes sintieron por Napoleón, una tendencia en baja que explica cuánto se alegraron cuando recibieron la noticia de que el emperador había fracasado en su pelea contra Rusia. Sobresale, quizás como una de las pocas excepciones del campo intelectual, la reticencia en el rechazo de un personaje de fuste, Johann Wolfgang von Goethe, que como hemos relatado en otro capítulo (el XVI), mostró repugnancia por el paroxismo nacionalista y siguió usando las condecoraciones napoleónicas, aun cuando esto produjera disgusto entre sus connacionales.

Una coalición guerrera, la sexta, conformada por Gran Bretaña, Rusia, España, Portugal, Prusia, Austria (que se sumó renegando de la promesa de “paz” y “amistad”), Suecia y algunos estados alemanes que pertenecían a la napoleónica Confederación del Rin (los príncipes de esos estados olieron la situación y traicionaron a Bonaparte), enfrentó a un Napoleón debilitado luego de la frustrada invasión de Rusia y por las pérdidas casi coincidentes en un territorio español que se independizaba de su tutela. La batalla de Leipzig (octubre de 1813), también llamada la “batalla de las naciones”, fue el mayor enfrentamiento armado de todas las guerras napoleónicas y la más importante derrota de Napoleón Bonaparte (la de Waterloo, posterior, fue sólo un escarmiento). Esta confrontación de Leipzig concluyó con el Primer Imperio francés, un final que significó, a su vez, la disolución de la Confederación del Rin y el retroceso de la influencia política de los estados alemanes que se mostraron afines con Francia. Asimismo los sentimientos nacionalistas que tanto aliento habían encontrado durante la ocupación francesa, se fueron apagando por vía administrativa por el tan nombrado Congreso de Viena que, lo repetimos por enésima vez, propiciaba la vuelta al viejo estatus absolutista. Como fórmula de reaseguro, el Congreso conformó una Santa Alianza

dispuesta a restituir la monarquía absoluta y dinástica en todos los países donde Napoleón había creado estados liberales, y a intervenir con sus fuerzas armadas en cualquier parte del territorio europeo donde, en el futuro, surgieran movimientos de parecido tenor. En Alemania, por ejemplo, se había querido montar los pilares de la restauración absolutista al constituirse, en 1816, la Confederación Alemana o Germánica (mucho más cerca del Sacro Imperio que de su inmediata Confederación del Rin, porque desalentaba cualquier intento de nacionalismo alemán y, mucho más, los conatos de unificación territorial), formada por treinta y ocho estados y que incluía una vastedad de poblaciones, ya que sumaba también minorías no nacionales (italianos y checos), y caía en el error de ignorar otras de clara identidad alemana. El proyecto padeció la reacción de una fuerte liga de estudiantes universitarios e intelectuales, con sede en la ciudad de Jena, que en su misma acta fundacional denostaba la intención de reimplantación del Antiguo Régimen. Esta declaración era una muestra de que las ideas de la Revolución Francesa habían calado hondo, y que no resultaba sencillo ignorarlas con medidas administrativas. Esos intelectuales –identificados por una enseña que llevaba los colores actuales de la bandera alemana: rojo, negro y oro¹²⁸–, avanzaron en sus objetivos y llegaron a los hechos en 1819, cuando uno de ellos atentó y mató al escritor August von Kotzebue, quien había hecho públicas sus burlas por los ideales nacionalistas. Esta insurrección no necesitó ser reprimida por la Santa Alianza, sino fue la Dieta Federal de Fráncfort, organismo directivo de la Confederación Germánica (que conservaba la misma capital que la Confederación del Rin, Fráncfort del Meno), que se reunió de urgencia en Maguncia y tomó las medidas que mandaron a prisión a los líderes de la revuelta.

La postergación de los ideales nacionalistas fue momentánea, pasado un lapso, en 1840, se vivió una recuperación del proyecto y de las organizaciones formadas para llevarlo a cabo. La cuestión se fortaleció aún más en 1848, cuando, empujada por París (allí un rey había sido, de nuevo, derrocado, y se sucedían barricadas y mártires), Alemania y Europa entera se vio afectada por una serie de revoluciones. La insurrección alemana fue desactivada por el rey de Prusia Federico Guillermo IV (1795-1861), que entró a caballo en Berlín enarbolando la bandera tricolor, y en un acto demagógico pareció ceder a las exigencias de los revoltosos, hasta el punto de prometer una constitución,

¹²⁸ El negro, el rojo y el amarillo representan los colores del uniforme que llevaban los soldados de origen germano durante las guerras napoleónicas.

para terminar traicionando sus promesas, apelando a las conocidas medidas represivas. Como consecuencia, y no obstante el cambio de actitud del rey, se consiguió formar un clandestino Parlamento o Asamblea Nacional de Fráncfort, que reunido en la iglesia de San Pablo redactó una constitución, que nunca tuvo posibilidad de entrar en vigor, y le ofreció a Federico Guillermo la corona imperial de Alemania para que bajo su cetro se lograra la unificación. Para decepción de los ochocientos cuarenta y un diputados, el monarca prusiano rechazó el convite –para él se le ofrecía «una corona de estiércol y arcilla»–, un acto de desprecio que, puede sospecharse, provino de una mente sin capacidad de análisis, ya alterada por una insania que lo obligó a dejar el trono poco después. Hay otras explicaciones políticas que echan mejor luz sobre el rechazo. Los parlamentarios de Fráncfort, conformado por miembros de la burguesía culta e informada, le había ofrecido a Federico Guillermo el cetro de una Alemania cercenada, la “Pequeña Alemania”, comandada por la prusiana dinastía Hohenzollern, sin ninguna participación de Austria y, por lo tanto, de la dinastía habsburgo. Federico Guillermo sabía que, si aceptaba el cargo, no sólo Austria sino el resto de las potencias unidas desde 1815 le iban a hacer reclamos. La “Pequeña Alemania” (*Kleindeutschland*) no había podido ser, pero el otro sueño del patriotismo alemán, la “Gran Alemania” (*Großdeutschland*), tampoco. El impedimento mayor para llegar a la *Großdeutschland* consistía en la cantidad de regiones austriacas que deberían sumarse, de origen checo, húngaro, polaco e italiano, que Viena había agrupado como pudo y que sin embargo sentían poca afinidad cultural, religiosa y lingüística con el proyecto de unidad germánico¹²⁹.

«Austria, al embarcarse tanto en los Balcanes como en Italia en asuntos no alemanes, había emprendido, hacía ya tiempo, un viaje que la llevaba fuera de Alemania. Aun en el caso de una integración del Estado de los habsburgo en un Estado nacional alemán, la constitución multinacional de Austria habría creado multitud de problemas irresolubles.»¹³⁰

¹²⁹ Debemos añadir que el concepto de *Großdeutschland* se asocia, hoy e inevitablemente, con la experiencia nacionalsocialista de Hitler, que entre sus primeras acciones anexionó Austria y los territorios vecinos de habla alemana. Las regiones volvieron a separarse y tener vida propia con la rendición de la Alemania nazi en 1945.

¹³⁰ Schulze, Hagen. Obra citada.

Vale hacer pesar, también como dificultad para llegar a la unión, que una Alemania unificada en el centro de Europa iba a desequilibrar el manso paisaje que las grandes potencias habían querido restaurar en el célebre Congreso de Viena, que había tolerado sólo la presencia de la Confederación Germánica compuesta por treinta y nueve estados soberanos, un resto de lo que había sido el Sacro Imperio Romano Germánico.

La rebelión alemana de 1848 terminó en fracaso, tanto por la respuesta agresiva que recibieron de las grandes potencias como por la heterogeneidad de las fuerzas rebeldes. Pero a partir de aquí comenzaron a conformarse ciertas tendencias populares que, poco después, se construyeron como partidos. En primer término hay que mencionar a los liberales, que fueron mostrando un abanico ideológico a veces contradictorio, pues había diferencias entre los liberales del norte, más conservadores y dispuestos a reinstaurar algunos de los viejos derechos semif feudales, con los del sur, radicalizados y exigentes de constituciones que protegieran los derechos individuales. El campo socialista comenzó a estar dominado por el Partido Obrero Social Demócrata, fundado en 1869, que siempre conservó cautela para solicitar mejoras, sin apelar a las medidas que los entusiastas Marx y Engels, establecidos en Londres, habían transcritto en *El Manifiesto Comunista*. Por lo general, luego de los sacudones del '48, la región se mostró conservadora en política y paradójicamente muy progresista en economía, de modo que alcanzó un desarrollo industrial que, si bien no igualó el proceso británico, la posicionaba en un puesto muy cercano.

En medio de este cuadro, y como puede deducirse con cierta facilidad, la intención de crear una Alemania unida tropezaba, con insistente frecuencia, con los propósitos contrarios de Austria y de Prusia, que compartían la ambición de ponerse al frente de la totalidad de la región, ejerciendo hegemonía y control político. Los historiadores aceptan que la concordia entre ambos países y la decisión de actuar en conjunto para armar una Alemania unificada –el norte para Berlín, el sur para Viena–, era un propósito de imposible realización, ya que Austria temía que, por fin, iba a tener que resignar posiciones. Hay que tener en cuenta que, respecto a Prusia, ese país se encontraba en condiciones de inferioridad, porque además de sobrellevar sus propias circunstancias, una economía en continua situación de crisis, debía atender sus posesiones lejanas, tal como la tan citada ocupación de las ciudades italianas, siempre en franca efervescencia, también con claras intenciones de liberación (tomaremos nota de estos movimientos en la zona del capítulo referida a Italia).

En la década de los sesenta surge una figura fundamental para esta cuestión, Otto von Bismark (1815-1898), el “canciller de hierro” prusiano que, luego de vacilaciones y dilaciones, tomó para sí la bandera nacionalista. Hijo de un *junker* prusiano, vale decir miembro de una familia campesina, aristocrática y terrateniente, Bismark inició su carrera política como un burócrata del estado prusiano, la continuó como diplomático, representando a la Dieta de Fráncfort en San Petersburgo y París, hasta ser convocado para actuar de primer ministro en momentos en que Prusia se hallaba sumida en una transitoria crisis institucional. Desde tan alto cargo, que ejerció según su apodo, con mano de hierro, trabajó para aumentar la supremacía de Prusia sobre la región germana y, como consecuencia inevitable, disminuir la de Austria. Lo consiguió a través de tres contiendas bélicas: la Guerra de los Ducados, en 1864, mediante la cual obtuvo el dominio de Schleswig-Holstein, región del actual norte alemán que le arrebató a Dinamarca; la victoria contra Austria en 1866, batalla de Königgrätz, la contienda europea más importante del siglo XIX, donde por primera vez se usó el ferrocarril y el telégrafo como auxiliares de la guerra, que fue en realidad una guerra alemana (Gran Bretaña, Francia y Rusia se declararon neutrales), y que eliminó completamente a Austria como rival de competencia («Austria se vio a partir de entonces apartada de hecho de toda intervención política alemana»¹³¹); y, en tercer lugar, la guerra franco-prusiana de 1870, que culminó con la fundación del segundo Imperio Alemán en 1871 (el primero fue el desaparecido Sacro Imperio).

Cabe citar que luego de la recuperación o conquista de Schleswig-Holstein, en 1864, Bismark creó, como anticipo de la unificación definitiva, la Confederación Alemana del Norte, que se conformó con el aporte de veintidós estados norteños. La nueva federación no sólo excluía a Austria, sino también a ciudades del sur, tan importantes como Baviera y Wüttemberg. Una constitución, construida a medida, confería a los estados que formaban parte de la Confederación el manejo de sus asuntos internos, correspondiéndole a la corona de Prusia el manejo de la política exterior y de las fuerzas armadas. Con la guerra franco-prusiana, la tercera y más importante del derrotero bélico imaginado por Bismark, se obtuvo, además de la humillante derrota de Francia, el agregado de las ciudades del sur alemán, lo que permitió, por fin, la creación del Imperio Alemán, que se asentó dentro de los límites geográficos de la *Kleindeutschland*, los territorios que hoy se reconocen propios de la República

¹³¹ Fulbrook, Mary. Obra citada.

Federal de Alemania. Además de lo referido y entre otros trofeos producidos por la victoria contra Francia, Bismark consiguió el pago de onerosas indemnizaciones y la anexión de Alsacia y Lorena, propiedad territorial que el Imperio Alemán mantuvo hasta 1919, fecha de su colapso, al fin de la Primera Guerra Mundial, ocasión en que esas tierras fueron ocupadas por los ejércitos franceses y reincorporados al país con el nombre de Alsacia-Mosella.

El Imperio, repetimos que de extensión semejante a la Pequeña Alemania, con Prusia dentro y Austria fuera de la cuestión, se constituyó con bases federales: «los estados constituyentes conservaban sus monarquías y un considerable poder en los asuntos internos, mientras que la política exterior y la guerra se consideraban área de competencia nacional»¹³². No obstante, quizás por tratarse del estado más grande, Prusia, donde acaso se pensaba, con bastante razón, que se había logrado la “Gran Prusia” en cambio de la “Pequeña Alemania”, ejercía prioridad sobre el proyecto, una paternidad muy poco discutida o confrontada. Vale apuntar que la creación de la *Kleindeutschland* encendió la alarma en Londres, París y San Petersburgo, con sus autoridades preocupadas por el desajuste del poder continental. El victoriano Benjamin Disraeli llegó a asegurar que la fundación del imperio prusiano-alemán era la mayor revolución del siglo XIX, superior en sus efectos a la misma Revolución Francesa. Bismark, con su gran pericia política (su praxis de estadista fue, y suponemos que siempre será, considerada una obra de arte), desactivó los temores. Aseguró que la extensión del proyecto, la creación de una *Großdeutschland* no estaba entre sus proyectos, una opinión que alcanzó grado de certeza cuando, en 1879, el emperador alemán y el austriaco, en ese momento al mando del Imperio Austrohúngaro, firmaron una alianza que no sólo desalentaba las intenciones de fusión, sino que marcaba con claridad que ambos reinaban sobre dos territorios independientes, el flamante Imperio Alemán y el también flamante Imperio Austrohúngaro.

Como dato expresivo del poder e influencia política de Bismark, debemos marcar que mantuvo el máximo cargo de canciller a través del reinado de tres monarcas, el inaugural y longevo Guillermo I, que murió a la edad de noventa y un años en 1888; Federico III, atacado por un cáncer de garganta que lo mató a los tres meses de mandato; y Guillermo II (1859-1941), que desde los inicios se antepuso a algunas de las políticas de su ya anciano canciller; entre ellas la de represión a los socialistas que agitaban el cuadro social de Alemania.

¹³² Fulbrook, Mary. Obra citada.

Tómese nota de que, como hemos dicho, el país ya estaba embarcado en un proceso de actividad industrial que había generado un gran proletariado y Bismark consideraba al partido de la vanguardia obrera, el Social Demócrata, una amenaza creciente, acaso porque apreciaba que en su seno podían crecer las ramas más violentas del árbol marxista. Guillermo II quería manejar esta cuestión con otro grado de comprensión (que aplicó, por ejemplo, para aplacar una rebelión minera de 1889), porque entendía que nada se resolvía con baños de sangre de sus propios súbditos. La relación entre Bismark y Guillermo II se mantuvo, inestable y conflictiva, durante dos años. Sin duda el prestigio del canciller lo mantuvo en el cargo durante ese corto período, hasta que al fin, y no obstante haber cedido en sus pretensiones y aminorado el tenor de su política interior, tuvo que renunciar en 1890 (biógrafos más clementes señalan que en cambio de renunciar se decidió por abandonar la política).

«Bismark dejó a Alemania un legado muy ambiguo. Por un lado, había llevado a cabo la unificación de un estado nacional, la Pequeña Alemania dominada por Prusia, que demostraría ser una fuerza económica y política a nivel europeo y mundial; pero, por otra parte, el estado que había configurado poseía unas características autoritarias, y estaba plagado de tensiones políticas y sociales, que saldrían a la luz en la era del imperialismo posterior a la caída de Bismark.»¹³³

A Bismark lo sucedieron cinco cancilleres, que llevaron, con distintos grados de responsabilidad y siempre bajo la magistratura de Guillermo II –a quien algunos historiadores le atribuyen escasas cualidades políticas, mientras que otros lo retratan como «dotado de brillantez y con capacidad para impresionar»¹³⁴, que dotó al país de una industria pujante–, al colapso del Imperio Alemán padecido al final de la Gran Guerra, la Primera Guerra Mundial, en 1918. Tras la derrota, el Imperio trató de reconstituirse bajo la figura de una república, la República de Weimar, nombre que la historia le otorgó a este régimen, extendido entre 1918 y 1933, porque en esa ciudad se reunió la Asamblea Nacional constituyente y se proclamó la nueva constitución, que fue aprobada el 31 de julio y entró en vigor el 11 de agosto de 1919. Cabe

¹³³ Fulbrook, Mary. Obra citada.

¹³⁴ Schulze, Hagen. Obra citada.

señalar que no obstante su condición de República, en sus negociaciones políticas y diplomáticas el país conservó su rótulo de Imperio Alemán y como tal se lo identificaba en el mundo.

Rusia

«Yo soy vuestro señor y mi señor es el zar. El zar tiene derecho a darme órdenes y yo debo obedecerle, pero no a dárselas a vosotros. En mis propiedades yo soy el zar, yo soy vuestro dios en la tierra y debo responder a Dios por vosotros en el cielo [...] Dios limpia el ambiente con el trueno y el relámpago, y en mi aldea yo limpiaré con el trueno y el fuego siempre que lo considere necesario»

UN TERRATENIENTE RUSO A SUS SIERVOS

Apelando a una licencia narrativa, podemos decir que la vida histórica de Rusia en el siglo XIX se inicia con la victoria del ejército ruso sobre las tropas francesas de Napoleón, que en 1812 habían invadido la patria. Quizás con algo de exageración, el historiador ruso Alexandr Hersen afirmó que «la verdadera historia rusa data de 1812: lo anterior no es más que una introducción». Tal como hemos señalado más arriba, esta victoria rusa marcó el punto de descenso del poderío del emperador francés, que no obstante sus esfuerzos bélicos —otras guerras y otras incursiones armadas por el territorio europeo—, no pudo revertir la suerte y terminó definitivamente vencido en Waterloo (junio de 1815).

El ambiente festivo que sucedió al triunfo sobre Napoleón fue retratado por Pushkin en el cuento *La nevisca*, uno de los *Relatos de Bielkin*, de 1830.

«Mientras tanto, la guerra terminó gloriosamente. Nuestros ejércitos regresaban del extranjero. El pueblo corría a recibirlos [...] Los oficiales que habían comenzado la campaña casi adolescentes regresaban curtidos por el humo de la pólvora y cargados de condecoraciones. Los soldados charlaban alegremente entre sí, intercalando en cada frase palabras alemanas y francesas. ¡Un tiempo inolvidable! ¡Tiempo de gloria y entusiasmo! ¡Cómo latía el corazón ruso a la palabra patria! ¡Con qué unanimidad uníamos el sentimiento de orgullo nacional y el amor al soberano!»

De la misma manera podemos acudir a una fecha exacta para marcar el fin de este siglo XIX ruso: la revolución del 25 de octubre de 1917, fecha que en el calendario gregoriano vigente en Occidente se traslada al 7 de noviembre. Ese día culminó el proceso de erosión del sistema zarista; Nicolás II había abdicado en marzo en favor de su hijo Miguel que no tuvo margen para reinar; ese día de octubre se demostró que los bolcheviques habían ganado la partida y Vladimir Lenin y León Trotski, líderes del movimiento, se hicieron del poder. Allí termina el siglo XIX para los rusos, los sucesos posteriores entran en un orden totalmente distinto, muy novedoso, ya que se instala en el mundo el primer estado que obedecía a las directivas políticas de Marx y Engels.

Hasta entonces, Rusia era la región de Europa donde el absolutismo, más brutal que el occidental, se había manifestado con mayor dureza. Con apariencia de firme y duradero, a despecho de las reformas revolucionarias que muchas naciones del continente habían aplicado por casi natural influjo de la Francia de 1789, transcurrió el régimen durante toda esa centuria tan particular, limitada por los años 1812 y 1917.

Pero el tan aclamado triunfo sobre los franceses había traído consecuencias imprevisibles, provocando algunas impensadas grietas. El contacto entre soldados rusos y franceses abrió los ojos a la aristocrática oficialidad rusa, que comenzó a enterarse de las ideas revolucionarias que propugnaban una mayor equidad social y un recorte de los poderes monárquicos. Muchos de ellos se convirtieron y comenzaron a amasar planes en favor de una nueva situación (algunos, más radicales, hasta se proponían derrocar al zar; el título de emperador también le cabe). Parecido objetivo adoptó la clase intelectual, que en Rusia adquirió el nombre de *intelliguentsia*, que desarrolló una gran actividad en contra del zarismo y sus crueldades, hasta la debacle de 1917, cuando el último zar, Nicolás II, fue derrocado y fusilado por los bolcheviques. Esta *intelliguentsia*, que surgió en la década de 1830, se expresó a través de una revista, El Contemporáneo, que circuló durante treinta años, de 1836 a 1866, que además de albergar lo mejor de la literatura rusa y extranjera (allí Gógol publicó su famoso relato *La nariz*), ejercía en la medida de lo posible su crítica a la situación política y social de la nación. En el opresivo clima impuesto por el zarismo, la literatura era «la única forma de esquivar un poder asfixiante para una sociedad sin medios de libre expresión»¹³⁵.

¹³⁵ Franchi, Fulvio. 2013. Introducción de Evgueni Onieguin. Buenos Aires. Colihue Clásica.

Alejandro I, el vencedor de Napoleón, fue zar hasta 1825. Luego de haber batido a las fuerzas invasoras, y tal vez sintiéndose justificado por haber cumplido con esa proeza, el zar se erigió en el «representante de las monarquías absolutistas europeas»¹³⁶. Desde la misma Francia llegaban elogios, se lo llamaba “rey de reyes”. Impuso en su gobierno medidas ultraconservadoras que borraban algunas de las tibias reformas que había ordenado al comienzo de su gestión, entre ellas la creación del borrador de una constitución tibiamente liberal. En el corto lapso medido entre su ascenso al trono (1801) y la invasión napoleónica (1812), había formado un comité asesor que lo inspiraron a reglamentar cambios administrativos, réplica de algunas normas que estaban en vigencia en Inglaterra y en Francia, entre ellos una legislación judicial bastante similar al Código Napoleónico. Pero Rusia era una tierra inmadura, incapaz de aceptar y poner en práctica las pautas progresistas. La férrea división entre pueblo y clase dominadora, que se expresaba, por ejemplo, en la francomanía de la aristocracia, que casi desconocía el ruso y se comunicaba en francés, le hizo olvidar al zar, luego de la victoria, la aplicación plena de las nuevas normas, de modo que el régimen de servidumbre, cruel y humillante, siguió rigiendo con todo su vigor, sin ningún signo de temperancia. La aristocracia podía valerse con total despreocupación del *knut*, un látigo de cuero trenzado con alambre capaz de destrozarse la carne de los insumisos y hasta matarlos.

Alejandro falleció de forma repentina el 1 de diciembre de 1825, en la finca imperial de Taganrog (Crimea), ocultando el nombre de quién sería su sucesor (su tumba se instaló en San Petersburgo). Su muerte siempre estuvo cubierta de sospechas y misterio. Presuntamente ocurrió durante un viaje a la residencia de Crimea, aunque circuló la leyenda de que había fingido su muerte para retirarse a hacer vida de ermitaño, bajo el nombre de Fiódor Kuzmich. Su sepulcro de San Petersburgo, abierto en 1926, fue encontrado vacío.

La oficialidad rusa, como dijimos soliviantada por el contacto con las ideas francesas, depositó sus esperanzas de mejoras en la sucesión de Alejandro, que legalmente debería recaer en su hermano menor Constantino (1779-1831), un hombre de ideas ilustradas y (quizás) propicio monarca para modificar de cuajo el absolutismo zarista. Pero tanto Alejandro como Constantino habían ocultado un pacto, firmado en 1822, donde el legítimo sucesor renunciaba a la corona rusa para poder contraer matrimonio con la aristócrata polaca Johanna Grudna-Grudczinska, Este documento secreto sólo era conocido por

¹³⁶ Franchi, Fulvio. Obra citada.

el zar fallecido y miembros de confianza de la familia real. Esta circunstancia no demasiado ensució el proceso de sucesión y produjo un interregno en el espacio de poder. Mientras tanto Constantino, residente en Polonia bajo la condición de gobernador, comenzó a recibir cartas de los que se llamaron decembristas (la citada oficialidad y mucha de la *intelligentsia* participó de este movimiento nacido precisamente en el mes de diciembre), proponiéndole su inmediato regreso a la patria y su ascensión al trono. Ante las presiones, el involucrado no tuvo otra alternativa que develar, mediante carta oficial, el acuerdo secreto que establecía su renuncia al trono y la venía para que él mismo sea ocupado por su hermano Nicolás. En consecuencia, no hubo otra alternativa que proclamar a Nicolás Pávlovich Románov como nuevo zar, con el nombre de Nicolás I de Rusia, fijando el día del juramento de lealtad para el 26 de diciembre, en la ciudad de San Petersburgo. Sin embargo los líderes decembristas no resignaron sus propósitos, decidieron actuar de inmediato y derrocar a Nicolás el mismo día de su juramentación, alegando que ya habían jurado lealtad al príncipe Constantino Pávlovich y sería un inaceptable perjurio reconocer a otro zar. Los conjurados determinaron que los jefes militares congregaran sus tropas en la plaza situada frente al edificio del Senado en San Petersburgo, ordenando que sus hombres jurasen lealtad a Constantino en cambio de Nicolás, sindicado como un usurpador. La alta oficialidad confiaba que la tropa común, tan acostumbrada al autoritarismo zarista, iba a acompañar la medida por tratarse del repudio contra un arribista. En la mañana del citado 26 de diciembre se puso en marcha el plan, que a poco de comenzar mostró el primer inconveniente: Serguéi Trubetskóy, considerado el jefe de la revuelta, no se presentó en la plaza. Ante el desconcierto, el conde Yevgueni Obolenski tomó el mando. Durante horas los tres mil soldados llevados por los decembristas se mantuvieron increíblemente inmóviles sin intentar ninguna acción, siquiera tomar por asalto el edificio del Senado. Esta indecisión le dio margen a Nicolás, que, reconocido como zar por otra parte del ejército, envió una misión militar al lugar del conflicto para convencer a los rebeldes que depusieran su propósito. Vale señalar que junto con las tropas estacionadas, y los nueve mil hombres que por orden de Nicolás ingresaron a la plaza en gestión policial, se había agrupado una buena cantidad de ciudadanos civiles que, como el enorme campesinado, se mantenían al margen de un movimiento liderado por una casta militar. Un respetado héroe de las guerras napoleónicas, el conde Mijaíl Milorádovich, servil a Nicolás I, se apersonó a caballo ante los amotinados instándolos a reconocer al nuevo zar. Un oficial decembrista, Piotr Kajovski, lo desmontó de un tiro.

No obstante el crimen, las deliberaciones continuaron hasta la tarde, cuando Nicolás I ordenó un primer ataque de caballería, que fue rechazado. El zar pidió el auxilio de los cañones, que dispararon contra las tropas sublevadas, matando civiles y soldados, obligándolos a rendirse o a huir buscando refugio. De esta manera sangrienta, se terminó con la sublevación de los decembristas.

«La represión fue feroz, los cabecillas fueron ahorcados o bien enviados a prisión, a realizar trabajos forzados en las peores condiciones, a la lejana e inhóspita Siberia.»¹³⁷

El temor de los sublevados derrotados, que Nicolás I iba a implantar un régimen de retroceso en cuanto a libertades y derechos humanos, se confirmó apenas comenzó su gobierno. El mayor afán del nuevo zar, lo afirman la mayoría de los historiadores, fue frenar la influencia de la Revolución Francesa (para lo cual obtuvo la ayuda incondicional de la Iglesia Ortodoxa), por lo que restableció la policía secreta, reprimió toda libertad de expresión, alentó la censura (por ejemplo, los escritos de Alexandr Pushkin, tildado de peligroso ya por Alejandro I, estaban sometidos a la opinión de un censor personal), y creó los citados campos de deportación en Siberia, destino que padeció, por ejemplo, Fiódor Dostoievski durante cuatro años. Estas deportaciones trajeron consecuencias inesperadas. Los desterrados, oficiales de origen aristocrático y miembros de la *intelligentsia* ilustrada, descubrieron la existencia del campesino ruso, adoptaron muchas de sus costumbres y hasta recuperaron el ruso en desmedro del idioma francés que utilizaban aun en la vida cotidiana. Sin duda, y sin que el zarismo cayera en la cuenta, las medidas represivas actuaron en contra y conformaron un núcleo revolucionario de mayor envergadura y cargado de mayor convicción.

El nuevo zar fracasó en su política económica, y tuvo que hacer frente, con el mismo grado de crueldad con que había aplastado a los decembristas, a la reacción campesina, motines y escaramuzas que estallaban espontáneamente a causa de la miseria y el hambre. El problema político más delicado que afrontó fue el de los nacionalistas polacos, dispuestos a liberarse de la ocupación rusa. Los rebeldes reunidos en organizaciones secretas a resguardo de los espías del zar y fuera de la atención del gobernador ruso Constantino, que se dice fue sorprendido por los sucesos, tramaron una revolución que estalló en 1830.

¹³⁷ Franchi, Fulvio. Obra citada.

El conjunto de la sociedad polaca, aristocracia y campesinado, se unieron para expulsar a los rusos de Varsovia, dictar una constitución y rearmar el Parlamento. A Nicolás I le costó un año organizar la represalia, pero contraatacó con el mismo rasgo de ferocidad que se le reconocía y abortó el movimiento.

Muy próximo al fin de su mandato, Nicolás I, que murió en 1855, se mezcló en un entredicho entre católicos y ortodoxos que peleaban por el control de dos importantes templos levantados en la península de Crimea, en ese entonces territorio del Imperio Otomano. El conflicto derivó en guerra, que se extendió por tres años (1853-1856), y quiso ser, para Rusia, antes que una cruzada religiosa, el recurso para obtener el fácil acceso de sus naves al Mediterráneo a través del estrecho de los Dardanelos, controlado por los turcos. Tal como lo hemos apuntado más arriba, cuando comentamos esta Guerra de Crimea con más detalle, la cuestión se convirtió en el convite propicio para la intervención de Francia y Gran Bretaña, que se unieron a los turcos y vencieron a las tropas del zar.

Alejandro II (1818-1881), hijo de Nicolás I, su sucesor y heredero de la derrota (la caída de Sebastopol fue la batalla final), inició una política liberalizadora, concediendo mayor libertad a los polacos, pero un alzamiento nacionalista en 1863 hizo caer todas las prerrogativas concedidas: el nuevo zar hizo desaparecer el reino, que en adelante ordenó llamar Región del Vístula, el río más importante de Polonia. Asimismo, entre sus modificaciones progresistas, que no se aplicaron en Polonia pero que en Rusia no se detuvieron, alentó los estudios universitarios y disminuyó el rigor la censura de libros, permitiendo la circulación de muchos que habían estado prohibidos. Una de sus reformas más importantes fue la emancipación de los esclavizados siervos, dictada en 1861, para lo que tuvo que vencer la oposición de los terratenientes y de la mayoría de sus ministros (varios años después, en 1899, se eliminó la pena de exilio perpetuo, y a inicios del siglo XX se prohibieron los castigos corporales y el azotamiento). Un censo ruso de 1857 había demostrado que de los sesenta millones de habitantes, cincuenta millones eran siervos. Para muchos historiadores esta medida marcó un «punto de inflexión en la historia de la Rusia moderna, no porque significase la aceptación de los ideales occidentales de la libertad y los derechos individuales o el fin del absolutismo, sino porque abrió la posibilidad de una revolución social y económica y de una occidentalización material de la vida a nivel bastante masivo»¹³⁸.

¹³⁸ Montes, Alicia. 2013. Introducción a *Para animarse a leer a Chéjov*. Buenos Aires. Eudeba.

No obstante la abolición de la servidumbre no mejoró sustancialmente la situación de los campesinos sumergidos en ese estado, algunos formaron parte de una burguesía baja que trabajaba en el campo y, en la ciudad, en las recién abiertas fábricas, mientras que otros, inermes ante la libertad, optaron por permanecer fieles a su patrón y quedarse en las fincas. Los que optaron por la emigración a las ciudades, impulsaron el avance de una economía precapitalista en Rusia, pero el estigma social de menosprecio a los ex siervos y a sus descendientes no logró ser superado sino hasta muchas décadas después. Alejandro II reformó también la administración de la justicia, réplica del sistema inglés, introduciendo los juicios por jurados y las audiencias públicas, aunque no se llegó a aplicar en todas las regiones, debido, en parte, a la falta de abogados con una mínima preparación jurídica.

La actividad industrial, muy impetuosa durante el siglo XVIII (Rusia fue el primer país que produjo acero), cayó en el letargo en el siglo siguiente, hasta el punto de que la economía cotidiana seguía sustentada por el recurso del trueque en cambio del uso de la moneda, recurso ya muy impuesto en otras naciones de Europa. La recuperación comenzó recién a comienzos de 1880, cuando ya Alejandro II no estaba el poder.

Las reformas que liberalizaron el sistema político, dieron cauce a múltiples organizaciones que buscaban cambios mucho más profundos. Había las que poco a poco se interesaban en las ideas de Karl Marx (los historiadores anotan como inusitada la productividad de las ideas de Marx en Rusia) y comenzaban a conformarse como partidos políticos socialdemócratas, y las que propiciaban la acción directa, tal como Voluntad del pueblo, que se adjudicó la muerte del zar Alejandro II en 1881. Este zar sufrió tres atentados (1866, 1873, 1880), generalmente atribuidos a los militantes de “izquierda” que comenzaban a manifestarse dentro de la patriarcal y absolutista Rusia. El cuarto ataque, una bomba puesta bajo el carruaje que le había regalado Napoleón III, quiso terminar con el zar que, ileso, se quedó en el lugar para recibir el impacto de una nueva bomba, que lo mató aunque no de inmediato. Un testigo presencial relató así el acontecimiento.

«Yo estaba ensordecido por la nueva explosión, quemado, herido y tirado al suelo. De repente, en medio del humo y la niebla, y cubierto de nieve, escuchaba la voz débil de Su Majestad que gritaba, ¡Ayuda! Recopilé toda la fuerza que pude, me puse en

pie y corrí hacia el zar. Su Majestad estaba medio de pie, medio sentado, apoyándose en su brazo derecho. Creyendo que estaba herido levemente, traté de levantarlo, pero sus piernas estaban destrozadas, y la sangre manaba de ellas. Veinte personas, con heridas de diverso grado, estaban sobre la acera y en la calle. Algunos estaban bien, otros se arrastraban, otros trataban de salir de debajo de cuerpos que habían caído sobre ellos. A través de la nieve, los cadáveres y la sangre se podían ver mezclados con las prendas de vestir, sables, y sangrientos trozos de carne humana.»

A diferencia de Alejandro II, Alejandro III (1845-1894) recuperó todas las prerrogativas del absolutismo. Sediento de venganza por el atentado que terminó con la vida de su antecesor, el zar reformista, conservó los signos de autoritarismo que todavía no habían sido borrados y demolió todas las reformas liberales. Su lema era expresivo: Ortodoxia, Autocracia, Nacionalismo. Revivió, a juicio de los historiadores, las políticas conservadoras de su abuelo Nicolás I. La reorganizada policía secreta, suministrada de los máximos poderes, enderezó su objetivo en perseguir a los revolucionarios que habían matado a su padre. Por supuesto que esta embestida generó respuestas: la clandestina Voluntad del Pueblo atentó contra el nuevo zar en 1887, desatando un trabajo de represión indiscriminado. En mayo de ese año los conspiradores fueron arbitrariamente juzgados y fusilados. Entre los ejecutados se encontraba Aleksandr Ulyánov, el hermano mayor de Vladímir Ulyánov (quien posteriormente el mundo conocería como Vladímir Lenin). Como contrapartida a esta situación de criminal persecución, el resto de la población, la retrógrada campesina y la silenciosa ciudadana, gozaba de paz interior, educación accesible y a muy bajo costo, y gran progreso industrial. Durante el reinado de este zar, y merced al empuje de su extraordinario ministro de finanzas Sergéi Yulievich, se construyeron las dos terceras partes del ferrocarril transiberiano y, en política exterior, se establecieron alianzas con las grandes potencias para evitar conflictos, sobre todo los armados. Conocido como el segundo gendarme de Europa (el primero fue su abuelo Nicolás I), Alejandro III falleció abruptamente de nefritis en noviembre de 1894; tenía sólo cuarenta y nueve años de edad. Debido a su repentina muerte, no alcanzó a transmitirle a su hijo y sucesor, Nicolás II, consejos de gobierno para mantener el *statu quo* de una Rusia donde los problemas sociales continuaban irresueltos.

A Nicolás II (1868-1918) le tocó protagonizar la última etapa de los romanov. Fue apodado “Nicolás el sanguinario” debido a la “Tragedia de Jodynka”, el “Domingo Sangriento” y por los pogromos antisemitas que se produjeron durante su reinado.

Como regalo de coronación, Nicolás II le había prometido al pueblo, reunido en el campo de Jodynka, un banquete provisto de panecillos, salchichas y cerveza. El rumor de que era un obsequio engañoso, que no había suficientes provisiones para todos, alteró a la masa, que se lanzó hacia los lugares de distribución. La aglomeración produjo pánico, el pisoteo de los caídos y la precipitación de muchas personas por el barranco mortal que limitaba la plaza. Como consecuencia, además de la multitud de heridos que por supuesto no se pudo cuantificar, murieron mil trescientas personas.

El desarrollo de la Revolución Industrial local dio como consecuencia el nacimiento de una masa proletaria que, agitada por marxistas y anarquistas, llamó a la insurrección contra el zar, que en sus casi diez años de gestión no había producido beneficios para la población. El domingo 22 de enero de 1905 (9 de enero según el calendario juliano entonces vigente en Rusia), llamado con justicia “domingo sangriento”, una multitud de obreros (con casi total ausencia de campesinos) reunida frente al Palacio de Invierno de San Petersburgo, residencia del zar, demandaba un salario más alto y mejores condiciones laborales. Los manifestantes portaban iconos religiosos y retratos del zar, para demostrar que sus intenciones eran pacíficas y para diferenciarse de los radicalizados, por lo general ateos, que atacaban al régimen con métodos violentos. El monarca no se encontraba en palacio, por lo que su tío, el gran duque Vladimir Aleksándrovich, se hizo cargo de la situación y ordenó a la Guardia Imperial abrir fuego contra la multitud. Se estima que murieron unos doscientos manifestantes y casi un millar recibieron heridas, entre ellos mujeres y niños. La noticia de la matanza no tardó en expandirse por todo el país y esto causó que muchos campesinos, hasta entonces al margen de los acontecimientos, se sublevaran en zonas rurales, que hubiera numerosas huelgas en diferentes ciudades y hasta motines en las mismas fuerzas armadas, que se extendieron más de un año. Nicolás II trató de apaciguar el clima adverso creando, o recreando, el Parlamento ruso, llamado Duma, proyecto que fue boicoteado por muchas de las fuerzas políticas que sin embargo tenían derecho

a integrar la institución¹³⁹. El último gesto político importante de Nicolás II, acaso el más reprochable, fue su aprobación de la movilización militar de 1914 para intervenir en la Primera Guerra Mundial.

La revolución de febrero de 1917 fue la culminación de un proceso de hastío e impaciencia que, reiteramos, se había iniciado en 1861 con la liberación de los siervos. El último romanov no avanzaba en la reparación de una economía dañada por los gastos de guerra contra Japón, una contienda que había terminado en malos términos para Rusia en 1905, y por el nuevo desafío, esta vez de nivel continental ya que la Primera Guerra involucraba a toda Europa y exigiría todavía mayores esfuerzos. Se especula, acaso en exceso, que operaba en contra de cualquier medida progresista la influencia nefasta que sobre los romanov ejercía Grigori Rasputin (1869-1916), un monje místico siberiano que vivió copiando la apariencia física de Jesucristo. Favorito de la zarina Anna Vyrubova, agradecida por haber sanado a su hijo atacado de hemofilia, actuó en el ámbito real durante una decena de años, aunque sin saberse a ciencia cierta cuáles fueron sus opiniones y hasta qué punto éstas fueron aceptadas y puestas en práctica por la última monarquía rusa. La intención de achacarle a este, también llamado “monje loco”, una participación decisiva en este proceso de desgaste, desatiende los verdaderos factores del desastre, muy alejados de la leyenda que, con mucho agrado, acogió el cine y la literatura, para darle a Rasputín un grado de injerencia que seguramente no fue tanta. Su asesinato en 1916, por parte de un grupo de altos oficiales y aristócratas, informa que la presunción de su ascendiente pernicioso no era una cuestión novelesca sino un asunto de estado. Con este primer paso, la rebelión obtuvo la abdicación del zar y, ante la oportuna renuncia al trono del sucesor Miguel II, su remplazo por un ejecutivo de liberales y socialistas, que debía implantar el sufragio democrático y llamar a una asamblea constituyente. El gobierno provisional, primero comandado por el príncipe Georgy Yevguénievich Lvov (1861-1925) y, ante sus vacilaciones y errores, por Aleksandr Kérenski (1886-1970), no atinaba a dar soluciones a la crisis interior como tampoco frenar la participación rusa en una guerra desastrosa. La derecha demandaba la continuidad de las acciones, la “Gran Madre Patria” así lo exigía,

¹³⁹ La Duma era una antigua institución formada por los boyardos, nobleza mayor, antiguos integrantes de las familias feudales que gobernaban las regiones de Rusia cuando aún la nación no había sido constituida alrededor de un poder central. El zar podía consultarlos, según su voluntad.

mientras que la izquierda (ya llamada bolchevique, luego Partido Comunista) se robustecía con el rechazo a la participación, criterio al que adhería llamativamente gran parte de las fuerzas armadas. El arribo de Vladímir Ilich Uliánov, más conocido como Lenin (1870-1924), hasta entonces en la clandestinidad finlandesa, a una Rusia alterada por manifestaciones obreras y otras graves muestras de desajuste institucional, robusteció a los bolcheviques, que al fin desalojaron a las autoridades provisionales y se hicieron con el poder. Pero este acto no fue el final, sino el comienzo de un período aún más alterado, una guerra civil entre el Ejército Rojo de los bolcheviques y el Movimiento Blanco de los nostálgicos del régimen zarista, que se prolongó durante tres años, de 1918 a 1921. El triunfo de los rojos provocó el exilio masivo de grandes masas de aristócratas que se quedaron sin bienes, sin tierras y sin patria (Vladimir Nabokov evoca en su literatura esta situación de desgarró).

Luego de la Revolución de Octubre (7 de noviembre en el calendario vigente en el resto de Occidente), Lenin, un admirable estadista que lamentablemente vivió poco más (se dice que el agotamiento le produjo la crisis cerebral que lo mató en 1924), se puso al frente de lo que pasó a llamarse Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), región del mundo donde se puso en marcha la primera experiencia comunista que, hoy sabemos, cayó casi sin ningún estrépito en 1989. Este gobierno bolchevique se encontró con un Nicolás II preso junto con su familia, y realizó maniobras para salvarle la vida o acaso para someterlo a un juicio por sus desaciertos, tal como lo quería otro líder de la revolución, León Trosky (1879-1940). Algunos cronistas afirman que fue Lenin quien ordenó el fusilamiento del soberano, “verdugo coronado” se le decía, y de su familia, además de los sirvientes que los habían acompañado en prisión, un acto que un pelotón rojo de los Urales llevó a cabo, se cree, el 17 de julio de 1918. Durante un tiempo se aceptó el rumor de que la hija menor de la familia, la princesa Anastasia, había sobrevivido, presunción que investigaciones recientes han desmentido. El gobierno soviético informó sobre la ejecución de la familia real con un breve comunicado.

«Decisión del Presídium del Consejo de Diputados, Obreros, Campesinos y Guardias Rojos de los Urales:

En vista del hecho de que bandas checoslovacas amenazan la capital roja de los Urales, Ekaterimburgo, que el verdugo coronado podía escapar al tribunal del pueblo [un complot de la Guardia Blanca para llevarse a toda la familia imperial

acababa de ser descubierto] el Presídium del Comité Divisional, cumpliendo con la voluntad del pueblo, ha decidido que el exzar Nicolás Románov, culpable ante el pueblo de innumerables crímenes sangrientos, sea fusilado.»

La Revolución de Octubre pudo, luego de estas ejecuciones, llamarse triunfadora y comenzar el más grande proceso de transformación de un país, aplicando las fórmulas que Karl Marx había planteado en *El Capital*. Se desoyó el antiguo reparo anarquista, que señalaba que un régimen de dictadura del proletariado iba a conseguir, como inevitable consecuencia, la creación de una corrupta burocracia gubernativa. Así fue, aunque por supuesto no nos animamos a afirmar que ese resultado fue la única razón por la cual la URSS dejó de existir en 1989. El análisis de la caída exigiría el estudio de una serie de circunstancias políticas de gran complejidad, muy fuera de nuestro alcance y de los propósitos de estos *Apuntes*.

España

«¿Qué estás diciendo? Ya no queda duda que hemos vencido a Napoleón, y como éste ha vencido a todo el mundo, resulta que nosotros hemos vencido al mundo entero».

BENITO PÉREZ GALDÓS (1864-1936) - Bailén

España inicia el siglo XIX con su Guerra de la Independencia, que tenía por objetivo liberarse de las fuerzas napoleónicas que no sólo habían ocupado el país, sino también su trono, donde se sentaba, desde 1808, José I (1768-1844), hermano de Bonaparte y bautizado por la población española como Pepe Botella o Tío Copas, dada su afición a la bebida (vicio que, ahora se sabe, no era hábito del monarca). El Tratado de San Ildefonso (1796), pacto que Manuel Godoy (1767-1851), valido del rey español Carlos IV, había firmado con Napoleón con el fin de aliarse contra Inglaterra y padecer, a causa de ese apareamiento, la desastrosa derrota de Trafalgar (1806), donde España perdió casi la totalidad de su flota naval. No obstante este antecedente desdichado, Napoleón volvió a convencer al rey de España a suscribir otro acuerdo, esta vez secreto, el tratado de Fontainebleau (1807), destinado a facilitar el paso, por territorio español,

de las fuerzas francesas que debían atacar y castigar a Portugal, reino que mantenía relaciones amistosas y comerciales con Inglaterra, la gran enemiga que no habían podido derrotar, siquiera por mar. La amenaza francesa alarmó a la dinastía Braganza, en el poder en Portugal desde 1640, a tal punto que se organizó la huida del rey Juan VI y su familia, que se mudó con toda su corte a la protegida colonia portuguesa del Brasil. El gran artífice de este nuevo acuerdo con Bonaparte fue, otra vez, el valioso Manuel Godoy, que preveía que con esta alianza amable podía eliminar cualquier intento de conquista napoleónica de su propio país. Asimismo, como dádiva atractiva para su ambición, se le había prometido a Godoy el reinado de un trozo de un Portugal que iba a ser dividido en tres.

El ingreso de tropas francesas, numerosas y muy bien pertrechadas, hizo renacer el temor de quienes sospechaban que las intenciones napoleónicas iban un poco más allá de darle escarmiento al indócil Portugal.

«Allá [en Madrid] no saben qué pensar. Figúrese usted, la cosa no es para menos. Temen a los franceses, que están entrando en España a más y mejor. Dicen que el Rey no dio permiso para que entrara tanta gente, y parece que Napoleón se burla de la Corte de España, y no hace maldito caso de lo que trató con ella.»¹⁴⁰

Sin duda que el pacto hecho con los franceses era equívoco, al punto de que podían deducirse distintas cosas, desde que escondía la ocupación de España hasta pronósticos más optimistas, algunos cargados de ingenuidad.

«—¿Qué nuevas hay por aquí? — le pregunté.
—¡Oh!, grandes nuevas. Los franceses han entrado en España. Yo estoy contentísimo.
Luego, bajando la voz, dijo con semblante risueño.
—¡Van a conquistar Portugal! Es para volverse loco de alegría.
—¡Hombre, no le entiendo!
—¡Ah! Gabrielillo; tú, como eres un pobre chico, no entiendes estas cosas. Ven acá, mentecato: si conquistan Portugal, ¿para qué ha de ser sino para regalárselo a España?»¹⁴¹

¹⁴⁰ Pérez Galdós, Benito. 2014. *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. España. Alianza editorial.

¹⁴¹ Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV* (edición, introducción y notas de Esteban Rodríguez Serrano). España. Nivola libros y ediciones, S. L.

Fue el pueblo, su zona más esclarecida –la nobleza y el alto clero no mostraron recelo hacia los franceses, más bien adhesión–, quien acertó con la apreciación más negativa del convenio, ya que lo interpretó como el permiso para que Bonaparte ocupara la nación, vaticinio cierto si se tiene en cuenta que las tropas francesas, apenas ingresadas en la península al mando de un mariscal del Imperio, Joachim Murat (1767-1815), se dirigieron directamente hacia Madrid. A su paso encontraron el rechazo de la población pobremente armada: hachas, hoces, algunos fusiles y un fuerte sentimiento patriótico.

Bonaparte, por su parte, convocaba al renunciante Carlos IV (recuérdese, desplazado por el motín de Aranjuez de 1808) y a su posible sucesor Fernando VII (1784-1833), para que desistieran gentilmente de la corona española, que pasaría a la testa del citado José I, y optaran por el exilio. Con justicia la opinión popular le adjudicó las falencias del proyecto al ya muy odiado Godoy, que la población identificaba con un despreciativo mote: el “Choricero” (el apodo hace referencia a la provincia natal del valido, Extremadura, centro de la ganadería porcina española)¹⁴².

«Pues ahora [Godoy] trata de que se vayan a América los príncipes para quedarse él rey de España...»¹⁴³

Pero la partida al ostracismo de Fernando VII y sus familiares no fue similar a la del rey portugués, que emigró a América, sino que eligió la misma Francia como lugar de exilio, para aposentarse en Valençay (según George Sand, uno de los lugares más bellos de la tierra). Esta huida del rey exasperó al pueblo, que sin ánimo de aceptar más humillaciones produjo el célebre levantamiento del 2 de mayo de 1808, fecha que se da como inicio de la Guerra de la Independencia española.

«El estallido decisivo se produjo en Madrid el día 2 de mayo, con ocasión de la salida de palacio del infantito Francisco de Paula (de edad de trece años), para ir a Bayona [primer lugar de exilio

¹⁴² Las habladerías le achacaban a Godoy los peores vicios y ninguna de las virtudes, que sin embargo claro que las tuvo. Lo cierto, y no era chisme, es que el valido toleraba su matrimonio con Teresa de Borbón y Vallabriga, concertado por voluntad de los reyes pero no por la propia, conviviendo en la misma casa con su amante Pepita Tudó. En 1828, fallecida la esposa legítima, los amantes pudieron contraer enlace legal.

¹⁴³ Pérez Galdós, Benito. 2008. La corte de Carlos IV.

de la familia real, luego trasladada a Valençay] en compañía del infante Antonio [...] La muchedumbre congregada en la plaza de Oriente [próxima al palacio real] para presenciar la salida, se fue excitando cada vez más, sobre todo al saber que el infantito se negaba, llorando, a dejar el palacio. Bien pronto se pasó a vías de hecho, acometiendo el pueblo a un ayudante de Murat y cortando los correajes de los coches. Tal fue el comienzo de la sublevación española contra Napoleón.»¹⁴⁴

Los franceses respondieron a la sublevación con fusilamientos, immortalizados por Goya, mientras que los patriotas salían de la espontaneidad para planear una acción concertada. En setiembre conformaron una Junta Central, presidida por un librepensador, el conde de Floridablanca (1728-1808), que se hizo cargo de los negocios de la España soberana. Al mismo tiempo se puso en movimiento al hasta ahora inmovilizado ejército español, cien mil hombres de raíz popular muy poco entrenados para la guerra pero muy dispuestos para tomar la iniciativa y combatir al ocupante francés, que contaba con casi el doble de soldados.

«Desde mayo de 1808, la movilización de las energías nacionales adquiere matiz netamente popular.»¹⁴⁵

Los primeros combates fueron adversos para los invasores, fueron derrotados en Medina de Rioseco y en la andaluza Bailén (donde nuestro general San Martín recibió su bautismo de fuego), dos batallas que tuvieron lugar en julio de 1808 y cuando todavía los españoles no habían recibido los auxilios de las tropas británicas, que llegaron recién en 1809. Las tropas españolas, victoriosas, recuperaron Madrid, la plaza más querida, y desalojaron a José I. Estos resultados militares, tan desfavorables para Francia, y la rebelión antifrancesa que se fue generando en todas partes de España –Asturias, Oviedo, Galicia, Sevilla, Zaragoza, Cataluña–, forzaron la intervención de Napoleón, que, montado en una mula castaña, como ironizó el pueblo, entró al país al mando de una fuerza de doscientos cincuenta mil hombres (otros historiadores le asignan menor cantidad de efectivos). Casi por lógica consecuencia, la

¹⁴⁴ Altamira, Rafael. 1946. *Manual de Historia de España*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

¹⁴⁵ Tuñón de Lara, Manuel. 2010. *La España del siglo XIX*. España. Akal.

suerte se dio vuelta y los españoles fueron derrotados en otros combates y José I fue repuesto en su cargo de monarca. Luego de la batalla de Ocaña (1809), el ejército francés conquistó la totalidad de Andalucía, con excepción de la península de Cádiz, donde se refugió el gobierno español (abastecido desde el mar por Gran Bretaña y por su propia flota). Los españoles optaron por la guerra de guerrillas en los territorios ocupados, llevada a cabo por fuerzas irregulares comandadas por gente de pueblo –Mina, el campesino; Manso, el molinero; Jáuregui, el pastor; El Empecinado, mozo de mulas–, que, por su origen, obtenían con frecuencia la colaboración de los pobladores para el escondrijo oportuno o la elección del lugar ideal por donde atacar.

Por empeño de otras circunstancias, Napoleón tuvo que abandonar la tarea en España para volcarse a sus otros intereses imperialistas, entre ellos la invasión de Rusia, empresa que inició en 1812. Las dificultades que los franceses encontraron en el frente ruso (ya relatadas por nosotros más arriba), fortalecieron la resistencia española que combate tras combate fueron recuperando territorio, hasta que definitivamente vencidos, los franceses debieron retirarse de la península en 1814. La Guerra de la Independencia, una reacción patriótica que había sorprendido a Napoleón, había durado seis años. La participación de Gran Bretaña fue decisiva para la festejada victoria.

«Aquel júbilo, aquella confianza, aquella fe ciega en la superioridad de las heterogéneas y discordes fuerzas populares, aquel esperar siempre, aquel no creer en la derrota, aquel *no importa* con que curaban el descalabro, fueron causa de la definitiva victoria en tan larga guerra y bien puede decirse que la estrategia, la fuerza y la táctica, que son cosas humanas, no pueden ni podrán nunca nada contra el entusiasmo, que es divino.»¹⁴⁶

La Junta Central, como se dijo refugiada en Cádiz, «sólidamente protegida por su situación geográfica, sus fortificaciones y las escuadras españolas [lo que quedaba de ellas] e inglesa a la espalda»¹⁴⁷, fue sufriendo el descrédito de las derrotas previas a la independencia, por lo que se disolvió y dejó el gobierno en manos de un Consejo de Regencia compuesto por cinco personas que respondían al rey Fernando VII. Se ejerció presión ante este Consejo

¹⁴⁶ Pérez Galdós, Benito. 2008. *Bailén*. España. Alianza Editorial.

¹⁴⁷ Tuñón de Lara, Manuel. Obra citada.

para que convocara a las Cortes (título que se le daba en España a lo que en el resto de Europa se conocía como Parlamento), medida que, según los historiadores más acreditados, se tomó a regañadientes, tras un intenso debate donde se decidió que fueran unicamerales y electas por sufragio censitario (sólo podían votar quienes tuvieran un determinado nivel de renta). Las Cortes se reunieron por primera vez en Cádiz, más exactamente en la Isla de León, el 24 de septiembre de 1810. La guerra impidió la normal elección de diputados, muchos tuvieron dificultades para llegar y fueron reemplazados por suplentes nombrados de prisa, llegando al considerable número de trescientos: profesionales liberales, funcionarios y un tercio de eclesiásticos que, no obstante su rango religioso común, no compartían criterios de forma unánime, los había ilustrados o casi ilustrados, monárquicos conservadores y francamente republicanos. Cabe añadir el dato, seguramente singular, que también se invitó a las colonias americanas, consideradas parte de la nación española, a enviar a sus representantes. Alertados que la afluencia americana podría alcanzar un número importante, se redujo el llamado sólo a los blancos, dejando a las “castas” privadas de invitación. Se entendía por castas a los mestizos, mulatos y gentes de “color quebrado”, intermedias entre indios y criollos.

Luego de la independencia, las Cortes de Cádiz asumieron el primer intento de romper con el Antiguo Régimen y constituir un estado regido por las normas que, paradoja de la historia, provenían de la Revolución Francesa. Esta voluntad de cambio se plasmó en la Constitución de 1812, la célebre “Pepa”, bautizada de ese modo por haber sido promulgada el 19 de marzo, día de San José. El documento, de neto rasgo liberal e ilustrado, el primero que se dictaba en España y uno de los más adelantados en el total del mundo europeo, establecía la soberanía apoyada en la Nación (ya no en el rey), la monarquía constitucional, la separación de poderes, la limitación de las atribuciones del monarca, el sufragio universal masculino censitario (se repite, derecho beneficiario sólo de la parte de la población que contara con ciertas características precisas: económicas, sociales o educativas), la libertad de imprenta, el derecho de propiedad, y la fundamental abolición de los señoríos, institución propia de la Edad Media, en cierto modo similar al feudo del Imperio carolingio. Además, detalle no menor, la Pepa otorgaba la ciudadanía española a todos los hombres y mujeres nacidos en territorios americanos, lo que prácticamente soldaba un solo país, compuesto por la península ibérica y las colonias americanas (que, dicho sea de paso, ya comenzaban a elaborar su propia gesta independentista).

A fines de 1813, en diciembre, Napoleón y Fernando VII firmaron el Tratado de Valençay, la ciudad del centro de Francia donde se había instalado el soberano español y su familia real. El pacto le devolvió el trono a Fernando VII, el “Deseado”, mote con que la voz popular bautizó a Fernando, pero su regreso a la patria fue condicionado por las Cortes, que le anunciaron que no lo aceptarían como rey hasta que no reconociera la flamante constitución. El monarca, por supuesto que insatisfecho por semejante exigencia, que cercenaba sus poderes, cruzó la frontera en marzo y comenzó a buscar apoyo para restaurar el absolutismo, objetivo que logró en mayo, cuando mediante decreto real abolió de plano toda la obra de las Cortes. El rey no tuvo en cuenta, con seguridad, que el absolutismo contaba con partidarios pero también con detractores, liberales admiradores de la Revolución Francesa, que pretendían limitar la intervención del rey en los poderes públicos y en la vida social, económica y cultural de la nación. Estos sectores optaron por la conspiración y hasta, en ciertas ocasiones, la escaramuza armada. Asimismo, por esta presión de los sectores liberales, la Pepa tuvo su segunda oportunidad. El general Rafael de Riego (1784-1823), al mando de tropas acuarteladas en Asturias, dispuestas en 1820 para trasladarse a América y acabar con las revoluciones independentistas que allí se estaban produciendo, pospuso el viaje y se alzó contra la corona, jurando fidelidad a la constitución de 1812, acto que Fernando VII, para sostenerse en el trono, debió aceptar.

Ante la nueva situación, con la Pepa resucitada, las Cortes iniciaron el llamado Trienio Liberal (1820-1823) que puso en marcha la legislación constitucional de Cádiz. La tarea, por supuesto, no contó con el beneplácito del monarca. Para su fortuna, en 1822, Fernando VII obtuvo la apreciable ayuda de las potencias europeas, que reunidas en Verona, Italia, decidieron (con la excepción de Gran Bretaña y la activa participación del zar Alejandro I) activar los mecanismos de la Santa Alianza y enviar tropas a España para reprimir la sedición de Riego. Francia fue la más dispuesta y colaboradora, a través del entusiasmo de su ministro de defensa, François-René de Chateaubriand¹⁴⁸,

¹⁴⁸ En un capítulo posterior haremos referencia a François-René de Chateaubriand, por su carácter de pionero del Romanticismo sin perder su condición de católico. Fue modificando su pensamiento hasta que, luego de Napoleón, se transformó en un ultramonárquico, absolutamente volcado hacia el absolutismo. En 1838 Chateaubriand publicó un libro donde relata este episodio y asume su total responsabilidad en la idea de invasión a territorio español: «*Si hay un culpable en esa memorable empresa, es el autor de esta historia*».

que con su actuación en Verona «no añadió ningún título honorable a su justo renombre de escritor»¹⁴⁹. Muy poco después las tropas francesas, los Cien Mil Hijos de San Luis, al mando del duque de Angulema, traspusieron de nuevo los Pirineos y ayudaron al castigo de los revoltosos, con una crueldad que los cronistas juzgan inédita. En una curiosa réplica de los acontecimientos de una década atrás, las Cortes volvieron a refugiarse en Cádiz y declararon demente al rey. La acusación resultó inocua, Fernando VII, tranquilizado por la presencia del ejército francés, reprimió a los liberales con todos los argumentos que tenía a su favor, entre ellos un fanático grupo armado llamado Cuerpo de Voluntarios Realistas. El monarca recuperó todo el poder, envió a los líderes liberales al exilio, ordenó ahorcar a Riego, demolió todo lo conseguido durante el Trienio Liberal, e inició una segunda y aciaga etapa de gobierno, reconocida por la historiografía española como la Década Ominosa (1823-1833).

«El final (victorioso) de la Guerra de la Independencia no ha significado ningún progreso material ni espiritual para España, cuyas instituciones liberales creadas en el transcurso de la lucha han sido abolidas, mientras sus hombres más preclaros se ven perseguidos, encarcelados o en el destierro. La estructura económica y social de la España anterior a 1808 permanece vigente y las innovaciones legislativas de las Cortes de Cádiz son rayadas de un plumazo.»¹⁵⁰

Como muestra de la crueldad y el desatino de la represión, se muestra la situación de un tal brigadier Moscoso, ejecutado no por haber manifestado simpatías por la causa de Cádiz, sino porque con su silencio, sin manifestarse, parecía asentir con todo lo que había ocurrido allí. Vale añadir que el sentimiento liberal no quedó silenciado del todo, y produjo altercados, insurrecciones menores y, de nuevo, innumerables conspiraciones. Entre los varios sucesos de esta índole sirve recalcar el caso de Mariana Pineda, ejecutada en Granada a los veintiséis años con garrote vil, en mayo de 1831, por el delito de haber bordado una bandera verde, emblema de los liberales. Federico García Lorca llevó su historia a la escena, en 1927, con el drama *Mariana Pineda*, dedicado a la gran actriz Margarita Xirgu, que lo estrenó en Madrid.

¹⁴⁹ Tuñón de Lara, Manuel. Obra citada.

¹⁵⁰ Tuñón de Lara, Manuel. Obra citada.

«[Acotación] Luz de luna. Al fondo, las niñas cantan, con acompañamiento, el romance popular.

¡Oh! Qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar.
Marianita sentada en su cuarto,
No paraba de considerar:
“Si Pedrosa¹⁵¹ me viera bordando
La bandera de la Libertad”»¹⁵².

* * *

En medio de estos acontecimientos nadie tomaba nota, o los que lo hacían no podían salir de su asombro, de cómo, mientras tanto, se iba deshaciendo el imperio colonial español. Las revoluciones americanas, que se habían iniciado alrededor de 1810, vacilantes entre mantener la fidelidad del rey de España u optar por la independencia, tomaron por fin el último camino y toda América del Sur, o Iberoamérica como gustaba decirse en España, se fue desligando de la metrópoli. Se consigna que la batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824), donde las tropas patriotas al mando de Antonio de Sucre (1795-1830) derrotaron rotundamente a las tropas realistas; la caída de la fortaleza peruana de El Callao (22 de enero de 1826); y el fracaso de la expedición española al mando de Isidro Barradas (1782-1835), que partió de Cuba y desembarcó en México para ser vencida por el ejército patriota que defendía la plaza (10 y 11 de setiembre de 1829), fueron los tres episodios que marcaron el fin de ese imperio de tanta extensión, donde al decir de un orgulloso soberano, nunca se ponía el sol y que, ahora, sólo sostenía la propiedad de la isla de Cuba, Puerto Rico, la mitad de la isla de Santo Domingo y el archipiélago de las Filipinas.

¹⁵¹ Pedrosa fue el jefe de policía de Granada que ingresó a la casa de Mariana, descubrió la bandera (que ahora, a la distancia histórica, muchos especulan no estaba siendo bordada por ella sino introducida por algún agente absolutista con el fin de involucrarla), y la obligó a la reclusión domiciliaria. Circunstancias agravantes, como un intento de fuga de Mariana, la llevaron finalmente al cadalso.

¹⁵² García Lorca, Federico. 1992. *Mariana Pineda*. Buenos Aires. Editorial Altamira.

En 1836, sólo doce años después de la decisiva batalla de Ayacucho, España reconoció la soberanía y la independencia de las antiguas colonias de América, pero mucho antes que esto, en 1820, Fernando VII había hecho un llamado a la Santa Alianza para que intervenga en la región y de ese modo obtener el mantenimiento de la soberanía española sobre esos territorios. La solicitud tropezó con una remisa Gran Bretaña, que hacía grandes negocios comerciales con la América independizada, y con un inconveniente sorprendente para muchos: la participación de los Estados Unidos, que a través de la célebre doctrina atribuida a James Monroe, estableció los límites políticos del asunto declarando que «América [era] para los americanos» (7 de diciembre de 1823). Faltará tiempo aun, hasta 1895, para que los Estados Unidos hagan efectivo ese axioma; intervino militarmente a favor de los cubanos que peleaban por la independencia con la interesada ayuda de los norteamericanos, objetivo que se obtuvo, previa capitulación humillante de los españoles, en 1898.

«Uno de los mejores valores del pueblo cubano, José Martí [1853-1895], evadido de España –donde se encontraba deportado– en 1881, pasó a Tampa (EEUU), formó el Partido Revolucionario Cubano y se convirtió en guía e inspirador del movimiento de emancipación dentro y fuera del país.»¹⁵³

La noticia enviada a España por el jefe de comunicaciones del ejército español, Julio Cervera, era terminante: «Lo hemos perdido todo». Los militares españoles deshonrados por la derrota fueron presa del teatro de don Ramón de Valle Inclán, que se ocupó de desacreditar, con saña y también con hidalgo dolor, el falso honor castrense que los oficiales derrotados en Cuba intentaban mantener de vuelta en la península. *La hija del capitán*, publicada en el diario La Nación de Buenos Aires en marzo de 1927, comparte con *Las galas del difunto* y *Los cuernos de Don Friolera* la serie titulada *Martes de carnaval* (tres esperpentos, subgénero literario dramático creado por Valle Inclán) los propósitos de desacreditar a los militares españoles vencidos en América.

Las incursiones de España por tierras americanas posteriores a la aceptada independencia no llevaban como propósito la recuperación de los territorios sino el de saquear las arcas de las regiones que fueron sus colonias, esgrimiendo el derecho de una justa indemnización por los daños recibidos. Esa fue la razón

¹⁵³ Tuñón de Lara, Manuel. Obra citada.

por la cual la flota española acompañó a la francesa y a la inglesa que en 1861 invadió México. Pero un año después, fue claro que Francia tenía en la empresa un empeño diferente al de cobrar viejas deudas. Por razones explicadas más arriba, Napoleón III se mostró decidido a intervenir políticamente a la nación, designando un emperador habsburgo, Fernando Maximiliano, para que la condujera. España se apartó del terceto, alegando que la idea de implantar una monarquía en un país muy ajeno a ese concepto, era una decisión insensata e inapropiada.

En 1866, dos años antes del derrocamiento de la reina Isabel II, España decidió con las mismas intenciones indemnizatorias atacar el Perú, por esas fechas sumido en una terrible crisis interna. La escuadra llegó al Pacífico y se apoderó de las islas Chinchas, ricas por sus yacimientos de guano¹⁵⁴, el gobierno peruano retrocedió, cedió el dominio pero una revuelta popular lo obligó a enfrentar la guerra contra España. Las baterías costeras de la costa de El Callao desmembraron los buques invasores, que optaron por el más humillante retiro y la firma de un tratado de paz, en 1871.

* * *

En 1830, finales de la Década Ominosa, con una España enmarcada por normas y estatutos caros al Antiguo Régimen —estructura agraria dominada por los señorios, el mayorazgo¹⁵⁵ y con la nobleza y la Iglesia detentando la mayoría

¹⁵⁴ Sustancia formada por los excrementos de ciertas aves marinas que se encuentra en gran cantidad en las costas del océano Pacífico de América del Sur, y se utiliza como abono. El guano mineral, fabricado en el siglo XX a imitación del guano natural, usualmente con el sobrante de la pesca que no es aprovechable para la alimentación, afectó notablemente el negocio y el guano natural perdió el atractivo que hasta entonces había generado más de una aventura de conquista.

¹⁵⁵ El régimen de mayorazgo (antiguo derecho castellano) establece que el primogénito es el único heredero de los bienes de la familia. Esta fue una de las causas por la que muchos señores, hermanos menores desheredados, sin fortuna y, por supuesto, sin ninguna inclinación por el trabajo (dedicación desdolorosa para cualquier hidalgo español), se lanzaron a conquistar las Américas con un conocimiento exiguo e inexacto de los territorios a explorar, pero donde creían encontrar el oro y la plata que los iba a sacar de la afligente situación económica. Un personaje de la novela *Bailén*, uno de los episodios nacionales de Benito Pérez Galdós, se queja del régimen: «*Mi hermano el mayor, sólo porque le dio la gana de nacer antes que yo, tiene tres dehesas [terreno acotado para pastos] y dos casas; y los demás... uno hubo de meterse de fraile, otro se fue al Perú, otro está muerto de hambre en un hospital de Sevilla, y yo, señores, tuve que meterme en el contrabando para que no se me helara el cielo de la boca*».

de las fuentes de riqueza—, comenzó a plantearse la sucesión monárquica, habida cuenta que Fernando VII envejecía (moriría tres años después) y el tema entonces adquiriría actualidad e importancia. Fernando lo tomó así, y mediante Pragmática Sanción desconoció la posible vigencia de la Ley Sálica¹⁵⁶, que no daba derechos de sucesión a las mujeres, y le dio libre paso a la corona a Isabel, “la de los Tristes Destinos”, su hija, que nacía precisamente ese año. Este acto meramente administrativo contenía, sin embargo, alta peligrosidad, porque privaba del cargo al hermano del monarca, el infante Carlos María de Borbón (1788-1855), quien se consideraba sucesor con todos los derechos y que, para defenderlos, generó lo que se conoce como las Guerras Carlistas, sucesos bélicos que sacudieron a España durante buena parte del siglo XIX.

Una enfermedad del rey, en 1832, anticipó las cosas. En octubre, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1779-1849), la última de las cuatro esposas del monarca, ejerció la regencia mientras durara la dolencia de su marido. Casi de inmediato María Cristina promulgó leyes de conciliación, que se vieron ensombrecidas por la negativa de Carlos María, que no aceptó el nuevo estatus, la Pragmática Sanción y, mucho menos, la regencia de la cónyuge del rey. Apenas recuperado, y en uno de sus últimos actos de gobierno, Fernando VII lo condenó al exilio en 1833. Su lugar de residencia debía ser los Estados Pontificios, pero al encontrar obstruido su puerto de embarque, Cádiz, debido a una epidemia de cólera, se le permitió el destierro en Lisboa. Fernando VII murió y desde el ostracismo, Carlos María comunicó a los embajadores extranjeros mediante un retórico manifiesto (el de Abrantes, ciudad portuguesa donde había tomado domicilio) que no acataba la situación planteada en España y mantenía su decisión de hacerse del trono.

«No ambiciono el trono; estoy lejos de codiciar bienes caducos; pero la religión, la observancia y cumplimiento de la ley fundamental de sucesión y la singular obligación de defender los derechos imprescriptibles de mis hijos y todos los amados consanguíneos, me esfuerzan a sostener y defender la corona de España del violento despojo que de ella me ha causado una sanción tan ilegal como destructora de la ley que legítimamente y sin alteración debe ser perpetuada. Desde el fatal instante

¹⁵⁶ Esta ley tiene un origen muy anterior. Fue establecida en el siglo V por el rey Franco salió Clodoveo I y regulaba la sucesión monárquica, que no podía recaer en sucesoras mujeres.

en que murió mi caro hermano (que santa gloria haya), creí se habrían dictado en mi defensa las providencias oportunas para mi reconocimiento; y si hasta aquel momento habría sido traidor el que lo hubiese intentado, ahora será el que no jure mis banderas, a los cuales, especialmente a los generales, gobernadores y demás autoridades civiles y militares, haré los debidos cargos, cuando la misericordia de Dios me lleve al seno de mi amada Patria, a la cabeza de los que me sean fieles.»¹⁵⁷

De este modo el carlismo acababa de nacer, «tradicionalista y antiliberal, históricamente desfasado, con una ideología de aristocracia nostálgica de otros tiempos [que] sólo podía englobar a un sector de la nobleza y a hidalgos románticos y arruinados. [Tenía], eso sí, una base social, pero radicada en las zonas rurales del País Vasco, Navarra y parte de Cataluña. Es significativo que el carlismo no pudo conquistar nunca las ciudades, ni siquiera la de esos territorios. Nobles y campesinos representaban todos una sociedad arcaica»¹⁵⁸.

Después de su declaración Carlos María se autoproclamó Carlos V, y buscó, mediante dádivas y promesas demagógicas, la adhesión de los pobres e ignorantes curas de aldea recelosos de la modernidad, de militares de bajo rango y de burócratas reaccionarios, de campesinos adherentes al más franco absolutismo. La Santa Alianza, la gran fuerza que le habría sido de máxima ayuda, reconoció sus derechos cercenados pero sólo le envió asistencia moral y una limitada ayuda de soldados y dinero. Fue ese mismo año de 1833 cuando se desató la Primera Guerra Carlista, una guerra civil que en su primera fase se extendió hasta 1839, y que tuvo dos réplicas, entre 1846 y 1849 y otra más entre 1870 y 1878, más un conflicto final y menor que quedó en intentona en 1900, que la historia llamó “octubrada”. Va de suyo que estas querellas, tal como lo dice Luis Íñigo Fernández, marcaron «a fuego por cien años los destinos del país»¹⁵⁹. Las acciones bélicas beneficiaron en primer término a las fuerzas carlistas, que hicieron una escalada que algún historiador disminuyó al rango de «simples cabalgadas, correrías aventureras»¹⁶⁰, que no permitieron que esas fuerzas coparan, como ya se afirmó, alguna ciudad importante, a

¹⁵⁷ “Manifiesto de Abrantes”, <http://es.wikisource.org> (las cursivas son nuestras).

¹⁵⁸ Tuñón de Lara, Manuel. Obra citada.

¹⁵⁹ Íñigo Fernández, Luis. 2010. *España II. El camino hacia la modernidad*. España. Nowtilus.

¹⁶⁰ Clemente, Josep Carles. 1986. *Las guerras carlistas*. España. Sarpe.

pesar de que en 1837 llegaron a las puertas de Madrid. Se dice que en esas circunstancias Carlos llegó a dialogar con María Cristina, para proponerle un pacto que fue rechazado por la regente, que consistía en la boda del primogénito de este Carlos V, Carlos Luis (conde de Montemolín), con Isabel II, la heredera del trono. También se especula que la muerte del general Tomás de Zumalacárregui, el “Tío Tomás”, un militar de genio que fue abatido durante el inútil asedio a la ciudad de Bilbao, en 1835, restó al ejército carlista del único estratega de mérito que podría haber llevado los asuntos bélicos con mayor pericia y beneficio para la causa. En 1839 el abrazo de Vergara entre los generales de ambos bandos, el carlista Rafael Maroto (reemplazante de Zumalacárregui) y el isabelino Baldomero Espartero, adormeció la cuestión; los carlistas (también llamados “absolutistas”) se refugiaron en las montañas y el frustrado Carlos V volvió al exilio, esta vez en Francia.

La Segunda Guerra Carlista estalló en 1846, consecuencia de una nueva negativa al pacto matrimonial entre el conde de Montemolín con Isabel II (poco después la princesa fue obligada a casarse, a los dieciséis años, con Francisco Asís de Borbón, lo que anuló la insistencia en la cuestión de los carlistas). Esta nueva contienda detonó en Cataluña, donde se había refugiado la gran masa de tropas carlistas derrotadas en la primera guerra, y a las que el general Ramón Cabrera (1806-1877) organizó bajo la forma de guerrilla. Una rápida represalia real logró conjurar el conflicto, que cesó a los dos años cuando Cabrera escapó a Francia.

A pesar de todas estas derrotas, las pretensiones carlistas continuaron reclamándose desde el exilio, aunque Carlos V murió en 1855. Pero en su lugar, apoyando con obstinación el requisito, se colocaron su supuesto sucesor Carlos VI, que murió en 1861; Juan III, de inocua intervención en el conflicto; y Carlos VII, el pretendiente más decidido que en 1870 inició la Tercera Guerra Carlista. La abdicación de Isabel y la entronización de Amadeo I (episodio que relataremos más abajo), le dieron pie a Carlos VII para generar mejores condiciones para su causa en el norte de España. Las primeras acciones no le fueron favorables, pero la guerra entró en una segunda fase, propiciatoria para los carlistas, porque Amadeo I había dejado el trono y se había proclamado la República (este suceso también será parte de nuestro relato). Ante la nueva situación, posiblemente propicia, Carlos VII convocó a los promonárquicos con suerte dispar, la guerra se prolongó (será la más duradera de las tres, ocho años), hasta que la restauración de la monarquía en la testa de Alfonso XII atenuó el fervor de muchos carlistas,

que juraron fidelidad al nuevo rey. Carlos VII debió volver a Francia, habitual refugio carlista, cargando con otra derrota para su causa.

Volviendo a los primeros momentos de la regencia de María Cristina, iniciada, como anotamos, en 1833 y se extendió hasta 1840, y que fue el elemento desencadenante de las guerras carlistas, debemos señalar que la regenta le encargó en 1837 al presidente del Consejo de Ministros, el jurista José María Calatrava (1781-1846), la redacción de una Carta Magna, que resultó una versión más templada que la de 1812, la célebre Pepa. La nueva constitución enfrentó a moderados y progresistas (liberales), generando una oleada de escaramuzas y asonadas que no sólo obligó a renunciar a Calatrava, sino también a la propia regenta, que en el citado 1840 eligió el exilio en Marsella, Roma y París. Hay registros de que María Cristina, no obstante la distancia y el destierro, siguió operando en la vida política de España. Se conjetura que fue ella la que consiguió que las Cortes adelantaran la mayoría de edad de su hija Isabel para que fuera, por fin, ungida, a los trece años, reina de España con el título de Isabel II.

Isabel II condujo al Estado hacia un destino liberal, bastardeado con frecuencia por sus propios vicios (nepotismo, corrupción y la influencia notoria del bando militar), pero apartando del camino a los carlistas y a los sectores más de izquierda del progresismo. En 1845, al comienzo de lo que la historia española reconoce como la Década Moderada, nace una nueva constitución, que hace al rey depositario total de la soberanía, lo que contrariaba los postulados liberales. Isabel II, apoyada por el Presidente del Consejo de Ministros general Ramón María Narváez (1800-1868), que la acompañará hasta 1851, ganó el aporte de la Iglesia, que se sumó sacando mucho rédito, porque a su cargo quedaba la educación y la actividad cultural del país. La revolución de 1848 en París, que tanto ruido y tanta conmoción habían producido en Europa, apenas se notó en España.

«El espíritu del 48 campeará en las clases populares y calará en ellas, pero todavía no había llegado su hora.»¹⁶¹

Cierto, en España nadie pensaba en revoluciones de ese alcance. En Madrid, algunos centenares de revolucionarios llegaron a ocupar la Puerta del Sol al grito de “¡Viva la República!”, pero fueron fácilmente dispersados; en

¹⁶¹ Clemente, Josep Carles. Obra citada.

Cataluña los insurrectos se organizaron en guerrillas que, muy desorganizadas, obtuvieron más desgracias que triunfos. No obstante esta escasa capacidad de movilización de los revolucionarios, Narváez, acaso como medidas de prevención, al parecer innecesarias, apenas se produjeron las escaramuzas intrascendentes de Madrid suspendió las garantías constitucionales, mandó dos mil personas “sospechosas” al exilio y se entregó a la represión. Esta debió ser cruenta, y con seguridad indiscriminada, de tal modo que cuando Narváez agonizaba en 1868, y cuando el cura que lo confesaba le preguntó si perdonaba a sus enemigos, el moribundo contestó que no podía perdonar a ninguno, porque ya los había matado a todos.

Claro que otras circunstancias operaban en el territorio español y marcaban la vida de sus ciudadanos. Un desmedido aumento del precio del trigo, acaso poco visible por tantas peripecias de palacio, alteró al ánimo popular, que si bien no pensaba en revoluciones extremas decidió unirse a una sublevación que preparaban unos generales conservadores. Éstos no consiguieron avanzar mucho, al menos no tanto como lo hizo con la pluma Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897). Cánovas politizó el movimiento a través del Manifiesto de Manzanares, una llamada a los españoles donde se expresaba que «nosotros queremos la conservación del trono, pero sin camarilla que lo deshonne; queremos la práctica rigurosa de las leyes fundamentales, mejorándolas, sobre todo la electoral y la de imprenta; queremos la rebaja de los impuestos, fundada en una estricta economía; queremos que se respeten en los empleos militares y civiles la antigüedad y los merecimientos; queremos arrancar los pueblos a la centralización que los devora, dándoles la independencia local necesaria para que conserven y aumenten sus intereses propios, y como garantía de todo esto queremos y plantharemos, bajo sólidas bases, la Milicia Nacional. Tales son nuestros intentos, que expresamos francamente, sin imponerlos por eso a la nación»¹⁶². Isabel II, ya madura y conocedora del oficio, entendió el mensaje, llamó a su lado a su antiguo regente Baldomero Espartero, y abrió el llamado Bienio Progresista con la redacción de una nueva constitución, la de 1856, que «planeaba restaurar la soberanía nacional, derechos individuales amplios y garantizados, Cortes capaces de frenar a la corona [...] y ayuntamientos libres del control del gobierno»¹⁶³. Sin embargo estas medidas nunca entraron en vigor, ante la agitación general que

¹⁶² “Manifiesto de Manzanares”; <http://es.wikisource.org>.

¹⁶³ Íñigo Fernández, Luis. Obra citada.

no cesaba, se resolvió volver a la promonárquica Carta Magna dictada en 1845 por la misma Isabel II.

El mal clima político, que un nuevo ministro intentó ordenar, el general Leopoldo O'Donnell (1809-1867), no impidió sin embargo la marcha hacia una buena prosperidad general. Se construyeron vías férreas, se fundaron bancos que protegían la actividad financiera, se expandió la industria textil catalana, y en el país vasco se levantaron los primeros altos hornos. Sin duda, una manera, aún módica, de no quedarse atrás y acompañar la Revolución Industrial europea. Contratiempos exteriores –la falta de algodón americano, frenada la importación por la Guerra de Secesión en los Estados Unidos, y una súbita caída de las inversiones, que paralizaron a la industria–, hicieron caer a O'Donnell. Con poco tino, Isabel II llamó nuevamente a Narváez, que mostrando su acendrado autoritarismo, sólo logró el estallido de una nueva revolución, que según los historiadores no podía fallar.

La revolución de 1868, la Gloriosa, no fue una más de las tantas. Para muchos fue el hecho donde recién repercutieron los sucesos del París del 48. «Por momentos –subraya Manuel Tuñón de Lara– parece que España va a realizar una transformación para ponerse al ritmo de la sociedad moderna, para echar por la borda el lastre de tantos años de un Imperio ruinoso y mal concebido. Sin embargo [...], la burguesía renunciará a su revolución para pactar con las clases tradicionalmente dominantes»¹⁶⁴. Al aderezo habitual en esta clase de hechos, la crisis institucional y los militares alzados, se sumó un acontecimiento particular y peligroso: los partidos políticos –moderado, progresista y, el más reciente, el demócrata– entregaron armas a la población y organizaron los Voluntarios de la Libertad. Las tropas oficiales apenas pudieron defender a Isabel II, cayeron derrotadas en Alcolea. Al día siguiente la reina, sin partidario alguno en España que la defendiera, emprendió la marcha al exilio a Biarritz, donde recibiría la protección de Napoleón III (el jardín español del siglo XIX está sembrado por destierros y constituciones poco operativas).

Los líderes de la Gloriosa, los generales Francisco Serrano (1810-1885) y Juan Prim (1814-1870), y el almirante Juan Bautista Topete (1821-1885), tomaron las riendas del gobierno para llevar adelante el primer intento de la historia española de establecer un régimen político democrático en forma de monarquía parlamentaria. Para ello redactaron la constitución de 1869 que, moderna y avanzada, apostaba «por la soberanía nacional, encarnada en unas

¹⁶⁴ Tuñón de Lara, Manuel. Obra citada.

Cortes bicamerales elegidas en su integridad por sufragio universal, como los ayuntamientos y las diputaciones. La división de poderes es muy radical. El legislativo reside en las Cortes; el ejecutivo, en el gobierno, responsable ante ellas, y el judicial, en jueces independientes elegidos por oposición. La Declaración de Derechos es muy exhaustiva, tanto, que quedaba vedada su limitación mediante ley específica»¹⁶⁵.

«En los primeros gobiernos de la revolución triunfante, llamada popularmente “La Gloriosa”, la oligarquía siguió manteniendo sus representantes pero junto a los de las nuevas capas sociales que accedían a la dirección de los asuntos públicos. El proceso iniciado en el sesenta y ocho, mitad dejado hundirse por irresoluciones e irresponsabilidades, mitad aplastado, supuso la primera aparición en el gobierno de la nación de lo que en aquel momento se conocía como “clase media”, es decir: la burguesía media y la pequeña burguesía de artesanos y comerciantes [como veremos más adelante, la clase que los dramaturgos Enrique Gaspar y Benito Pérez Galdós le dio vida en el teatro]. Al mismo tiempo no hay que olvidar la presencia en la calle de sectores numerosos de trabajadores urbanos: clase obrera que comenzaba a ponerse en movimiento.»¹⁶⁶

En este gobierno, el rey, en fin, carecerá de verdadero poder político, pero, quizás debido a estos límites que se le oponían, fue difícil encontrar un candidato, sobre todo alguno de la dinastía alemana de los hohenzollern, tal como querían muchos españoles, deseo que tropezó con la dificultad mayor de no encontrar entre los posibles alguno que fuera católico. Hubo otros de distinto origen que rechazaron el convite o fueron vetados por alguna de las grandes potencias, hasta que Juan Prim consiguió un interesado: el conde Aosta, Amadeo de Saboya (1845-1890), un turinés hijo del rey Víctor Manuel II, el primer rey de Italia. Declarado rey de España, Amadeo I recibió a su llegada a Madrid en 1870 una recepción gélida e indiferente, lo que le hizo exclamar al

¹⁶⁵ Íñigo Fernández, Luis. Obra citada.

¹⁶⁶ Hormigón, Juan Antonio. 1990. *“Enrique Gaspar y el Teatro de la Restauración”, en Enrique Gaspar. Las personas decentes*. España. Publicaciones de Asociación de Directores de Escena de España.

compungido monarca que en vez de haber llegado a España a través del puerto mediterráneo de Cartagena, le pareció haber aterrizado en la luna. Despojado de su protector y mano derecha, Juan Prim, asesinado en circunstancias misteriosas en diciembre de 1870, Amadeo I fue recibido por otros recelos, entre ellos el de la Iglesia, que le achacaban su origen italiano, vale decir el de ser miembro de una monarquía empeñada en quitarle al papa la propiedad de los Estados Pontificios (cosa que realmente sucedió, en el mismo 1870). Los partidos políticos tampoco le fueron de gran apoyo, mientras que los industriales y financistas desconfiaban del librecambismo expresado en la también flamante constitución, conscientes que puesta en marcha les haría perder privilegios y prebendas. Para sintetizar, Amadeo I renunció en febrero de 1873, «harto de un país que no entendía ni le entendía»¹⁶⁷. Esa misma noche las Cortes, atentas a la defensa de la democracia, dejaron de pensar en sucesores del trono y proclamaron la Primera República Española, una iniciativa que el mundo desatendió, pese a su legítimo origen legal, tal vez por su peligroso radicalismo, ya que fue reconocida sólo por los Estados Unidos y Suiza. A la vez, en España, la decisión recibió la repulsa de la Iglesia y de los sectores más reaccionarios.

«Toda la reacción se alzó contra la naciente República. La sedición carlista asoló las regiones del norte. Las potencias extranjeras no reconocieron al gobierno republicano, la nobleza continuó conspirando y los militares le siguieron el camino.»¹⁶⁸

La experiencia republicana, que tuvo una corta duración de once meses, padeció el rápido paso de cuatro presidentes y la redacción de una nueva constitución, de 1873, que fue otro acto inicuo, pues nunca pudo ponerse en práctica. En enero de 1874, mientras las Cortes sesionaban, los militares se hicieron del poder y nombraron un gobierno provisional presidido por el citado general Francisco Serrano. Esta medida, autoritaria aunque por fortuna incruenta, demolió el experimento: España dejaba de ser república, o, dicho en otras palabras, el Antiguo Régimen se resistió una vez más a morir.

Cabe señalar que todas estas cuestiones se resolvían sin el aporte, siquiera la consulta, de las capas populares. El campesinado, el sector más numeroso –contaba con cinco millones de personas sobre un total de población activa

¹⁶⁷ Íñigo Fernández, Luis. Obra citada.

¹⁶⁸ Tuñón de Lara, Íñigo. Obra citada.

que apenas llegaba a los siete millones, mientras que el setenta por ciento de la población entera era analfabeta–, quedaba totalmente fuera del proceso político.

«Drogados por la Iglesia, presos de unas condiciones de permanente miseria, mantenidos en una incultura empobrecedora, [los campesinos] no tenían ningún interés por comprender el sentido de la política, la República o los derechos individuales. Ellos querían el reparto de tierras, comer, la desaparición de los latifundistas con muchos campos baldíos»¹⁶⁹.

* * *

En medio de estos fragores políticos, la industria española, aun a los tropezones, llevaba adelante su propia Revolución Industrial, Surge la siderurgia, que produce un hierro caro pero apetecible por su gran calidad, y continúa próspera, gracias a las leyes de protección, la industria textil catalana. Por falta de mejores recursos financieros, los ferrocarriles y la explotación minera fueron entregadas a la administración extranjera, inglesa y francesa (que por supuesto enviaban las ganancias a sus casas matrices, en desmedro de la economía local), y la sociedad fue tomando tonalidades capitalistas que, sin embargo, no lograron esconder del todo los restos del Antiguo Régimen, ya que los burgueses a cargo de los fundos actuaban de la misma manera que los señores feudales, exagerando los alquileres y el arriendo. El movimiento proletario comenzó a dar muestras de presencia, en especial en Cataluña y en coincidencia con los acontecimientos de la Revolución Gloriosa. Un representante obrero de Cataluña y Andalucía viajó en 1868 para participar de la Primera Internacional, donde se ocupó de denunciar los primeros signos de represión que se padecían en esos territorios españoles. Al mismo tiempo arribaba a España un compañero de Bakunin, el italiano José Fanelli, destinado a organizar las instituciones proletarias cercanas a las ideas anarquistas y contrarrestar la actividad, si la hubiera, de los partidarios de Marx y Engels. Su misión dio frutos rápidos, ya en 1869 la Sección Madrid de la Primera Internacional daba a conocer un manifiesto, donde se daba luz a los atropellos contra la clase obrera utilizando un claro lenguaje ácrata. Al año siguiente apareció el primer periódico del movimiento, *La Solidaridad*. Los vínculos

¹⁶⁹ Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

anarquistas con que contaba la actividad obrera atrajo la queja de Engels, que en un informe señaló que las doctrinas que se manejaban en España no eran las que inspiraron el nacimiento de la Primera Internacional: «los bakuninistas españoles nos han dado un ejemplo insuperable de cómo no debe hacerse una revolución»¹⁷⁰. En 1871 llegó a España, escapando de la Francia que había aplastado a la Comuna, el marxista francés Paul Lafargue, que consiguió instalar con más fuerza en el movimiento obrero peninsular las ideas de Marx, su yerno, mediante la distribución de *El manifiesto comunista*, que él mismo había traducido al castellano, y folletos con extractos de *El capital*, editados en francés. Lafargue consiguió que el movimiento obrero comenzara a participar de forma activa en la vida política del país. Pero el desarrollo de la Internacional, recompuesto con marxistas y anarquistas, impetuoso y continuado, inquietó a las autoridades que iniciaron el debate sobre qué hacer con el asunto. Desde ya que la prohibición de actividades fue la idea que más circulaba, pero para fortuna de los conservadores, el movimiento fue atravesado por distintos disensos que no lo llevaron a la disolución pero sí a la división, sobre todo en Madrid. El ala anarquista marcó viejas diferencias y se apartó para realizar un congreso en Córdoba (1872 y 1873), mientras que el ala marxista, más reducida, se reunió en Toledo, de donde surgió en 1874 la base de formación del Partido Socialista Español. Poco tiempo después, en 1879, se conformaron las bases del Partido Democrático Socialista Obrero Español, con un programa inicial donde declaraba su aspiración «a la abolición de clases, o sea, emancipación completa de los trabajadores, transformación de la propiedad individual en propiedad social o de la sociedad entera, posesión del poder político por la clase trabajadora». Luego de dos años, en 1881, el Partido Socialista entró en la vida política legal.

* * *

El débil gobierno de la república comandado por el general Serrano, se mostró complicado por su falta de objetivos claros. La opinión pública, y acaso el mismo gobierno, comenzó a entender que la mejor solución sería la restauración borbónica. La república era un proyecto fracasado, carecía de credibilidad pero la ansiada monarquía no podía asentarse en una vuelta de

¹⁷⁰ Engels, Federico. "Los bakuninistas en acción. Memoria sobre el levantamiento en España en el verano de 1873". <http://www.marxists.org>

Isabel II, responsable de que hubiera estallado la Gloriosa. Quizá la corona podía ser encajada en la cabeza de su hijo Alfonso, quien, para facilitar la tarea y aconsejado por el que sería el mentor de los próximos años políticos (y se dice el operador de la caída de Amadeo I), el antes progresista y ahora conservador Antonio Cánovas del Castillo, publicó el Manifiesto de Sandhurst, donde lamenta por escrito los errores de gestión de su madre y se declara único heredero, con todo derecho, al trono de España.

«La suya —aseguraba— habría de ser una monarquía dialogante, capaz de ganarse a todos los españoles, asumiendo y moderando a un tiempo los logros fundamentales de la breve experiencia democrática que el país había vivido entre 1868 y 1874.»¹⁷¹

Con la llegada a Barcelona del “Pacificador” Alfonso XII (1857-1885), en 1875, se ocupó el trono y el citado Cánovas del Castillo, artífice de la Restauración, asumió la presidencia del Consejo de Ministros. El nuevo gobierno enfrentó y aplastó definitivamente la rebelión carlista, que en su tercera versión había surgido en 1872 y concluyó en 1876. El último de sus jefes, Ramón Cabrera, refugiado en Londres, acudió dócilmente a la embajada española para jurar acatamiento a Alfonso XII. Ese mismo año se redacta una nueva constitución (¡otra más!) con más rasgos moderados que progresistas. Esta nueva Carta Magna inaugura un sistema bipartidista conformado por los conservadores, el ala derecha fundada por el propio Cánovas, y el ala liberal, la izquierda política, presidida por Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903), ingeniero de caminos y famoso por sus dotes retóricas. La alternancia sobrevivió durante veinte años; en coincidencia el movimiento carlista, que tantas dificultades había generado, fue perdiendo el poco aliento que le quedaba, mientras que una izquierda exagerada, marxista o anarquista, aun no contaba con un proletariado movilizado. Los republicanos sobrevivían más enredados en sus disputas internas que en ocuparse de combatir con ideas a la monarquía. Según algunos cronistas, con Alfonso XII por fin las fuerzas de la modernidad se habían apoderado de España, mientras que para el historiador Rafael Altamira, España había entrado por fin «en un período de paz interior que duró muchos años». Lamentablemente la muerte del soberano borbón en 1885 (prematura, por tuberculosis, a los veintisiete años), hizo prever que volvía la inestabilidad.

¹⁷¹ Íñigo Fernández, Luis. Obra citada.

Su viuda, María Cristina de Habsburgo (1858-1929), fue designada regente mientras, encinta, esperaba el nacimiento de un niño o una niña. La regencia de la consorte real, que el 17 de mayo de 1886 dio a luz al futuro Alfonso XIII, dio por tierra con las agoreras expectativas y mantuvo la cordura política de la nación hasta 1902, cuando su hijo, ya de dieciséis años, tomó el trono. El período final del siglo fue calmo sin que por eso dejaran de denunciarse vicios antiguos o nuevos, que manchaban la marcha democrática. A nadie se le escapaba la connivencia de los políticos ciudadanos con los caciques del interior, denunciados como nuevos señores feudales, y que la ignorancia y la pereza eran distinguos españoles, pero estas voces acusadoras no poseían «todavía fuerza bastante para conmover la fortaleza de un régimen en apariencia sólido y estable. El país parecía cabecear, apático, al calorcillo de aquella suerte de verano de la Historia, adormilado con sus corridas de toros y sus procesiones, sus novelitas costumbristas y sus cuadros de paisajes»¹⁷². Entre los intersticios de esta situación, donde imperan el nepotismo para los cargos públicos y los matrimonios afortunados para las muchachas sin riqueza, sobrevive la denuncia del Moratín de *El sí de las niñas*.

Este clima de apatía se sacudió sólo ante las noticias del ya mencionado movimiento independentista cubano. Para contrarrestar la asonada, Cánovas declaró que España estaba dispuesta a dar la sangre de su último hombre y quemar su último cartucho. La intervención española en esos asuntos americanos estuvo marcada por muchos inconvenientes (ya hemos hablado de esto), entre ellos, la intervención de los EE.UU., que interviniendo en el conflicto logró que en 1898 se produjera la humillante rendición del ejército colonial español.

Alfonso XIII, que ocupó el trono en la adolescencia, no pudo imaginar que tres décadas después, en 1931, iba a ser desalojado por una nueva república, la segunda, acto que desató una de las guerras civiles más feroces del siglo XX. Años cruentos y tristes para la nación española, aun cuando en ellos vivieron García Lorca, Rafael Alberti, Antonio Machado, Pablo Picasso, Salvador Dalí y Luis Buñuel, entre otros.

¹⁷² Íñigo Fernández, Luis. Obra citada.

Italia

«Cada pueblo tiene su misión especial con la que cooperará al cumplimiento de la misión general de la humanidad. Esa misión constituye su nacionalidad. La nacionalidad es sagrada».

ACTA DE HERMANDAD DE LA JOVEN EUROPA, 1834

El cuadro de fragmentación política que retrataba a Italia desde los tiempos del Imperio Romano, un rompecabezas de ciudades-estado que hemos rearmado en capítulos anteriores, permaneció casi inalterable durante el siglo XVIII. La gran diferencia es que a comienzos de ese Siglo de las Luces, más exactamente en 1713 y a través del tan mencionado Tratado de Utrecht (conclusión de la Guerra de Sucesión Española), las negociaciones donde cada potencia daba y recibía, se estableció que las zonas norteafricanas y sureñas de la península itálica fueran cedidas a Austria, en desmedro de la ya muy larga posesión española de esas tierras. Poco después, en 1733 y a expensas de otro conflicto, España recuperó la propiedad de las regiones del sur, Nápoles y Sicilia. Es a fin de la centuria cuando se presentaron otras diferencias en Italia, aún más importantes: en 1792 comenzaron a producirse las ya comentadas invasiones francesas que, con hambre de ocupación, envió el engrandecido Napoleón y cambiaron el nombre y la situación política de muchas de las ciudades-estado.

La retirada francesa no alteró el estado fragmentario de la península, pero la Italia del siglo XIX no era sólo un “concepto geográfico” (despectiva denominación del canciller austriaco Klemens von Metternich, manifestada en el Congreso de Viena de 1815), sino una región cuya presencia cultural era incluso anterior a la de la propia Europa. El toscano, por ejemplo, era ya una gran lengua literaria desde hacía siglos, mientras que naciones vecinas, como Alemania, pugnaron por encontrar su voz recién en tiempos de Lutero. Valdría agregar, para sustentar la existencia de una unidad nacional propicia para el nacionalismo, que desde la Edad Media hasta el esplendoroso Renacimiento las ciudades italianas fueron gobernadas por príncipes italianos. Cabe señalar, sin embargo, que el nacionalismo no tiñó con sus objetivos las revueltas de todo tipo que se sucedieron a lo largo de esos siglos, también que la noción había permanecido casi inexistente en el siglo XVIII, atraído más el espíritu italiano por el ilustrado racionalismo francés, que se entendía de aplicación universal sin entender de particularismos nacionales. Pero «con el advenimiento del

siglo XIX iba a tener lugar una reacción contra estas ideas. La exaltación de los valores individuales, las emociones y la imaginación que iba a caracterizar al Romanticismo en el campo de la literatura y las artes, se iba a traducir en el plano político en un convencimiento de que los caracteres y las diversidades nacionales [el color local de románticos] poseían mucha más relevancia que cualquier fría especulación abstracta»¹⁷³. El Romanticismo, entonces, excedió en Italia los límites del arte y la poesía y comenzó a nutrir un nacionalismo hasta entonces inimaginable para los italianos. Las mejores consecuencias tardaron más de medio siglo para concretarse, pero en 1861, Risorgimento mediante, Italia fue, por fin, un reino único.

* * *

Creemos que, con todo lo dicho en capítulos anteriores, hay que añadir muy poco sobre las invasiones napoleónicas en Italia, que desde 1792 ocuparon paso a paso las zonas norteñas de dominio austriaco y las sureñas de Nápoles en manos de los borbones españoles, que debieron huir a Sicilia dejando el trono libre para la instalación de José Bonaparte. No debe olvidarse que, junto con sus objetivos imperialistas, las fuerzas de Napoleón traían consigo las ideas de la Revolución Francesa, que se aplicaban en los territorios conquistados donde el corso, con astucia política, formaba gobiernos con funcionarios italianos, a excepción de la cabeza que era francesa, por lo general una persona de su propia familia. De ese modo organizó las repúblicas que creó en territorio italiano, también reconocidas como repúblicas hermanas o satélites (de Francia) o repúblicas jacobinas, que se encontraron con ventajas que el absolutismo de los príncipes les había escamoteado: una constitución política, un código legal (el código napoleónico) y una administración integrada por gente de gran saber y probidad. Añadido valor simbólico adquiere en este asunto la República Cisalpina –Bolonía, Ferrara y Milán–, porque fue, de todas, la más duradera y la que por decisión de Bonaparte, en 1799 y casi en coincidencia con su espectacular triunfo en la batalla de Marengo (que obligó a los austriacos a abandonar Italia), la que recibió el bautizo de República Italiana. Napoleón, ya Primer Cónsul, se designó presidente de ese Estado que por primera vez asumía para sí el término “italiano”, un anticipo que muchos habrán visto con

¹⁷³ Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (traducción de Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.

agrado, aun cuando esta invención territorial ocupaba menos de la mitad de la península. Cuando Bonaparte se autoproclamó emperador en 1804, las distintas repúblicas que había creado en Italia y en Europa se convirtieron en reinos. En la cúspide de los mismos se instalaron Napoleón (se coronó rey en Milán en 1805) y una nueva estirpe de monarcas, virreyes más preparados y mucho más eficaces que los soberanos del Antiguo Régimen. La República Italiana pasó a ser, entonces, el Reino de Italia, denominación también satisfactoria para muchos porque significaba un anticipño alentador de la soñada Italia unificada. El hecho habría sido de alegría para Vittorio Alfieri, que como poeta e intelectual, también hombre de teatro¹⁷⁴, había acuñado el término *Risorgimento*, para nombrar un movimiento que debía proponerse no sólo una Italia unida, sino también libre de emperadores, reyes o duques extranjeros.

La caída de Napoleón —que en Italia nunca había perdido una batalla; las derrotas, incluso la definitiva, la de Waterloo, tuvieron lugar en otras regiones de Europa—, dio lugar, reiteramos, a la reunión de las potencias en el Congreso de Viena de 1817, donde contrajeron el compromiso de restituir el absolutismo, vapuleado por la Revolución Francesa, e impedir en lo sucesivo aventuras del estilo napoleónico. Se inauguró, entonces, un largo período de paz, para Europa y para Italia, que fue sujeta a la restauración monárquica en todas naciones donde esto fuera posible. Producto del Congreso, los austríacos recuperaron Lombardía y Venecia (se les impidió la toma de los Estados Pontificios, que siguieron en manos del papado), y los españoles volvieron a asentarse en Nápoles. Entre los déspotas desplazados por Napoleón que volvieron al poder vale mencionar al habsburgo Leopoldo II (1769-1824), que recuperó el ducado de la Toscana; a Víctor Manuel I (1759-1824), que regresó al trono de Turín; y al borbón español Fernando I (1751-1825), que volvió a Nápoles, incorporó a Sicilia y cambió el nombre del reino, reconocido desde entonces hasta su desaparición (1860) como el Reino de las Dos Sicilias. Los regímenes restaurados que «consideraron todo lo ocurrido en su ausencia como un sueño largo, y creyeron dar una gran prueba de generosidad prescindiendo de lo pasado»¹⁷⁵, iban a contar, de comienzo, con la profunda hostilidad de los intelectuales, las clases profesionales y los numerosos oficiales italianos que

¹⁷⁴ Nos hemos explayado sobre la actuación de Vittorio Alfieri como dramaturgo en el capítulo correspondiente al teatro italiano del siglo XVIII

¹⁷⁵ Orsi, Pietro. 1927. *Historia de Italia* (traducción de Juan Moneva y Puyol). Barcelona, Buenos Aires. Editorial Labor S. A.

habían integrado los ejércitos que Bonaparte había fundado en las repúblicas hermanas. Por otra parte, la reposición no estaba produciendo demasiados cambios beneficiosos. Transcurrido un tiempo, la restauración sólo mostraba un cierto progreso en los territorios dominados por Austria que, como contrapartida, ahondaba la distancia, subsistente hasta hoy, del norte respecto al sur, cada vez más empobrecido y atrasado.

El desagrado, entonces, nació en el sur, donde tomó vías de acción a través de sociedades secretas que, explícita o implícitamente, abogaban por la independencia. En Nápoles nació el grupo más activo, los *carbonarios* (hay historiadores que le atribuyen una existencia anterior, desde época de la Revolución Francesa), que atenuaban la demanda exigiendo para Italia un gobierno monárquico, siempre que este adoptara los modos parlamentarios ingleses. Los masones, que asumían objetivos parecidos, habían logrado ramificar sus logias por toda la península, pero acaso por su apariencia esotérica inquietaban menos a las autoridades que los *carbonarios*.

La peligrosidad e influencia de estas organizaciones dependían casi siempre de la fogosidad que mostraran sus líderes, vieja fórmula que encarnó en Filippo Buonarrotti (un descendiente de Miguel Ángel), que había completado su educación política en París y adhería a la causa socialista más utópica, aquella que requería la abolición de la propiedad privada y la liberación de los lazos políticos con Austria. Buonarrotti sufrió muchas detenciones por causa de su actividad revolucionaria, la última cuando tenía setenta y dos años; pobre y olvidado, acosado por la miseria y la ceguera, murió cuatro años después. Ciro Menotti (1798-1831), otro pionero *carbonario*, organizó en 1831 una rebelión contra el gobierno austríaco de Módena. Menotti encontró en principio el apoyo de los nobles de la ciudad, que luego lo traicionaron. Murió en la horca ese mismo año 1831, convirtiéndose en la figura idealizada del mártir patriótico del *Risorgimento* italiano.

Si bien todas rebeliones terminaron en derrota, es preciso atenuar el fracaso señalando que los *carbonarios* lograron, por presión, efímeros cambios importantes en Nápoles (1820), donde el borbón Fernando tuvo que resignar poderes y dictar una constitución, y en el Piamonte obtuvieron en 1821 la destitución del citado Víctor Manuel I, que debió abdicar en favor de su hermano Carlos Félix (1765-1831), quien sin embargo no devolvió el favor y no decretó ninguno de los cambios que se le exigían, porque el ejército austriaco lo auxilió y derrotó a los insurgentes. También fuerzas austríacas acudieron en ayuda de Fernando y apagaron la insurrección napolitana. Vale afirmar

que Austria ejercía, o quería ejercer, el poder de policía sobre Italia, siendo el temido canceller Klemens von Metternich, que, repetimos, juzgaba a la península sólo como un concepto geográfico, el encargado de disponer las penas y castigos.

Giuseppe Mazzini (1805-1872)

Giuseppe Mazzini, para Hobsbawm «confuso e ineficazmente teatral»¹⁷⁶ y para el historiador Orsi «hombre de fe ardiente, de vida honrada, de alto ingenio y de estilo animado»¹⁷⁷, es por muchos reconocido como uno de los mayores ideólogos de la unidad e independencia de Italia, que quería ver transformada en una república. Escribió dos textos fundamentales para la causa: *Italia repubblicana y unitaria* (1831) y *Una nación libre* (1851). Nació en Génova en época de la ocupación francesa detestada por su padre, un médico y profesor universitario, y por su madre, una brillante intelectual que, se dice, influyó de modo determinante en la formación patriótica de su hijo. Muy joven se recibió de abogado y comenzó a litigar en favor de los indigentes, hasta que en 1831 se unió a los *carbonarios*. Ese mismo año es arrestado y condenado a prisión domiciliaria, castigo que Mazzini cambia por el exilio en Marsella. En esa ciudad francesa organizó una nueva sociedad política llamada *La giovane Italia* (La Joven Italia), una organización secreta formada para alcanzar objetivos parecidos a los de los *carbonarios*. La agrupación fue ganando adeptos en el territorio patrio, cerca de sesenta mil adherentes, entre los que figuraban varios miembros de la joven oficialidad castrense. Mazzini se atrevió, entonces, a lanzar su primer intento revolucionario, en 1833, que él dirigió desde el extranjero. Las autoridades descubrieron el complot antes de que comenzara y numerosos revolucionarios, incluidos su lugarteniente Jacopo Riffini, en acción en territorio patrio, fueron arrestados y ejecutados. Mazzini fue juzgado en ausencia y también sentenciado a muerte. No obstante el tormento y el remordimiento que sintió por la desgraciada suerte de su compañero, Mazzini insistió al año siguiente, sobre todo porque *La giovane Italia* había obtenido el precioso concurso de Giuseppe Garibaldi. Sin embargo, a pesar de que la revuelta se había planeado estallar en dos puntos —en el Piamonte y en Génova,

¹⁷⁶ Hobsbawm, Eric. Obra citada.

¹⁷⁷ Orsi, Pietro. Obra citada.

donde debía actuar Garibaldi—, las autoridades volvieron a adelantarse y sofocarla con aún menos inconvenientes que la anterior. Queriendo extender sus objetivos y hacerlos más amplios, Mazzini, siempre en el exilio, cambió el nombre de su organización, la llamó *La joven Europa*, proponiendo que en cambio de sustentar ideas limitadas a la liberación de su territorio natal, debía llevarse a cabo una acción para restituir los valores de la Revolución Francesa en todo el continente, vale decir, desplazar a todas las monarquías y reemplazarlas por regímenes republicanos y liberales.

Mazzini fue perseguido incluso en territorio de exilio, situación que lo obligó a refugiarse en un Londres más protector. Desde ahí siguió trabajando con los mismos propósitos pero sus eventuales aliados iban comprobando que sus propuestas, enardecidas de patriotismo, carecían de practicidad, de modo que lo fueron abandonando en pos de líderes más convincentes y más prácticos: Vincenzo Gioberti (1801-1852), católico, contrario a la guerra con Austria sino partidario de deshacer el vínculo mediante formas diplomáticas y de la creación de una Italia conformada de modo federal, con la primacía del papa; Camillo Benso, conde de Cavour (1810-1861), que contaba con un pensamiento parecido al de Gioberti, con la diferencia que le daba el liderazgo de la península al Piamonte; y Massimo d'Azeglio (1798-1866), un novelista romántico de bastante fama, que creía en la fuerza de la opinión pública, capaz de conmover a Austria y hacerla abandonar el territorio forzada por una revolución silenciosa, llevada a cabo “con las manos en los bolsillos”.

Mazzini perdió protagonismo ante estos rivales moderados que muchos historiadores identifican como conservadores. No quiso hacerse cargo de la circunstancia, por lo que continuó militando por la república cuando sus posibles compañeros de ruta elegían a la monarquía como idónea forma de gobierno del futuro Reino de Italia, con Víctor Manuel II, rey de Piamonte-Cerdeña, sentado en el trono. Mazzini mantenía su sede en Londres y hacía esporádicos viajes a Italia para encabezar insurrecciones (1852, 1853 y 1857), todas posteriores a las de 1848 que, por su nivel, relataremos un poco más abajo. Todas terminaron en derrota. En 1860 quiso unirse a Garibaldi pero fue desestimado. Cuando el reino independiente entró en su etapa de consolidación, década del '60, se le propuso un cargo gubernamental menor que rechazó de plano. En 1870 sufrió la última detención, por la acusación acaso injusta de haber alentado una rebelión en Sicilia, y debió volver a Gran Bretaña. Pudo regresar a Italia dos años después, pero para morir, en 1872.

En 1846 la causa de la independencia obtuvo un nuevo e impensado aliado, el papa Pío IX (1792-1878), que había reemplazado al fallecido Gregorio XVI e iniciaba uno de los papados más largos y más tolerantes de la historia de la Iglesia (treinta y un años y medio). Luego los nacionalistas advertirían que la adhesión del pontífice por la causa no era tal, pero sus primeras medidas parecieron identificarlo como un aliado, como el papa idealizado que había imaginado Gioberto. Pío IX estableció para Roma, hasta entonces una de las metrópolis más represivas de Europa, un régimen de libertad excepcional, amnistió a los presos políticos (una dos mil personas), le dio libertad a la prensa, sometida a una leve censura moral pero no política, y no dispuso de alguna prohibición para evitar la creación de clubes políticos que, con frecuencia, reunían a sus partidarios para reclamar sus derechos delante de las mismas columnatas de San Pedro. Estas actitudes del papa encendieron el entusiasmo de los nacionalistas, que al son del grito “¡Viva Pio Nono”, insistían en demandar la independencia. Pronto se comprobó que las expectativas de los patriotas estaban excedidas, Pío IX reaccionó en contra del proyecto, que ponía en peligro la propiedad de la Iglesia de los Estados Pontificios, y cuando Italia se independizó, se consideró prisionero dentro del Vaticano, cortó toda relación con las nuevas autoridades italianas monárquicas: se negó a tener diálogo con Víctor Manuel II, proclamado rey, e incluso lo excomulgó.

El año 1848 fue de alteraciones para toda Europa (lo hemos afirmado varias veces, hubo alzamientos y revueltas en casi todas las ciudades importantes), y muy propicio para la causa de la libertad italiana. En algunas regiones se obtuvieron avances en materia de libertad política, entre ellos una constitución, el *Statuto*, que el duque Carlos Alberto (1792-1849), rey del Piamonte, tuvo que aceptar y poner en práctica (este documento serviría de base para la futura constitución del reino italiano). La caída de Metternich, en medio de una crisis institucional de los habsburgos vieneses, alentaron la sublevación del Milanésado austríaco. El general Radetzky se puso al frente de las fuerzas represoras pero la batalla de cinco días –las gloriosas *cinque giornate* del alzamiento milanés– terminó en triunfo para los insurrectos. Por su parte, Lombardía parecía a punto de levantarse y en Venecia se había declarado la independiente República de San Marco, que presidía un abogado judío llamado Daniele Manin (1804-1857). La guerra que, obligado, Carlos Alberto tuvo que declarar contra Austria sumó a Nápoles, gobernado entonces por un Fernando I debilitado políticamente, que se vio forzado a contribuir con un razonable

ejército, y añadió hasta a Pío IX, que envió un pequeño contingente militar. Quizás de modo insensato, se creyó que la independencia costaría ya muy poco esfuerzo, pero la situación dio un vuelco cuando, precisamente, Pío IX hizo público su rechazo de pelear contra Austria, mientras que en Nápoles la ayuda de un grupo de mercenarios suizos permitió que Fernando I recuperara el poder con el más alto grado de absolutismo.

Pero el cese de las hostilidades no fue inmediato. Convencidos que los príncipes jamás iban a obtener la independencia de Italia, Mazzini, en franca actividad revolucionaria, y Giuseppe Garibaldi, anunciaron la hora de los pueblos y consiguieron destronar al duque Leopoldo II (1797-1870) de la Toscana y al papa Pío IX de Roma. Allí, en la gran ciudad imperial, declarada República Romana, se instaló un triunvirato que integraba Mazzini, mientras que Garibaldi se hacía cargo del mando del ejército formado al efecto. Pero el experimento duró poco; Pío IX volvió a Roma respaldado por tropas francesas que destruyeron todas las defensas, mientras que el reino de Carlos Alberto apenas pudo resistir el contrataque de Radetzky, que había recibido importantes refuerzos desde Viena. El último bastión en caer fue la República de San Marco; sitiada por los austriacos, fue vulnerada por el hambre, un virulento brote de cólera y el incesante bombardeo; Daniele Marin escapó a París y desde allí, hasta su muerte (1857) siguió batallando por la independencia de La Serenísima. Con la caída de Venecia concluye los que los historiadores consideran la etapa romántica del *Risorgimento*, el siguiente período fue caracterizado por el espíritu de la *realpolitik*¹⁷⁸, cuyo mayor impulsor fue el ya mencionado conde de Cavour.

Camilo Benso de Cavour (1810-1861)

El conde de Cavour había nacido en Turín y heredado el título de conde porque a su hermano mayor le correspondió el de marqués. Su padre, hombre de fortuna, fue ministro de la administración piamontesa y su madre, de origen francés, provenía de una familia residente en Suiza, adonde el joven viajaba con frecuencia debido a su mayor atractivo respecto al cerrado y mediocre círculo de

¹⁷⁸ La *realpolitik* (política de la realidad, en alemán) aboga por el avance en los intereses de un país de acuerdo con las circunstancias actuales de su entorno, en lugar de seguir principios filosóficos, teóricos o morales.

la sociedad turinesa. Estudió en la academia militar de Turín y toleró apenas la disciplina militar, a pesar de que debido a su rango pronto había ganado lugares de mando. Destinado a Génova, comenzó a frecuentar los salones ilustrados que fueron minando sus afinidades aristocráticas en favor de una comprensión distinta del mundo y, sobre todo, de la política. Los viajes a Londres y a París (1833) afirmaron su convicción favorable a los regímenes parlamentarios. En Francia se había encontrado con la buena administración de François Guizot y en Gran Bretaña con el ferrocarril, el primero de pasajeros de la historia, que unía Manchester con Liverpool. La Revolución Industrial y sus efectos le parecieron fascinantes, mientras que la política económica de *laissez faire* le resultaba la de mejor aplicación en su país. Para ubicar al conde de Cavour, que odiaba a los autócratas que actuaban a su derecha y a los socialistas que lo rodeaban por izquierda, sirve apelar a la breve definición de un historiador: «amaba inmoderadamente la moderación»¹⁷⁹.

Fue expulsado del ejército, acaso provocó la medida, y se aburrió administrando una propiedad agrícola que le regaló su padre. Recién cuando Carlos Alberto se decidió por el *Statuto*, el conde de Cavour intentó su primera intervención política. Fue el momento en que compartió intereses con los mencionados Vincenzo Gioberti y Massimo d'Azeglio y, tras la abdicación de Carlos Alberto (1849), fue convocado por el nuevo rey piamontés, Víctor Manuel II, para el máximo cargo de gobierno. En ese rol Cavour convenció al monarca de enviar tropas a Crimea, donde Europa (sólo Francia y Gran Bretaña, en realidad) iniciaba la primera contienda continental desde 1815. El congreso posterior a la guerra, adonde asistió Cavour, fue importante porque como representante del Piamonte estableció sólidos vínculos con Napoleón III, que acababa de declararse emperador. No queda claro, es una incógnita de la Historia, si el soberano francés aceptó la relación con Cavour para fortificar sólo al Piamonte o su amistosa confraternidad respondía a su interés por la independencia de toda Italia. Ante la imposibilidad de responder al interrogante, lo saltamos para señalar que mientras Cavour maniobraba entre los círculos europeos más altos, Italia se alteraba por las ya citadas revueltas que propiciaba Mazzini y otros revolucionarios como Carlo Pisacane, un socialista que le quería dar un tinte de izquierda al *Risorgimento*.

Más allá de la ambigua posición de Napoleón III, Cavour había conseguido en París la adhesión independentista de un primo del emperador,

¹⁷⁹ Hearder, Harry. Obra citada.

el príncipe Jerónimo Bonaparte (1784-1860), del médico privado del monarca francés y de la condesa de Castiglione (1837-1899), amante y confidente de Napoleón III, los cuales inculcaron en la corte francesa una simpatía por la causa italiana. Pero fue un hecho inesperado, que nada tenía que ver con estas sutiles tramas de Cavour, el que favoreció sus planes. Un grupo de conspiradores italianos, encabezados por un tal Felice Orsini, armó una bomba en Inglaterra y viajó a París para hacerla explotar al paso del emperador y la emperatriz Eugenia (14 de enero de 1858). Los soberanos no sufrieron ningún daño – sólo una esquirla hirió un párpado de la señora –, pero Orsini, apresado y al pie del cadalso, clamó para que Napoleón III, que equivocadamente había tomado como un enemigo, apoyara la causa libertadora. Con esa plegaria Orsini obtuvo mayor éxito que con la bomba; Napoleón III se reunió con Cavour en su lugar de veraneo, la ciudad termal de Plombières, y formalizó la «alianza que iniciaría un proceso que ya sólo se detendría con la creación de una Italia independiente»¹⁸⁰. El pacto contenía rasgos maquiavélicos, Cavour se comprometía a inventar un incidente en territorio italiano para desafiar a Austria, que seguramente se involucraría en el hecho y permitiría la declaración de guerra de Francia. Como segundo objetivo, que se desprendería luego de un seguro triunfo contra los habsburgos austríacos, Cavour y Napoleón III se proponían un nuevo trazado de la península, dividiéndola en tres regiones: un gran reino en el norte, Lombardía y Venecia; un reino central, que arrebataría una buena porción a los Estados Pontificios; y por último el Reino de Nápoles, cuya integridad de entonces sería respetada. Los tres reinos conformarían una confederación bajo la presidencia del papa, que de eso modo sería recompensado por la pérdida de territorio. A cambio de tanto esfuerzo, Francia recibiría Saboya, a la cual luego se le agregó Niza (a la fecha, Saboya y Niza siguen siendo francesas). Por último, un sello dinástico fortalecería la alianza: el ya maduro príncipe Jerónimo (moriría casi enseguida, en 1860) se casaría con la quinceañera hija de Víctor Manuel, María Clotilde de Saboya (1843-1911).

Austria cayó en la brillante trampa. Se movilizaron los ejércitos, el piamontés y el austriaco, mientras fracasaban las gestiones de Gran Bretaña, por primera vez interesada en el asunto, que quería evitar la guerra y tratar en un congreso la cuestión italiana. Con recursos diplomáticos muy hábiles Cavour consiguió que Austria se mostrara al mundo como potencia agresora.

¹⁸⁰ Hearder, Harry. Obra citada.

La guerra fue atroz, aún más que la muy reciente de Crimea. Los muertos en las dos batallas, Magenta y Solferino, superaron a los de aquella contienda; los heridos, al igual que en Crimea, quedaron esparcidos sin ningún tipo de asistencia. La Cruz Roja, que embrionaria había nacido en Crimea, de la mano de Florence Nightingale, logró mayor forma en Italia a través del reclamo de Henri Dunant (1828-1910), para quien un enemigo caído no era un enemigo sino un hermano. Dunant describió con crudeza las miserias presenciadas.

«El sol del día 25 de junio de 1859 iluminó en Solferino uno de los espectáculos más horribles que puedan imaginarse. El campo de batalla estaba sembrado de cadáveres de hombres y caballos, los caminos, las zanjas, los barrancos, los matorrales, los prados están sembrados de cuerpos muertos que, en los accesos a Solferino están, literalmente, amontonados. Campos destruidos, trigales y maizales tumbados, setos arrancados, huertos saqueados, aquí y allá charcos de sangre.»¹⁸¹

Puesto en situación favorable, y con el Piamonte como cabeza de la nueva nación, el emperador francés firmó en Villafranca un tratado con su par vienés, el derrotado Francisco José (1858). El apuro de Napoleón III se debió a la posibilidad de que la cuestión se escapara de sus manos, visto que en la península accionaban revoltosos sin control y con ideas muy extremas y peligrosas. La circunstancia se hizo confusa cuando quiso poner en marcha el plan ya relatado, la creación de una Confederación Italiana comandada por el papa, una idea que tropezó con la opinión contraria del mismo pontífice, que se negó a tomar ese cargo. Por otra parte su socio Cavour se irritó cuando se enteró que en Villafranca se había decidido que Venecia siguiera en poder de los austríacos. Cavour se apartó de las negociaciones presentando con enojo su renuncia, la misma reacción de ira se produjo en el ánimo de Garibaldi, que lucía el mérito de haber comandado en la guerra, con pericia y valentía, un cuerpo del ejército piamontés. El acuerdo de Villafranca lo desilusionó de tal manera que Garibaldi decidió desmovilizarse y volver a correr otras aventuras, esta vez en Sudamérica.

¹⁸¹ Dunant, Henry, <http://www.icr.org>

Giuseppe Garibaldi (1807-1882)

Garibaldi había nacido en Niza, entonces territorio del Piamonte, hoy de Francia, de padres pescadores que no pudieron darle mucha instrucción. Desde muy joven, aceptando su origen marinero, se alistó en tripulaciones navales que hacían contrabando en el área musulmana. Los piratas turcos, rivales en fechorías, lograron tomarlo prisionero y condenarlo a fusilamiento, circunstancia que eludió con una oportuna huida. Regresó a Italia e ingresó en 1834 en el movimiento de Mazzini, La joven Italia, encabezando fuerzas navales en los primeros levantamientos organizados por la organización. Sindicado como uno de los cabecillas, padeció una nueva condena a muerte, pero volvió a escapar, esta vez de los austríacos, refugiándose en Marsella. De ahí partió a Sudamérica para protagonizar como mercenario hazañas guerreras en los territorios de Brasil, Argentina y Uruguay. En este último país (donde hoy se le da carácter de prócer¹⁸²), se involucró en las luchas intestinas durante casi veinte años, para volver a Europa en un año álgido, 1848.

En otoño de 1859 Cavour volvió al poder con un marco más favorable para la unidad. La Toscana, Parma, Módena y Bolonia (todas regiones del norte) habían demostrado de distintos modos, declaraciones públicas y manifestaciones también públicas, su decisión de incorporarse al Piamonte. Pero faltaba la aprobación francesa, que se consiguió mediante un mecanismo que llenaba de desconfianza a Cavour, por su tinte mazziniano, pero que resultó efectivo: el llamado a plebiscitos para enterarse de cuál era la opinión popular. El resultado en favor de la anexión fue abrumador, de tal envergadura en las cifras que es casi imposible creer que los comicios no fueron amañados.

Garibaldi, si bien inculto, estaba provisto de un intuitivo olfato político, y advirtió con disgusto la intervención francesa en estos asuntos italianos, por lo que se decidió a combatir, formando en 1860 los famosos Mil para incursionar por el norte de la península y recuperar para los italianos su tierra natal, Niza. Se sabe que fue convencido de cambiar de planes, y de que en cambio de esa aventura disparatada y seguramente perdedora, se ocupara de los territorios del sur, ya alterados por una revolución contra el rey de Nápoles. Garibaldi subió a su gente, los citados Mil, en dos navíos y se dirigió a la isla de Sicilia, haciendo público su intención de luchar por «Italia y por Víctor Manuel». En realidad,

¹⁸² En Montevideo se encuentra el Museo Casa de José Garibaldi, instalado en la casa donde residieron él y su familia durante ese tiempo.

con esta proclama, Garibaldi quería decir que «estaba dispuesto a renunciar a su republicanismo si así favorecía a la unificación italiana»¹⁸³.

Los Mil triunfaron en la batalla de Calafatimi, derrotando a las fuerzas napolitanas que cayeron, se dice, porque fueron al encuentro muy confiadas en la superioridad numérica, que fue inútil ante la pasión puesta en el combate por los soldados garibaldinos. El triunfo, de gran poder psicológico, circuló por la península y logró que muchos jóvenes partieran de Génova en nueve naves para unirse a las fuerzas de Garibaldi, todavía asentadas en Sicilia. Las potencias extranjeras, y el mismo Cavour, mostraron falsa indiferencia, confiados todos, conjeturan los historiadores, en que Garibaldi sería derrotado por los napolitanos apenas cruzara al continente por el estrecho de Messina. Asimismo Cavour quería sacar otro provecho del conflicto sureño, incitando a que Sicilia, sin autoridades por acción de Garibaldi, se uniera al Piamonte (ignoraba o quiso ignorar que dentro de la isla esa idea no era muy compartida).

Cierto que en Nápoles se temía la llegada de Garibaldi. El nuevo rey, Francisco II (1836-1894), que tomaba el trono luego de la muerte de su padre en 1859, Fernando II, sin saber que iba a ser el último monarca del Reino de las Dos Sicilias, quiso adelantarse con medidas modernizadoras, que pudieran neutralizar el peso político de los inminentes invasores, que en caso de triunfar propondrían, sin duda, la puesta en vigencia de la constitución que había sido sepultada en 1848. Pero la reacción fue tardía: Garibaldi entró en Nápoles en medio del entusiasmo popular. En vista de estos acontecimientos, Cavour y los franceses comenzaron a imaginar cómo frenar a Garibaldi, habida cuenta que la intención del revolucionario iba a ser, con seguridad, marchar hacia el norte y apoderarse de Roma. ¿Iban a ser fuerzas francesas o piamontesas las que le salieran al encuentro? Napoleón III enseguida se apartó del problema, de modo que fueron los piamonteses los que se prepararon para pelear contra Garibaldi, aunque primero debieron de valerse de una excusa para invadir ellos los Estados Pontificios. Las tropas de Pío IX fueron inocuas para defender el territorio, y la ocupación piamontesa fue tranquila, a la espera de acontecimientos bélicos más cruentos. Vaya a saberse si se sabía que el ejército de Garibaldi ya no era un contingente reducido y voluntarioso, que había aumentado de tamaño y profesionalismo y ahora se llamaba Ejército del Sur. Garibaldi triunfó en un primer encuentro, casi una escaramuza todavía lejos de Roma, pero el diferendo fue perdiendo intensidad (al fin y al cabo garibaldinos y piamonteses estaban

¹⁸³ Hearder, Harry. Obra citada.

unidos por los mismos intereses políticos), y se logró llegar a la confraternización pacífica de las tropas del norte y del sur. En pose de ganador (en realidad, lo era), Garibaldi quiso convertirse en dictador de las provincias napolitanas por el término de un año, término que ofrecía para concretar, en el ínterin, la unidad italiana. Se le rechazó la moción y, en compensación, se le ofrecieron bienes y otros cargos y honores. Garibaldi, contrariado, reavivó sus intenciones de invadir Roma, acción que concretó en 1867 al exagerado grito de “*O Roma o norte*”, pero fue derrotado. En 1870 obtuvo un cargo en el nuevo Parlamento, distinción a la que renunció porque seguía alentando, no obstante haber declarado y actuado lo contrario, sus viejas ideas republicanas. Optó por un exilio voluntario en Caprera, una isla semidesierta (hoy paraíso de turistas) frente a las costas de Cerdeña, donde murió en 1882.

Replicando los hechos del norte, en el sur se realizó un plebiscito con el fin de medir la voluntad de unirse a la Italia de Víctor Manuel. Como en los otros casos, el resultado fue contundente en favor de la alianza. No obstante hay historiadores que afirman que el acto de unión entre el sur y el norte, preciado gesto del *Risorgimento*, no consiguió para diluir las diferencias entre dos regiones de desarrollo desigual; todo lo contrario, las exacerbó e instaló su vigencia hasta tiempos contemporáneos.

El 27 de enero de 1861, fecha histórica, se eligió el primer Parlamento del Reino de Italia, de acuerdo con los procedimientos estipulados en el viejo *Statuto*. Pocos días después el cuerpo hacía su primera reunión en Turín (entonces la capital), y en marzo se proclamó a Víctor Manuel II como primer rey de Italia¹⁸⁴. Ni el papa, ni otro representante de la Iglesia intervino en el acto de coronación, en atención que Víctor Manuel iba a ser un monarca secular, sólo atado a las normas constitucionales.

Dicen que llegando al final de su vida, Cavour (murió en 1860) padecía delirios provocados por su enfermedad terminal. En sus divagaciones aconsejaba, acaso con acierto, que se admitiera el ingreso del reino de Nápoles y el resto del sur sólo si antes se hacía una amplia limpieza institucional, que acabara con la corrupción y, sobre todo, el bandolerismo en el sur. No obstante las sugerencias de un enfermo, se le hizo caso, pero aplicando el método más

¹⁸⁴ Ninguna de estas fechas se festejan en Italia, sino el 2 de junio, en celebración del día en que se expidió el referéndum constitucional de 1946, mediante el cual la nación dejó de ser una monarquía para convertirse en república.

cruento: una guerra civil contra aquellos que enseñoreaban la región usando el terror y las armas, bandoleros que, se conjetura, eran en su mayoría protegidos por las autoridades pontificias, disgustadas por el cariz que había tomado la cuestión, donde habían perdido una enorme porción de territorio.

Aunque aún faltaba sumar otras regiones al reino, Venecia (recuperada en 1866) y la propia Roma (Mussolini terminó con la cuestión de los Estados Pontificios en 1929, dejando en poder del papa sólo el reducido espacio, cuarenta y cuatro hectáreas, del Vaticano), se puede decir que en 1861 terminó la segunda etapa, la fase épica del *Risorgimento*. Quedaba por delante una tarea aún más dificultosa, integrar y unificar en una sola institución monárquica y parlamentaria una cantidad de organizaciones regionales que de antiguo gozaban de una total autonomía y sólo sabían responder a sus propios intereses.

* * *

El trabajo por la unidad, luego de ese venturoso 1861, fue, como se preveía, complejo y largo. Ante las primeras medidas del nuevo gobierno bastantes voces se alzaron en contra, alegando que se trataba de un velado proceso de “piamontización” de zonas que merecían otro tratamiento. En este sentido el sur era la región más resistente, debido a las ya señaladas diferencias con el norte. También los próceres más reconocidos de la causa habían tomado distancia: Cavour había muerto antes de iniciarse este proceso, pero Mazzini y Garibaldi (que aceptó y luego rechazó un puesto en el Parlamento) no pudieron aceptar la calidad de reino que había tomado Italia, atados al concepto de república que, olvidando los puntuales retrocesos de Garibaldi, habían sostenido durante toda la lucha.

Los hombres que tuvieron que hacerse cargo de este proceso eran herederos políticos de Cavour, vale decir gente de derecha que había tomado como modelo para la gestión la forma parlamentaria inglesa y para el de la administración la organización francesa, poco ajena en muchas zonas de Italia, debido a que la habían conocido cuando por ahí imperó Napoleón. Asimismo, copiando la manera napoleónica, el nuevo gobierno centralizó el sistema de educación –cuestión de estado debido a la enorme carencia de alfabetización de la población, en especial las clases más bajas, y las diferencias de dialectos en vigencia–, y si bien la universidad de Turín (recuérdese, primera capital

del reino) no ejercía autoridad sobre otras más afamadas, Bolonia¹⁸⁵, Padua, Ferrara, Pavía o Nápoles, se puso al frente de esta tarea. Más conflictiva que esta cuestión fue la decisión de integrar a las fuerzas armadas, muchas de ellas formadas por mercenarios y bandoleros, muy acostumbradas a obedecer a un poder informal y muy cercano, en cambio de tener en cuenta las directivas castrenses que llegaban desde Turín. El problema se centraba, sobre todo, en cómo encontrar puntos de acuerdo con las tres fuerzas mayoritarias, las napolitanas, las piemontesas y las sureñas que hasta hacía muy poco obedecían a Garibaldi. Con todo, se consiguió el objetivo, tan difícil como el de rearmar la flota encontrando el auxilio de una armada ya existente, la napolitana.

Otras cuestiones contaban con una prioridad parecida, tal como la anexión de Roma, que los franceses que habían defendido a Pío IX todavía mantenían ocupada. Napoleón III aceptó retirar sus tropas en un plazo de dos años, con la incomprensible condición de que Italia trasladara su capital a Florencia. Las razones que pueden explicar esta exigencia son ignoradas por los historiadores, lo cierto es que Italia obedeció y trasladó la administración a Florencia —los turineses, claro, enfurecieron—, y el emperador también cumplió: Roma quedó libre de franceses protectores y pudo integrarse a la nación para ser su capital desde 1870, ocasión en que el papa, claro que también enojado, se declaró prisionero en el Vaticano.

El grupo gobernante, heredero de Cavour, que muchos historiadores reconocen, quizás con injusticia, como el Partido de la Derecha, se mantuvo en el poder hasta 1876, cuando fue reemplazado por el también llamado, acaso sin derecho, Partido de la Izquierda, que lideraba Agostino Depetris (1813-1887). La calidad izquierdista de su gestión puede ser cuestionada porque a juicio de los analistas Depetris actuó con cínico oportunismo. Aplicó sin ningún reparo el “transformismo”, fórmula política que consiste en dar puestos en el gobierno a aquellas personas que si no serían enemigos políticos.

En política exterior Depetris firmó, para disgusto de Francia, un pacto con Alemania (también recientemente unificada en una sola nación) y con Austria, que consistía en un mecanismo de mutua defensa en caso de ataque de un enemigo extranjero. Este acuerdo entre potencias monárquicas daba por tierra definitivamente con cualquier intento de republicanismo para Italia, situación

¹⁸⁵ La Universidad de Bolonia era, y por supuesto todavía es, la más antigua del mundo occidental. Fue fundada en 1088 y sus estatutos fueron redactados en 1317.

de la que acaso tomó nota el principal partidario de la forma, Garibaldi, que moría precisamente en ese año de 1882.

Sin duda que el rasgo más destacable de la gestión de Depetris, no obstante la importancia de todo lo actuado, fue la puesta en marcha del programa imperialista en África. Algunos alegan la necesidad de la medida debido a la prepotencia de Francia, que se había apropiado de Túnez, sitio de interés para Italia. Por esa causa competitiva los italianos hicieron pic en dos puertos de Etiopía, usados para acarrear carbón, material necesario para dar impulso a la módica y atrasada Revolución Industrial de la península.

A la muerte de Depetris (1887) fue sucedido por Francesco Crispi (1819-1891), antiguo lugarteniente político de Garibaldi. Este origen auguraba un proceso de turbulencia, y así fue: Crispi, de un anticlericalismo furioso, quitó la enseñanza religiosa de las escuelas y ordenó montar una estatua de Giordano Bruno en el mismo lugar de Roma, en el Campo dei Fiori, donde en 1600 había sido quemado por la Iglesia. Las medidas produjeron el disgusto del también flamante papa, León XIII, que no obstante ser una persona de talante moderado reaccionó con marcharse de Roma. Pese a esta amenaza del pontífice, que no sabemos si se cumplió, el monumento hoy está ahí, en uno de los sitios más turísticos y concurridos de la ciudad imperial.

Crispi tuvo dos mandatos, entre 1887 y 1891 y entre 1893 y 1896. Heredó y profundizó la campaña colonialista de Italia, estableciendo bases en Etiopía y Somalia, y enfrentó, sobre todo durante su segundo período de gobierno, la insurrección de socialistas y anarquistas, que trató de frenar con acciones de máxima severidad.

Esta administración y la de los sucesores de Crispi –Giovanni Giolitti, el marqués de Rudini y Luigi Pelloux–, se desarrollaron bajo el reinado de Humberto I, rey desde la muerte de su padre Víctor Manuel II, en 1878, hasta la suya, asesinado por un anarquista, en 1900.

«La tarde del 29 de julio de 1900 el rey Humberto se retiró, por pocos días, a su Real Sitio de Monza y marchó a presidir un congreso gimnástico que había en aquella ciudad; después de haber distribuido las recompensas a los vencedores del certamen, salió en coche para marchar otra vez a palacio, pero, mientras se volvía para saludar y contestar las aclamaciones entusiastas de la multitud, un anarquista le disparó de muy cerca algunos tiros de

revólver. El rey, herido en el corazón, cayó en los almohadones del coche y murió minutos después.»¹⁸⁶

Los historiadores señalan la peligrosidad de la gestión de Luigi Pelloux, una personalidad autoritaria que, por fortuna, no consiguió en 1900 que el Parlamento le aprobara una legislación de emergencia destinada a combatir los movimientos sociales. Según los historiadores, Harry Hearder entre ellos, en esa oportunidad y gracias al rechazo de los parlamentarios, «la democracia se salvó por los pelos».

Cabe decir, por último, que a Humberto I lo sucedió Víctor Manuel III, al cual le tocaría cargar con la enorme responsabilidad de padecer la Primera Guerra Mundial y de pedir a Benito Mussolini que, primer ministro con poderes dictatoriales, formara gobierno en 1922.

Grecia

Creemos que Grecia, cuna del teatro occidental, se merece ser incluida en este espacio dedicado a la situación de las naciones europeas que en el siglo XIX, ya que tal como Alemania e Italia, obtuvieron su unificación e independencia, tareas teñidas, por cuestiones de época, de mucho contenido romántico.

Recuérdese que en el 395 de nuestra era Grecia quedó situada, por decisión del emperador romano Teodosio I, del lado oriental del gran Imperio, entonces dividido en dos partes. Esta ubicación protegió a la región del desbarranco de la zona occidental, conquistada por los bárbaros en el 476, cuando Odoacro, rey de los bárbaros hérulos, se sentó en el trono de Roma. Como sabemos, el Imperio Romano de Oriente eludió esa acechanza y, con asiento en Constantinopla, resistió mil años (toda la Edad Media occidental) el asedio otomano, hasta que por fin, en 1453, la ciudad fue conquistada y ocupada por los turcos. Constantinopla, bautizada Estambul por los conquistadores, había sido hasta entonces bastión de la Iglesia Ortodoxa, rama del cristianismo que por disensos doctrinales se separó de Roma en el suceso conocido como cisma de Oriente, de 1054.

¹⁸⁶ Orsi, Pietro. Obra citada.

Mientras duró su autonomía, el Imperio Oriental había concentrado un material intelectual de considerable valor; una cantidad de humanistas que escaparon de Roma en poder de los bárbaros y, en esas tierras de paz y tranquilidad, pudieron desarrollar su pensamiento y elaborar sus teorías. En el citado 1453, cuando cayó Constantinopla en poder de los otomanos, estos eruditos, previendo la represión, decidieron retornar a Occidente, vía Venecia, generando las condiciones para que se produzca lo que se conoce como el Renacimiento¹⁸⁷.

Puede afirmarse que a finales del siglo XV, toda Grecia con varias de sus islas estaba ocupada por el Imperio Otomano, con excepción de Chipre, Creta y las Islas Jónicas, que se encontraban en poder de una ciudad-estado italiana, Venecia. Cuando Venecia fue despojada de su independencia por Napoleón, en 1797, estos territorios pasaron a Francia y, luego del retroceso francés, en 1809, quedaron bajo jurisdicción de Gran Bretaña.

Este es el cuadro de entrada al siglo XIX por parte de una Grecia alterada por su continuada búsqueda de independencia. El objetivo ya se había expresado, aun con signos todavía modestos, durante el siglo anterior. Vale anotar el amplio apoyo que la población helena ofreció a la idea, incluso el campesinado, por lo general remiso a mezclarse en estos asuntos de alta política. El decaimiento del Imperio Otomano (que muchos historiadores datan de mucho más atrás, desde la muerte de Solimán el Magnífico en 1566), y la acción de las *philike hetairías*, organizaciones secretas con sede en Atenas y Odesa (entonces territorio de una Rusia aliada con los independistas), fueron causas que impulsaron el primer suceso realmente revolucionario y nacionalista. Ocurrió en 1821, oportunidad en que el levantamiento sufrió una derrota efímera, ya que los rebeldes volvieron a reagruparse en Epidaurio, al año siguiente, para declarar la independencia del país e iniciar una guerra de liberación que se prolongó hasta 1829.

La decisión griega consiguió convocar el beneplácito de figuras del ámbito político e intelectual de Europa, desde Luis I de Baviera y Chateaubriand hasta Hölderlin y lord Byron (declarado héroe de la patria no obstante su origen inglés). En el orden de las potencias, cabe indicar que algunas se declararon neutrales y otras apoyaron con prudencia a uno u otro bando, aunque la vecina

¹⁸⁷ Todos estos sucesos han sido relatados, con más información y detalles, en los primeros capítulos de estos *Apuntes*.

Egipto se solidarizó enérgicamente con el Imperio Otomano. Egipto, gobernado por el probritánico Mehmet Alí (1769-1849), envió diecisiete mil hombres y su flota, formaba por setenta barcos armados en los astilleros de Marsella, Venecia, Trieste o Livorno. Esas tropas invadieron Creta y el Peloponeso, mientras que los revolucionarios griegos, muy desprovistos de defensa militar, huyeron a las montañas, desde donde practicaron una guerra de guerrillas. El acecho marítimo terminó en 1827, cuando la flota egipcia fue destrozada en la batalla de Navarino por una coalición rusa, francesa y británica (Rusia invocó, para justificar su apoyo, la profesada religión común con los griegos, la ortodoxa). Ese fue el hecho decisivo, a partir del cual las potencias triunfadoras obligaron al Imperio Otomano a aceptar la independencia de Grecia, bajo la forma de república, la Primera República Helénica, que recibió el reconocimiento internacional a través de un protocolo celebrado en Londres (1830). El conde Ioannis Kapodistrias (1776-1831) fue elegido primer presidente.

En realidad la independencia escondía un lado engañoso, la nueva nación nacía bajo la protección de Rusia, que hizo muy poco por neutralizar las medidas antidemocráticas que puso en marcha el nuevo presidente. En 1831, Kapodistrias fue asesinado en el curso de una escaramuza entre absolutistas y liberales, y Grecia, en crisis, perdió su condición de república para tomar la de reino: Otón I (1815-1867), hijo de Luis I de Baviera, se hizo cargo de la corona en 1832.

Acaso por reflejo dinástico, Otón I provenía de la casa real alemana de Wittelsbach, el flamante rey bávaro aplicó una gestión autoritaria que se prolongó durante treinta años, hasta que la reacción en su contra lo obligó a dejar el trono en 1862, que fue ocupado, para beneplácito de las potencias europeas, por el príncipe Guillermo de Dinamarca (1845-1913), quien con sólo diecisiete años tomó el nombre de Jorge I y trajo consigo las Islas Jónicas, regalo de coronación por parte del Reino Unido. Creta siguió en poder otomano hasta 1897, cuando los griegos quisieron recuperarla por la fuerza. Fueron derrotados por los turcos, pero la intervención de las grandes potencias, atentas para que el conflicto no se extendiera en demasía, obtuvieron un acuerdo que le otorgó una confusa autonomía a la isla: la administración para los griegos y los asuntos de soberanía en manos de Turquía, extraño reparto que fue madre de muchos conflictos, extendidos hasta el siglo XX.

Asistido durante la mayor parte de su gestión por el primer ministro Charilaos Trikoupis (1832-1896), de clara tendencia prooccidental, Jorge I se convirtió en el rey griego con más larga permanencia en el poder, cincuenta y

cuatro años, hasta que fue asesinado en 1913 en el curso de la Guerra de los Balcanes, dramático prólogo de la Primera Guerra Mundial.

Cuando Grecia obtuvo la independencia surgió, candente, un asunto particular: la cuestión lingüística. En general, la población hablaba una forma de griego vulgar llamada *demótico* o *demotiki*. Desechado por su condición de lenguaje campesino, literatos y humanistas se esmeraron en resucitar el glorioso griego antiguo, aquel de Esquilo y de Aristóteles, creando un sucedáneo muy artificial, reconocido como griego *katharévousa* (purificado), que comenzó a ser utilizado en los documentos oficiales y en la mayoría de los periódicos, una decisión que por lógica consecuencia restringía notablemente la cantidad de lectores, muy ajenos al nuevo lenguaje. Esta discusión de corte intelectual llegó al campo de la política, los liberales promovían el reconocimiento del *demótico* como el idioma nacional, pero los conservadores y la Iglesia Ortodoxa mostraban su clara oposición al proyecto. Mediante una maniobra que nos hace recordar al rebelde Lutero, en 1901 se publicó el Nuevo Testamento traducido al griego *demótico*. El gesto fue respaldado o repudiado mediante manifestaciones populares en Atenas y otras ciudades de Grecia. Muchos años después, recién en 1976, se definió por fin el conflicto: se aceptó como idioma nacional una variante del *demótico*, enriquecida con numerosos elementos cultos del griego *katharévousa*. Ese es hoy el idioma con que se expresa la literatura helénica.

CAPÍTULO XX

LAS ARTES EN LA EUROPA DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XX

LAS ARTES EN LA EUROPA DEL SIGLO XIX

«Ella conocía mal el ruso, no leía nuestras revistas,
y se expresaba en la lengua de sus padres con gran dificultad.
De modo que escribía en francés...»

ALEXANDR PUSHKIN - EVGUENI ONIEGUIN

Introducción

El desarrollo artístico del siglo XIX sorprende y supera con creces al opaco y desvaído siglo XVIII que, con excepción de la música, se ató al canon del Neoclasicismo y produjo muy poco que mereciera estimación. Para hacer una enumeración de artistas, solo de algunos nombres, este es el siglo de Ludwig van Beethoven y Franz Schubert (muertos con un año de diferencia, 1827 y 1828), y del ya muy maduro Goethe (1832). Asimismo, durante la centuria desarrollaron su carrera literaria Charles Dickens (1812-1870), el formidable Fiódor Dostoyevski (1821-1881), Aleksandr Pushkin (1799-1837), y el torrencial Honoré de Balzac (1799-1850), mientras Giuseppe Verdi (1813-901) y Richard Wagner (1813-1883) sumaron más crédito a un género de permanente vigencia, la ópera. Resta mencionar, sin ánimo de completar con esto una nómina que tendría que ser más extensa y que hemos reducido con mucho de injusticia, al excepcional Francisco de Goya, que murió en 1828 pintando acaso sus mejores obras (las *Pinturas negras*).

Lo llamativo del período es que el arte europeo reconoce varias fuentes fundacionales: Pushkin, novelista, poeta y dramaturgo, es el precursor de la literatura rusa moderna («en una historia imaginaria de la literatura rusa, Pushkin ocuparía el primer capítulo»¹); Giacomo Leopardi (1798-1837) y Alessandro Manzoni (1785-1873) sentaron las bases literarias de la Italia emancipada; Víctor Hugo (1797-1863) y Alfred de Vigny (1797-1863), entre otros grandes, no permitieron que Francia resignara su papel de faro cultural y le

¹ Franchi, Fulvio. 2013. Introducción de *Evgueni Onieguin*. Buenos Aires. Colihue Clásica.

dieron vida al Romanticismo; y el español Goya, exiliado en Francia, completó la tarea de resucitación de la gloriosa pintura española, decaída después de Velázquez. A este nuevo orden europeo del arte se sumaron los nacientes Estados Unidos, que ofreció la literatura de Fenimore Cooper (1787-1851), de Herman Melville (1819-1891) y del inmenso Edgar Allan Poe (1809-1849), acaso la figura más visible de la literatura de ese país emergente que se iba incorporando al concierto de las naciones poderosas desde todos los campos.

Otra particularidad del siglo es el excepcional desarrollo de algunos géneros. La novela, por ejemplo, que se asomó al siglo afirmada en lo gótico (Horace Walpole fue el precursor), y concentró, a medida que avanzaba la centuria, la mayor cantidad de autores de relevancia, que superaron los límites del Romanticismo para arribar al Realismo: Stendhal (1783-1842) y Balzac, en Francia; Jane Austen (1775-1817), Dickens, William Thackeray (1811-1863), Charlotte (1816-1855) y Emily Brontë (1818-1848), en el Reino Unido; Nikolái Gógol (1809-1852), Dostoyevski, Pushkin, Iván Turguénev, (1818-1883) y León Tolstói (1828-1910), en Rusia.

Sin embargo, y por encima de la buena salud de la novela, los historiadores le dan a la ópera la condición de género más floreciente. Mozart había cerrado el siglo XVIII, en el mismo año de su muerte (1791), con dos de sus composiciones más brillantes: *La flauta mágica*, para muchos un himno masónico, y *La clemencia de Tito*. El XIX fue abierto, con parecidísimos niveles de excelencia, por los italianos Gaetano Donizetti (1747-1848), Gioachino Rossini (1792-1868) y Vincenzo Bellini (1801-1835). El alemán Wagner, luego de una labor de veintiséis años, entre 1848 y 1874, ofreció el ciclo de cuatro óperas reunidas bajo el título de *El anillo de los Nibelungos*; y su contemporáneo Giuseppe Verdi, estrenó en 1893 su última ópera, *Falstaff*.

Debe citarse que este cuadro de genialidades dedicadas a la ópera superó el triste panorama en que había caído luego de la Revolución Francesa, que había generado una serie de piezas de exaltación de la gesta que, con ninguna excepción, cayeron en un propagandismo exento de calidad artística. Etienne Méhul (1763-1817) se destaca como el compositor mayor de la tendencia; por mérito de su compromiso revolucionario, para nada acompañado de idoneidad creativa, fue recompensado con cargos públicos y, luego, con el aprecio de Napoleón, que lo condecoró en 1804 con la Legión de Honor, siendo uno de los primeros franceses en recibir el distinguido. La cólera, la envidia, los celos, fueron los temas de sus óperas que anunciaban, para muchos muy débilmente,

la aparición de los grandes compositores y libretistas posteriores. El fervor revolucionario encarnado por Méhul fue decayendo mientras que la ópera, por fortuna, iba recuperando su esencia, reconquista que se robusteció con una decisión del gobierno francés, que en 1824 invitó a París al prolífico Gioachino Rossini (1792-1868), quien por esa fecha y en el término de veinte años había compuesto ya treinta y cuatro óperas de éxito, le otorgó una pensión vitalicia y le solicitó, como contraprestación, la composición de una ópera escrita en francés que estuviera acorde con su prestigio. Rossini, también muy inspirado por el espíritu republicano de la Revolución (pero con talento), eligió como protagonista de su pieza al héroe suizo Guillermo Tell, un personaje más cerca del mito que de la existencia real. Para sustentar la obra sobre una base más verosímil de la que le ofrecía la leyenda, el compositor y sus libretistas, Victor-Joseph Étienne de Jouy e Hippolyte Louis Florent Bis, tomaron como fuente la pieza homónima de Schiller (1804), componiendo una obra que resultó de una duración excesiva, cuatro horas, muy alejada de la aplicada por el músico en las tantas piezas musicales que le habían dado fama. Estrenada por fin en 1829, luego de cinco años de residencia en París, *Guillermo Tell* fue un fracaso de tal magnitud que decidió al autor optar por el abandono, y para siempre, de la composición de música para la escena. Esta decisión de Rossini no es avalada de modo tajante por ningún historiador de la música, no todos acuerdan que la haya tomado como consecuencia del rechazo parisino, por lo que se convirtió en un misterio el motivo por el cual Rossini dejó de componer óperas luego de *Guillermo Tell*. Algunos añaden hastío o falta de necesidad económica, ya que había acumulado una gran fortuna personal. Lo cierto es que el músico ocupó las cuatro decenas de años de vida que aún tenía por delante a componer obras breves, profanas y religiosas, y a dedicarse a su gran pasión: la cocina.

Sólo como una curiosidad anotamos que esta pasión por el teatro lírico causó el rechazo de un pensador como Émile Zola (1840-1902), el animador principal de la poética naturalista del siglo XIX, que antepuso en una de sus críticas teatrales (fue durante un tiempo cronista de espectáculos escénicos), a la literatura como un valor superior a la ópera, pues aquélla «exige una cultura mental, una dosis de inteligencia, para tener buen gusto; mientras que no hace falta más que temperamento para disfrutar intensamente de la música»². Extraño parece el reparo de Zola, que se hace más duro y extremista cuando

² Zola, Émile. 2011. *El Naturalismo en el teatro* (traducción de Rosa de Diego) España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

afirma «que un pueblo que levanta tal templo a la música y el baile, manifiesta una inquietante cobardía de pensamiento»³.

«Para un hombre que ha cenado bien, resulta cansador ir a la *Comédie-Française*; hace falta que comprenda, y eso es demasiado trabajo. Por el contrario, en la Ópera, no tiene más que dejarse arrullar, no hace falta ningún conocimiento; el tendero de la esquina lo disfrutará tanto como el melómano más refinado. Y además, está la magia de la ópera, los ballets con el desnudo de las bailarinas, los decorados con el deslumbramiento de la iluminación. Todo eso se dirige directamente a los sentidos del espectador y no le exige ningún esfuerzo de inteligencia.»⁴

Prerromanticismo

EL STURM UND DRANG

«Nada de imitar la naturaleza.
La poesía es todo lo contrario»

NOVALIS (1772-1801)

Este siglo XIX tan interesante está marcado, muy claramente hasta su segunda mitad, por el Romanticismo, y a él nos dedicaremos. Sus pautas de comportamiento, particulares y únicas, que en su nacimiento convivieron con el racionalismo del XVIII, se afirmaron, con calidad de predominante visión del mundo en el XIX, asestando un golpe mortal a la Razón iluminista.

Si Francia será finalmente el gran cobijo del Romanticismo, Alemania fue donde se desarrolló en primer término, mediante una corriente precursora, prerromántica, de efímera duración, dominante sobre todo en la literatura; se trata del *Sturm und Drang*. El rótulo encierra dos conceptos: *Sturm* significa en alemán viento fuerte, tormenta, asalto en términos militares, y *Drang* es afán sin

³ Zola, Émile. Obra citada.

⁴ Zola, Émile. Obra citada.

direccionalidad o sin finalidad explícita, por lo que Tormenta e Ímpetu sería la traducción castellana más aceptada del nombre de este movimiento que debe tomarse como el punto de origen del Romanticismo posterior.

Se señala, para comenzar con el tema, que el límite entre Prerromanticismo y Romanticismo es una frontera lábil, para nada estricta, que muchos de los protagonistas del primero cruzaron sin inconvenientes para militar, todavía con mayor fortaleza y convicción, en el segundo terreno. Es por eso que muchos de los nombres que citaremos en este tramo previo, se repetirán cuando encaremos el análisis del Romanticismo en su parte más exaltada. Asimismo es posible constatar la existencia de actitudes contrarias, como la de Goethe, que militó en el *Sturm und Drang* sin dar un paso más allá, sin afiliarse posteriormente al Romanticismo (por lo contrario, renegó de su condición de *Stürmer* juvenil).

Para Paul van Tieghem (1871-1948), una autoridad en esta materia, el Prerromanticismo cobijó ideas negativas, con las que trataba más de destruir la totalidad de la doctrina neoclásica, su enemiga, que de sustituirla por un sistema nuevo, bien definido y coordinado, tarea que sí asumió el Romanticismo. Los prerrománticos solo preconizaban la necesidad de contar con más libertad de acción, sin Reglas Clásicas de por medio, eximidos de aplicar la cantidad de preceptos que determinaban lo que era buena literatura y buen arte. Por eso, por esa manera primitiva de los prerrománticos, que ofendían proponiendo muy poco a cambio, la batalla dio resultados imperfectos, ya que el Neoclasicismo seguía siendo norma establecida en muchos de los países donde los prerrománticos peleaban sin organicidad, precisión doctrinaria y unidad de ideas. Sin embargo, la historia registra que hubo prerrománticos muy perspicaces que iban tomando conciencia de que, como arma de combate, debían imaginar también una nueva concepción del arte. El fenómeno se aprecia en un primer y lejano antecedente británico, el conde de Shaftesbury (1671-1713), quien más conocido en la historia del arte como ilustrado que como prerromántico, mostró algunos aspectos de la nueva visión en unos ensayos sueltos que publicó en 1711. El blanco preferido de Shaftesbury fue la poesía, que en su versión neoclásica, procedente de Francia, identificaba como postiza, bastarda, para nada grata al espíritu británico. En función del propósito de reemplazarla por una lírica acorde con las aspiraciones nacionales (una condición que luego impuso el Romanticismo), Shaftesbury, y otros poetas que lo acompañaron en la partida, reivindicaron al viejo y local Shakespeare, como también a las tradicionales baladas medievales. Precisamente fueron los poetas ingleses posteriores a Shaftesbury los que también se toman como

precursores del Romanticismo. Sus obras escaparon de la sola atención local y se difundieron por todo el continente, donde obtuvieron resonancia e influencia. Un escocés, James Thomson (sin datos), publicó entre 1726 y 1730 un largo poema juvenil, *Las estaciones*, donde desarrollaba un tópico plenamente romántico, la Naturaleza, que entraba a oleadas, ejerciendo carácter de protagonista. Edward Young (1683-1765), autor de *Noches* (1742-1745), puso de moda en toda Europa la poesía de las oscuridades nocturnas y de los sepulcros, dos temas que luego serían de preferencia de los románticos más puros. Young unió a su trabajo artístico una de las primeras ofensivas teóricas destinadas a descalificar las normas que sostenían la teoría neoclásica: «todos los hombres nacen originales –afirmaba–, ¿cómo puede suceder que mueran haciendo copias?». Samuel Richardson (1689-1761) trabajó elementos típicos de la tendencia prerromántica en tres de sus novelas epistolares, *Pamela*, *Clarisa Harlowe*, considerada su obra maestra, y *Sir Charles Grandison*. Otro escocés, James Macpherson (1736-1796), hizo su aporte escondido bajo el seudónimo de Ossian, nombre real de un bardo celta de los siglos II y III, que él simulaba haber traducido en sus *Poemas gaélicos*. Desde 1780 en adelante, cuando para muchos el Romanticismo comenzaba a tomar conciencia de su identidad, la poesía inglesa insistió en el camino precursor con cuatro poetas: William Cowper (1731-1800), otro pintor de la naturaleza y de la campiña patria; George Crabbe (1754-1832), un dibujante de hombres y cosas con un realismo preciso pero muy ajeno al ideal neoclásico; y Robert Burns (1759-1796), un simple hombre de pueblo que usó para sus poemas el más puro dialecto escocés. Un poema de Burns, *Auld Lang Syne* (*Hace mucho tiempo*, en castellano) se cantaba, y se canta, tradicionalmente en los países angloparlantes como himno de despedida en funerales o a finales de año.

«¿Deberían olvidarse las viejas amistades
y nunca recordarse?
¿Deberían olvidarse las viejas amistades
y los viejos tiempos?

CORO

Por los viejos tiempos, amigo mío,
por los viejos tiempos:
tomaremos una copa de cordialidad
por los viejos tiempos.

Los dos hemos correteado por las laderas
y recogido las hermosas margaritas,
pero hemos errado mucho con los pies doloridos
desde los viejos tiempos.

CORO

Los dos hemos vadeado la corriente
desde el mediodía hasta la cena,
pero anchos mares han rugido entre nosotros
desde los viejos tiempos.

CORO

Y he aquí una mano, mi fiel amigo,
y danos una de tus manos,
y ¡echemos un cordial trago de cerveza
por los viejos tiempos!»⁵.

El cuarto de estos poetas, el más conocido y el más difundido en Occidente, fue William Blake (1757-1827), un místico y afortunado visitante de las cuestiones del más allá, considerado el “artista total”, porque además de la lírica cultivó la pintura con rasgos extraordinarios, que anticipan el posterior surrealismo.

Este Prerromanticismo también se desplegó goloso en la novela británica, abundante de sentimentalismo, donde la Naturaleza, o cuando menos el campo, desempeñaba un papel esencial. Al margen de la jefatura que obtuvo el ya citado Samuel Richardson, el modelo del género es *El hombre sensible o de sentimiento*, que Henry Mackenzie (1745-1831) escribió en 1771. Se debe sumar también como ejemplo la comicidad casi indecente de Laurence Sterne (1713-1768), un admirador de Cervantes, volcadas en *Tristram Shandy* y en *Viaje sentimental*, esta última pieza planteada originalmente en cuatro partes de las cuales Sterne solo pudo completar dos, y en las cuales evoca con reflexiones llenas de fantasía, humor y melancolía su viaje por Calais, Ruan y París.

«Todas estas novelas tienen en común el predominio de la sensibilidad; unas conceden mucho espacio al gótico, otras, a

⁵ Burns, Robert. 1788. “Auld Lang Syne” (sin nombre de traductor). <https://es.wikipedia.org>

los paisajes, otras, a la personalidad del autor; son otras tantas innovaciones prerrománticas.»⁶

Volviendo a Alemania, debe citarse que un numeroso, heterogéneo y alborotador grupo de jóvenes alemanes fueron los gestores del precursor y ya citado *Sturm und Drang*. Se insiste en afirmar que ha sido de vigencia relativamente breve, apenas dos décadas, de 1765 a 1785, debido precisamente a la condición juvenil de sus integrantes que, llegados a la madurez, debieron optar por sistematizar sus impulsos y encarar la renovación artística con mejores armas que el solo atrevimiento. El título que tomó el movimiento fue apropiado de una pieza dramática menor que el dramaturgo, también novelista, Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) publicó en 1776 (las fuentes no coinciden al respecto, algunas remiten la edición a 1770 y otras a 1777). Salvo el mérito fortuito de haberle dado el nombre al movimiento (en un principio Klinger pensaba darle a la pieza el título de *Confusión*, pero aceptó sugerencias y lo cambió por el de *Sturm und Drang*), la pieza carece de otro valor; «ya porque sus caracteres son débiles frente a las acciones que deben encarnar, ya porque mantiene una estructura mayormente atendida a las unidades aristotélicas de acción, tiempo y espacio, que [...] confieren al texto límites formales que otros jóvenes autores ya estaban dispuestos a trastocar o abandonar»⁷. Vale apuntar que Klinger solo mantuvo la continuidad de su tarea de dramaturgo hasta 1780, fecha en que viajó a San Petersburgo para iniciar una respetable carrera como militar y diplomático, compromisos que lo mantuvieron siempre en Rusia, donde lo encontró la muerte en 1831. Durante este período ruso Klinger no abandonó la escritura pero sí el teatro, se dedicó a la narrativa, publicando numerosas novelas mientras mantenía un cordial y fluido contacto epistolar con Goethe.

Se acepta que el *Sturm und Drang* nació porque sus promotores coincidieron en el dictamen de que la región germana carecía de un arte nacional, similar o siquiera parecido al de las potencias vecinas, y entonces pusieron en práctica el deseo de hacerlo realidad. Elaboraron a partir de ese presupuesto una revolución literaria, que deliberadamente desconocía los mandatos racionales de la Ilustración, asumiendo «la ingrata tarea de sondear sistemáticamente el

⁶ Van Tieghem, Paul. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la literatura europea* (traducción y notas de José Almoína). México. Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana (UTEHA).

⁷ Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Estudio preliminar a *Sturm und Drang. Un drama*. Buenos Aires. Prometeo Libros.

descontrol de las pasiones humanas y [entendiendo que] dicha tarea no podía emprenderse invocando las prescripciones de Aristóteles, Horacio o Boileau, sino solo dando un *salto mortale* hacia una poesía aún no escrita»⁸. No obstante su escasa producción –los *Stürmer* eran más enfáticos en la proclama que en el trabajo–, estos jóvenes pusieron en crisis los conceptos de “gusto” y “belleza”, a los cuales les negaron la calidad eterna, fija e inamovible que le concedían los neoclásicos ilustrados. También promocionaron el desembarazo lento pero continuo del peso de la imitación obligada y el rechazo de los preceptos, dejando sujeta la actividad artística al «principio poético del “genio” como instancia única de autoridad»⁹. Recogían este “culto al genio” (*Geniekult* en alemán) del prerromántico inglés, ya citado, Edward Young, quien lo estableció en el libro *Conjeturas sobre las composiciones originales* (1759), que no solo operó sobre los *Stürmer* sino produjo efectos importantes en el ánimo de todas las juventudes europeas.

«En esta concepción estética aparece, como idea fundamental, la del “genio” artístico, considerado, no ya como inteligencia superior, sino como fuerza sobrehumana, dotada de una capacidad de percepción de lo inefable y de creación original de un mundo poético propio. Estos conceptos de genio y de originalidad son, junto con los de sentimiento, subjetividad, libertad y naturaleza, los fundamentos de la estética, ética y “religiosidad” del *Sturm und Drang*»¹⁰

Si bien el *Sturm und Drang* incluyó pintores y arquitectos, el movimiento fue casi exclusivamente literario y jugó sus mejores cartas en el teatro, ámbito donde el escritor podía obtener la mayor repercusión pública. Johann von Goethe (1749-1832) fue por lejos su figura más destacada, aunque para muchos el podio es compartido con Friedrich Schiller (1759-1805), artífice del teatro alemán con sus obras dramáticas, *Los bandidos* (1782), *La conjuración de Fiesco en Génova* (1783), *Intriga y amor* (1784), *Don Carlos* (1787). Precisamente el empuje de los *Stürmer* comenzó a ceder hasta su desaparición cuando Goethe aceptó en 1775 el cargo de consejero de la corte de Weimar y se estableció en esa ciudad, dando

⁸ Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Obra citada.

⁹ Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Obra citada.

¹⁰ Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. España. Alianza Editorial.

fin a la vinculación personal a lo que él mismo definió como una «tormentosa e impulsiva» idea de juventud. Goethe dejaba con su alejamiento los quizás mejores hitos del movimiento: su drama histórico *Götz von Berlichingen*, de 1773, y, sobre todo, su novela epistolar *Las penas del joven Werther*, de 1774. *Las aventuras del Joven Werther* o *Las cartas del joven Werther* son otras de las traducciones posibles de esta novela que se convirtió «en símbolo de la nueva estética que presagia el futuro Romanticismo»¹¹.

«La novela epistolar [en verdad se trata de un diario de vida] de Goethe *Las cartas del joven Werther* (1774) [es] la obra de mayor trascendencia sociocultural del movimiento en Europa, capaz de provocar una ola de mimetismo entre los jóvenes (indumentaria, ruptura de convenciones morales, suicidio) y síntesis del contenido del *Sturm und Drang*: sentimentalismo, subjetivismo, exaltación de la naturaleza, rebeldía frente a las ideas morales, religiosas y rígidas convenciones de la sociedad establecida.»¹²

«*Werther* obtuvo en toda Europa ya desde 1780 aproximadamente uno de los más intensos y duraderos éxitos que registra la historia de las letras. En ese relato se encontraban reunidos, brotando con poética elocuencia, sentimientos que la literatura contemporánea ofrecía aislados y con frecuencia incompletamente expresados: amor profundo por la Naturaleza, melancolía, pasión que se enfrentaba a las duras leyes de la vida, resentimiento contra la desigualdad social, conciencia de un destino frustrado que conducía al suicidio [...] Goethe encarna el Prerromanticismo bajo dos aspectos principales: el osado impulso que derriba lindes mojeneros y la ensoñación melancólica que sigue a la decepción.»¹³

Para encuadrar este prerromanticismo germano se deben mencionar otros nombres imprescindibles. Entre esas personalidades resalta la de Johann Georg Hamann (1730-1788), quien ya en 1760 emitía ideas literarias netamente

¹¹ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

¹² Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

¹³ Van Tieghem, Paul. Obracitada.

prerrománticas. Hamann atacó a los iluministas, afirmando que por medio del árbol de la ciencia, el ícono de la Ilustración, se despojaba al hombre del árbol de la vida.

«Lo verdaderamente original en Hamann [...] es su concepción de la naturaleza del hombre, en las antípodas de la visión optimista y racional que de ella promovieron los enciclopedistas y filósofos franceses de la ilustración. La criatura humana es una creación divina y, por lo tanto, soberana y única, que no puede ser disuelta en una colectividad, como hacen quienes inventan teorías (“ficciones”, según Hamann) sobre la evolución de la historia hacia un futuro de progreso, en el que la ciencia iría desterrando la ignorancia y aboliendo las injusticias.»¹⁴

Por su parte Friedrich Klopstock (1724-1803), bajo su condición de poeta religioso, también cantaba en su célebre *Der Messias*, publicado entre 1748 y 1773, un amor por la Naturaleza con un brío que resultaba sorprendentemente nuevo. Al mismo tiempo el pastor protestante Gottfried Herder (1744-1803), amado alumno de Hamann, descubría en los antiguos cantos populares «las fuentes y los caracteres auténticos de la verdadera poesía natural cantada y no escrita»¹⁵, a la vez que mostraba empeño teórico por la causa en sus *Fragmentos acerca de la literatura alemana* más reciente, que publicó en 1767.

«Si, por lo tanto, cada lengua originaria –que es una planta que crece en un país– se desarrolla de acuerdo con el clima y la región de este; si cada lengua nacional (*Nationalsprache*) se forma (*bildet*) de acuerdo con las costumbres y el modo de pensar de su pueblo, también, en sentido inverso, la literatura de un país –que es originaria y nacional– debe formarse de acuerdo con la lengua originaria de tal nación, de modo que lo uno corra al parejo con lo otro.»¹⁶

¹⁴ Vargas Llosa, Mario. “Hamann, precursor del Romanticismo”. *La Nación*, 19 de mayo de 2014.

¹⁵ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

¹⁶ Herder, Gottfried. *Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente* (traducción de Luis Felipe Segura Martínez). Signos filosóficos. Vol. VII, N° 14, julio– diciembre 2005.

En este mencionado campo de rescate de la cultura popular resaltan los trabajos de Clemens Brentano (1788-1842) y de Achim von Arnim (1781-1831), responsables de la recopilación de una influyente colección de leyendas folclóricas.

Esta búsqueda de la nacionalidad literaria empujó irremediablemente a estos prerrománticos a echar una mirada a su entorno más inmediato, indagando los rasgos de color local y las posibilidades de representación de la tan mencionada Naturaleza (esta vez con mayúsculas).

«¡La Naturaleza!, este fue el santo y seña lanzados por los primeros prerrománticos, que halló eco y fue repetido a través de toda Europa. En muchos aspectos podemos considerar al Prerromanticismo como un movimiento de retorno a la Naturaleza.»¹⁷

Es cierto que el tema había sido, también, bandera del Neoclasicismo, con la diferencia, para estos prerrománticos, que el acceso al entorno debía hacerse libre de pautas apriorísticas y convencionalismos, tratando de aspirar el mismo aire de los pueblos en estado puro, acercándose en lo posible a los sentimientos más primarios desgastados por tantos siglos de civilización occidental. Ese primitivismo que procedía de Rousseau, de los *Eddas*,¹⁸ nórdicos, del falso bardo Ossian, fue uno de los elementos capitales de este prerromanticismo alemán y, por extensión, del europeo. Homero mismo, rey del olimpo literario neoclásico, fue revisado y entendido como un poeta popular. En el mismo cedazo cayó la Biblia, considerada no un libro sagrado sino un instrumento de «estilo intrépido, colorista, opulento en grandiosas imágenes obtenidas de los fenómenos de la Naturaleza, patético en sus expresiones bruscas, sin afectación y con frecuencia sublime»¹⁹. Junto con todo esto, circuló entre los *Stürmer* la admiración por las lenguas bárbaras, citadas en los relatos de exploradores y misioneros (recuérdese que ya hacía tiempo que los occidentales viajaban por

¹⁷ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

¹⁸ La palabra Edda tiene un significado incierto. Bajo ese nombre se conocen dos obras islandesas medievales distintas, el *Edda Menor* o Edda en prosa, escrito hacia 1200 por Snorri Sturluson (1179-1241) y cuyo nombre es dado en el propio libro: "Este libro se llama Edda". La otra es el *Edda Mayor*, o Edda en verso, una recopilación de poemas paganos de carácter mitológico y heroico realizada por un autor desconocido hacia 1250. Como contenía poemas mencionados en el *Edda* de Snorri, comenzó a llamársele también Edda. Ambos forman el cuerpo originario de la mitología nórdica.

¹⁹ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

el mundo no europeo), que consideraban muy poéticas como consecuencia de un vocabulario concreto y pragmático, pleno de imágenes y sin demasiadas complicaciones de sintaxis.

El citado interés por la naturaleza nos obliga a convocar, nuevamente, a la figura de Jean-Jacques Rousseau, el controvertido iluminista francés que, puesto en contra de la unanimidad de criterios de sus contemporáneos ilustrados, reivindicó el culto por lo natural y por el instinto (volver a andar en cuatro patas, según el sarcasmo de Voltaire), expresado de modo claro y disidente en 1761 en su *Emilio o de la educación*. Esta adhesión a las ideas de Rousseau hizo decir a Arnold Hauser que nunca en Francia se había exaltado tanto el pensamiento roussoniano como lo hicieron, en Alemania, los militantes del *Sturm und Drang*.

En el *Sturm und Drang* también comienza a jugar una evaluación admirativa de la obra de Shakespeare, «modelo de poeta genial y por ende de *alter Deus*»²⁰. En función de este nuevo criterio, August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) y Ludwig Tieck (1773-1853) iniciaron en la década de 1790 la publicación de las traducciones alemanas de la obra del isabelino. Continuaron de ese modo la labor pionera de Christoph Wieland (1733-1816) que, como hemos comentado en el capítulo XVIII de estos *Apuntes*, había traducido solo en prosa veintidós obras del bardo. Con prolija fidelidad Schlegel y Tieck tradujeron la prosa en prosa y el verso en verso del mismo metro, circunstancia que acercó aún mayor fidelidad a los fantásticos testimonios poéticos del bardo inglés. Ejemplos claros de esta devoción germana por Shakespeare, firme a partir de esta iniciativa *Stürmer*, se encuentran en la novela de Goethe *Las peregrinaciones de Wilhelm Meister*, de 1796, donde el protagonista, un teatrista, manifiesta en varias oportunidades su gran entusiasmo por el genio inglés.

«Parecen creaciones [las de Shakespeare] de un genio divino que se acerca a los mortales para dárselas a conocer del modo más benigno. No son obras de arte, sino que al leerlas parece tener uno delante y abierto el enorme libro del Destino, en el que sopla el torbellino de la vida más inquieta, y con violencia vuelve rápidamente sus hojas.»²¹

²⁰ Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Obra citada.

²¹ Goethe, Johann. 1991. *Obras completas, tomo II. Guillermo Meister* (traducción de Rafael Cansinos Asséns). México. Aguilar.

También es preciso anotar el brío de Gotthold Lessing, un forjador del teatro nacional alemán, que en la *Dramaturgia de Hamburgo*, un libro de bitácora redactado entre 1767 y 1768, durante su gestión como dramaturgista del teatro de esa región alemana (consultar capítulo XVIII), prestó atención al concepto de tragedia devenido de Aristóteles y realizó una nueva lectura de la *Poética* para juzgar como equivocado el rescate de la tradición clásica que habían hecho Voltaire y los franceses. Asimismo postuló con una firmeza teórica fuera de lo común –Lessing era un hombre de una cultura sobrehumana–, que el gran referente del drama se encontraba en Shakespeare, no en los modelos grecorromanos. Hay críticos que estiman que en la *Dramaturgia de Hamburgo* es donde «por primera vez en la historia de la cultura alemana, se llega a apreciar, en toda su grandeza, el genio shakerperiano»²². La dificultad fue que algunos prerrománticos alemanes, deslumbrados ante el genio isabelino, hicieron lo mismo que despreciaban de los neoclásicos, y trataron de imitar a Shakespeare en cambio de inspirarse en su poesía, produciendo una serie de obras que, tal vez para fortuna del teatro, han quedado en el olvido y que obviaremos mencionar, siquiera por sus títulos.

Este Shakespeare que encontraba tan rica visibilidad en Alemania estaba siendo deslucido casi al mismo tiempo en la Francia neoclásica, mediante las edulcoradas adaptaciones de Jean-François Ducis (1733-1816), pertinentes con los buenos gustos franceses pero lejanos del maravilloso desorden dramático del isabelino. Algunos historiadores señalan como injusta la poca consideración obtenida por Ducis, ya que a pesar de haber obedecido a las concesiones dramáticas de su medio, fue el teatrista francés que más esfuerzos hizo para que se tuviera conocimiento, en Francia, de la obra del genio inglés. Resulta curioso que antes de Ducis, había sido Voltaire, por años residente en Londres y por lo tanto conocedor de la obra del bardo, el principal difusor de Shakespeare en su país. Voltaire ofreció a la mirada de los ilustrados la producción de un «genio inculto», que él a su vez calificaba de «bárbaro» y de «salvaje ebrio». Ambiguo, Voltaire destacaba los rasgos sublimes e incomparables de la poesía shakerperiana, pero acompañaba estos elogios con la acerada crítica sobre lo que el francés consideraba sus graves defectos: la constante violación de las consagradas Reglas Clásicas, el pecado de haber mezclado lo trágico con lo cómico y un estilo de lenguaje que usaba al mismo tiempo tanto lo majestuoso como lo grotesco.

²² Chiarini, Paolo. 1993. Introducción a la *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Luigia Perotto). España. Asociación de Directores de Escena.

No sólo Shakespeare gozó del aprecio y la reivindicación de los prerrománticos. También Dante fue recuperando un terreno que le había restado, con su desdén, el omnipresente Voltaire. A estos reconocimientos deben sumarse el que obtuvo el romancero español y el vital teatro del Siglo de Oro, con Lope y Calderón a la cabeza, estímulos de procedencia ibérica apenas conocidos hasta entonces y que uno de los jefes del movimiento, Friedrich Schlegel, usó como los mejores instrumentos de ataque contra el Neoclasicismo francés.

El bagaje del Prerromanticismo aumentó con las influencias que ya mencionamos y con el aporte de la antigua poesía escandinava, que eruditos daneses hicieron conocer mediante traducciones al latín. Aunque en un comienzo no lograron hacerlas circular fuera del estrecho marco académico, todas estas novedades dejaron de guardarse, constreñidas, dentro de los círculos doctos cuando algunas de estas expresiones se tradujeron y divulgaron en francés, entonces la *lingua franca* de Europa. Del mismo modo lograron visibilidad, además del acervo nórdico, las baladas anglo escocesas y las leyendas alemanas de los Nibelungos, todas fuentes preciosas con que los prerrománticos construían los panteones que rivalizaban con el Olimpo helénico de los neoclásicos.

El *Cantar de los nibelungos* es un poema germano, épico y anónimo, originado en el siglo XIII, plena baja Edad Media. Este cantar de gesta reúne muchas de las leyendas existentes sobre los pueblos germánicos, mezcladas con hechos históricos y creencias mitológicas, circunstancias que lo convirtieron en la epopeya nacional alemana, con la misma jerarquía legendaria del *Cantar de mio Cid*, en España, y la *Canción de Roldán*, en Francia. En el cantar alemán se narra la gesta de Sigfrido, un cazador de dragones de la corte bárbara de los burgundios, quien valiéndose de ciertos artificios consigue la mano de la princesa Krimilda. Sin embargo, una torpe indiscreción femenina termina por provocar una horrorosa cadena de venganzas. El traidor Hagen descubre que Sigfrido es invulnerable por haber sido bañado con la sangre de un dragón, salvo en una pequeña porción de su espalda donde se depositó una hoja de tilo y el fluido no tocó su piel. Aprovechando este punto débil, le mata a traición en un arroyo. Luego del asesinato Krimilda se refugia en la corte del rey Etzel (Atila), donde medita una venganza que por fin lleva a la práctica, matando a Hagen pero muriendo ella misma en el intento. El manuscrito original, reiteramos que sin firma, de este relato es conservado en la Biblioteca Estatal de Baviera. El romántico compositor alemán Richard Wagner (1813-1883) se

inspiró en este poema y en la tradición mitológica germánica para componer la ya mencionada y célebre tetralogía operística *El anillo de los Nibelungos* (*Der Ring des Nibelungen*).

Cabe señalar que, entre sus tantos méritos, muchos ya señalados, el *Sturm und Drang* añadió la participación de la mujer, a pesar de que hay historiadores que insisten en que se trató de una iniciativa exclusivamente masculina. Este agregado femenino, que insistimos tuvo presencia real entre los *Stürmer*, barrió con cuestiones de larga data, que solo le cedían al relegado “bello sexo” una condición subalterna respecto del otro género, ya sea representado por el marido, el padre o el hermano.

«Los hermanos Schlegel y el grupo de los primeros románticos no solo permitieron que varias mujeres formaran parte de su grupo sino que, también, fomentaron su actividad literaria.»²³

El cese de la reticencia masculina entusiasmó a Caroline Böhmer, a quien tomaremos como ejemplo de mujer aceptada sin ningún reparo por los cultores del Prerromanticismo. Nacida en 1763, Caroline recibió una educación exquisita –aprendió el inglés y el francés–, hasta que por su casamiento con un médico que eligió ejercer su profesión en una oscura aldea minera, debió dejar Göttingen, su ciudad natal. Aplastada por la mediocridad y el aburrimiento pueblerino, Caroline ocupó su tiempo en febriles lecturas, además de parir tres hijos de los cuales dos murieron muy pronto, lo mismo que su marido. Ya viuda, Caroline pudo elegir un lugar de residencia más estimulante. Se instaló en Maguncia, en la casa de una amiga cuyo marido, Georg Forster, adhería a las ideas ilustradas y propugnaba el estallido de la Revolución Francesa en suelo alemán. Caroline se sumó a la causa y también aplaudió, entusiasmada, el arribo de las revolucionarias tropas francesas de Napoleón, que en 1792 ocuparon la región y la declararon república. Las tropas prusianas recuperaron el bastión al año siguiente y Caroline, lo mismo que Forster, tuvieron que huir de prisa. La retirada de Maguncia le sirvió a Caroline para comprobar que los tiempos no habían cambiado tanto para las mujeres, una nube de desconfianza comenzó a cubrir

²³ Girón, Sandra. 2010. “De la minoría a la mayoría de edad. El doble desafío de Caroline Schlegel-Schelling” en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

su imagen de exiliada; se le asignó una injusta cantidad de amantes (entre ellos el romance cierto con un oficial francés), y hasta Schiller se permitió llamarla “Dame Luzifer”. Los hermanos Schlegel fueron de los pocos que acudieron en su auxilio, la ayudaron a ocultar un embarazo (signo catastrófico, que le hubiera hecho perder su pensión de viudez que aunque magra le servía para sobrevivir), y la asistieron en el parto en un pueblo ignoto, donde el bebé fue entregado a una casa de expósitos. A pesar de estos recaudos, Caroline no conseguía liberarse de la presión de la mala fama. Cuando quiso volver a Göttingen, se la recibió con un edicto que no le permitía la entrada a la ciudad. En 1796 se casó con uno de los hermanos Schlegel, Wilhelm. Los biógrafos dudan sobre la naturaleza de la relación, estiman que se produjo por elementales necesidades de sobrevivencia y el imperioso deseo de Caroline de pasar de estado: en cambio de “Dame Luzifer” sería en adelante “Madame Schlegel”. El canje fue positivo y Caroline pudo disfrutar de los tiempos románticos ya definitivamente instalados. Acompañó a su flamante esposo en todas las actividades del grupo, y abrió su casa para las tertulias y los debates filosóficos, llevando a cabo la experiencia límite de los románticos, unir vida y poesía. La rutina que proponía para su familia rompía con las formalidades de la sociedad burguesa, lo que resultaba muy chocante para ciertos vecinos y parientes. Sin embargo, Caroline desatendió los prejuicios y alentada por su marido y sus compañeros se interesó por la literatura. En ese asunto compartió con los Schlegel la escritura de *Las pinturas*, texto de 1799 donde Caroline, haciendo crítica de arte, se encargó de la mirada femenina y romántica para desentrañar los valores de la obra plástica colgada en el museo de Dresde (hoy uno de los mejores del mundo). Precisamente, el viaje del grupo a Dresde para visitar ese museo fue la pieza inicial de la discordia matrimonial. En su transcurso, Caroline se enamoró de uno de sus compañeros, Friedrich Schelling (1775-1854), doce años menor, y tuvo que disputar un dificultoso trámite de divorcio en medio de otras desdichas: la muerte de su última hija y la muerte de su gran amigo Novalis. Tantos golpes terminaron por abatirla y, desolada, recogió banderas; como las mujeres que tanto despreciaba, siguió a su nuevo marido hasta Munich y vivió, oscura, casi invisible, bajo su protección, llevando una existencia sombría, muy por fuera de lo brillante que había sido, hasta que le llegó la muerte, en 1808, a una edad relativamente temprana aun para esos tiempos: cuarenta y cinco años.

* * *

Como no podía ser de otra manera, dado su peso cultural, Francia es el otro país donde, al igual que en Alemania e Inglaterra, aparecen a fines del siglo XVIII los primeros signos de malestar por las certezas ilustradas. A la citada precocidad de Rousseau y su militancia destinada a conciliar a la Razón con la Naturaleza y la Pasión, debe sumarse, quizás con algo de sorpresa para el lector, la figura de Denis Diderot. Parece imposible que este ilustrado paradigmático, incansable redactor de la *Encyclopédie* y confiable compañero de ruta de Voltaire, haya tenido intervención en la gestación del fenómeno romántico, pero sin duda en sus escritos sobre la actividad artística fue un adelantado, un filósofo de frontera.

«Las ideas que repercutieron en el Romanticismo deben buscarse en los escritos de Diderot sobre estética; ya que es en la creación de la obra de arte donde la libertad llega a su punto más elevado; donde se realiza, sin reglas ni constricciones, la fiesta de la imaginación.»²⁴

En un renglón de menor repercusión e influencia se debe contar a Sébastien Mercier (1740-1814), colega de Diderot en la concepción del “drama burgués” o “tragedia doméstica”, quien con su trabajo de reflexión teórica *Del teatro o Nuevo ensayo sobre el arte dramático*, que publicó en 1773, también operó fuerte sobre los espíritus prerománticos, por su defensa de un teatro nacional atento a los sucesos de la sociedad actual. Este Prerromanticismo francés debió pelear más duro que ingleses y alemanes, ya que en ese país la tradición neoclásica era más férrea y resistente. La condición de mesurados pioneros, que se le concede a Diderot y Mercier, es compartida por René-François de Chateaubriand (1768-1848) y una francesa viajera, corpulenta y acaudalada, Mme. de Staël (1766-1817), que intimó con Goethe y Schiller y llevó las nuevas ideas a tierras galas.

«El primero [Chateaubriand] fue discutido, pero, con frecuencia seguido, desde Italia hasta Rusia, menos en los países protestantes, donde le perjudicaba su catolicismo. La segunda, con su libro *De la littérature*, trazó un programa totalmente nuevo para el

²⁴ Ponce, Esteban. 2010. “¿Diderot romántico?” en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

estudio literario; su obra *De l'Allemagne* reveló un mundo nuevo a Francia y a la mayoría de los países de Europa. Hacia 1815, estos dos grandes escritores habían ya realizado su obra y el romanticismo francés podía venir al mundo.»²⁵

Mme. de Staël, nacida en 1766 como Anne-Louise Germaine Necker (murió en 1817), ejerció su influencia romántica sobre el espíritu francés mediante un libro capital, *De Alemania* (*De l'Allemagne*, con frecuencia traducido al castellano como *Alemania*). Francesa de origen (el apellido con que se la conoce surge de su matrimonio, a los veinte años, con el barón de Staël-Holstein, un holgazán embajador de Suecia en París que derrochó toda su dote), conoció la corte monárquica de los Luises y el sacudón producido en su seno por la Revolución Francesa. Compartía estos contactos cortesanos con su participación en los salones ilustrados, donde ella ocupaba asiento, en igualdad de condiciones, con Voltaire, Rousseau, Diderot y otros. Pero esta ubicuidad le provocó inconvenientes: en la corte se desconfiaba de ella por sus ideas progresistas y en el campo contrario ocurría lo mismo debido a su amistad con representantes del sector retardatario. La balanza se inclinó peligrosamente cuando Mme. de Staël defendió, con gran valentía, la cabeza de María Antonieta, que al fin cayó bajo la guillotina. Incluso se sabe que Mme. de Staël había preparado un plan de fuga de la reina prisionera en la *Conciergerie*, que terminó en fracaso. Precisamente cuando la Revolución entró en su período más contradictorio, con Napoleón en el Consulado, Mme. de Staël recibió en 1803 la orden de alejarse del país natal porque se había ganado un formidable enemigo, precisamente el Primer Cónsul. Napoleón, irritado, ordenó la expulsión de la escritora con la excusa de que con su prédica estaba marcando la superioridad cultural alemana, deteriorando para el mundo la imagen de Francia. Mme. de Staël acató la decisión y se dispuso a viajar por toda Europa llevando consigo a sus dos hijos y su insaciable curiosidad cultural, de modo que sus opiniones sobre Inglaterra, Italia, Rusia, Suecia y sobre todo Alemania, el primer punto de su largo peregrinaje, cuentan con la autoridad de una testigo inteligente y presencial de los sucesos que comenta. Para estos viajes, Mme. de Staël formó equipo sentimental e intelectual con Benjamin Constant (1767-1830), un implacable defensor del orden parlamentario y a quien, por prejuicios de época, en vez de amante o compañero presentaba como

²⁵ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

preceptor de sus hijos. Importa, de esta excursión de exiliada, la adhesión al ideal romántico que Mme. de Staël comienza a contraer en Weimar, el ducado autónomo que formaba parte de una Alemania que todavía no se había constituido como nación. Hemos comentado en otra parte de estos *Apuntes* que en esa ciudad, como en la vecina Jena, deslumbraron las figuras de Goethe y Schiller. Con su traslado a Berlín, Mme. de Staël se vinculó con los hermanos Schlegel, y su tendencia a favor del Romanticismo consiguió la confirmación.

«Rápidamente, Madame se despoja de su piel dieciochesca y predica el grito romántico, la abolición de las reglas, el entusiasmo como virtud. Descubriendo a Alemania, Mme. de Staël se descubre a sí misma.»²⁶

Se repite que la influencia de esta señora sobre la vida intelectual francesa se expresó a través de su libro *De Alemania*. La evolución que alentaba el texto en pos de una literatura que parecía caída en una irremediable esterilidad neoclásica, hizo que la censura pusiera sus ojos desconfiados y prohibiera su edición francesa, prevista para 1810, precisamente porque, como se le explicó, «vuestra obra no es francesa». Tres años después se publicó en Inglaterra y al siguiente entró por fin en Francia. Son los tiempos de la Restauración monárquica y de una censura debilitada por efecto de la transición; *De Alemania* se leyó ávidamente y la literatura francesa adormecida se despertó por ese genial sacudón.

«[De Alemania junto] con el Genio del cristianismo, de Chateaubriand, será la fuerte raíz por donde ascenderá la savia del nuevo árbol. Catorce años, y Francia tendrá el *Prefacio de Cromwell*.»²⁷

Como dijimos, muy próxima a la influencia de Mme. de Staël se encuentra la de François-René de Chateaubriand (1768-1848). A través de obras como *Atala* (1801), *El genio del cristianismo* (1802) y *René* (1802), Chateaubriand puso su literatura al servicio de un renacimiento religioso muy postergado por la irreligiosidad de la Ilustración. Con él la Francia post-

²⁶ Granell, Manuel. 1947. Prólogo a *Alemania de Mme. de Staël*. Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A.

²⁷ Granell, Manuel. Obra citada.

revolucionaria abría de nuevo sus puertas al cristianismo, y Chateaubriand, con sus lecciones y las teorías expuestas especialmente en *El genio del Cristianismo*, un poema laudatorio de la obra de Dios, se ubicó, con esa ahora novedosa posición, en un lugar de privilegio entre los poetas franceses, llegando a conseguir la protección de Napoleón Bonaparte, de quien luego se distanció. *El genio del cristianismo* —repetimos, la obra fundamental de este autor— se publicó en 1802, el mismo año en que Bonaparte volvía a abrir para el culto católico las puertas de la catedral de Notre-Dame. Napoleón usó este acto para reparar las relaciones bastante maltrechas entre Francia y el papado, la razón, argumentan los historiadores, por la cual Pío VII, en respuesta también amistosa, acudió en 1804 al acto de coronación del emperador. Chateaubriand se enemistaría más adelante con el emperador tras la ejecución del duque de Enghien, episodio también de 1804 que comentamos con más detalles en otro capítulo de estos *Apuntes*. A partir de entonces apoyó a los Borbones que pugnaban por la Restauración monárquica y su retorno al trono. Murió anciano, en 1848, momento en que Francia declaraba la Segunda República y estaba a punto de dar paso, en vez de un rey, a un nuevo emperador, Napoleón III.

En coincidencia con estos movimientos en las naciones centrales de Europa, el Prerromanticismo encontró partidarios en otras regiones del continente que actuaron al arbitrio de esfuerzos individuales y aislados, sin formar escuelas o grupos que pugnarán por objetivos afines, tal como lo hicieron los poetas ingleses o los alemanes del *Sturm und Drang*. Italia, España, Portugal, Holanda, Polonia, Rusia carecen de notables movimientos prerrománticos. Suiza, y sólo si le atribuimos la natalidad del ginebrino Rousseau, se enaltece como excepción.

Romanticismo

«¡Oh mundo helénico, te hemos perdido!
Por eso hemos tenido que hacernos un mundo romántico»

FRIEDRICH SCHLEGEL (1772-1829)

«Después de haber sido preparado en las literaturas [y en las artes] más avanzadas por aquel período de incubación que fue el prerromanticismo, el romanticismo propiamente dicho hizo su

aparición en la mayor parte de los países de Europa y de América [...] Fue un incendio que se produjo al principio en algunos puntos distintos y que luego se fue propagando con gran rapidez. Después de haber brillado con luz desigual, según los diferentes terrenos, decreció y fue extinguiéndose, primero, en las mismas zonas en donde había nacido y más tarde, en aquellas otras que habían sido las postreras en acogerle. Entre 1850 y 1860 ya está por doquier detenido y le va sucediendo un movimiento de sentido opuesto y de propósito realista; de manera que si bien en su conjunto abarca casi medio siglo, no duró en cada nación sino unos treinta años o cuando más cuarenta.»²⁸

No hay acuerdo respecto de la etimología de las palabras romántico y romanticismo. Entre las varias hipótesis, destacamos la que más se acepta, la que afirma que el término proviene del adjetivo inglés *romantic*, vocablo que se comenzó a usar alrededor del siglo XVII para señalar la naturaleza aventurera de las novelas de caballería llamadas romances. En Francia también se usaba el término *roman*, de significación bastante similar. No obstante, este rótulo identificador no se impuso al mismo tiempo en toda Europa, en algunos lugares se adoptó con retraso, tal como el caso de España, donde romántico y romanticismo comenzaron a usarse recién a comienzos del siglo XIX.

La duración del Romanticismo es una cuestión controvertida. Haciendo un cotejo entre las distintas opiniones, se puede llegar a cierta coincidencia, y entender que el movimiento se extendió por Europa a lo largo de cincuenta años, entre 1780 y 1830. Luego de esta última fecha, las expresiones románticas comenzaron a ser residuales. Se debe señalar, sin embargo, y aunque resulte obvio, que ninguna de estas empresas desaparecen sin dejar rastros, sobreviven como legado y muchas de las innovaciones que generaron se mantienen, como aporte, en el suceso artístico siguiente. La revolución realista-naturalista, posterior a la romántica, contiene sin duda elementos que provienen de este antecedente al cual, no obstante, se le opone e incluso combate.

La relativa facilidad para encontrar el origen del nombre y aceptar las fechas de vigencia contrasta con otra dificultad, la de acercarnos a una definición de pocas líneas que encierre este fenómeno complejísimo. La literatura sobre el Romanticismo es más abundante que el Romanticismo

²⁸ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

mismo, conformando una especie de pirámide invertida que contiene las diversas propuestas por definirlo. Paul van Tieghem, autor de una obra casi exhaustiva sobre el tema, admite que se debe renunciar a una definición «si por ello se entiende encontrar una fórmula breve y a la vez sintética para contener todos sus matices, todos sus aspectos». Es por eso que, ante tamaño obstáculo, preferimos comenzar el capítulo con tres citas autorizadas que precisan sumariamente los rasgos generales y los efectos producidos por este movimiento múltiple, tan decisivo para el pensamiento y el arte europeo (y aun para la inaugurada realidad americana emancipada, adonde, como ya puntualizaremos, también llegaron sus reflejos).

«La importancia del Romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental. Lo considero el cambio puntual ocurrido en la conciencia de Occidente en el curso de los siglos XVIII y XIX de más envergadura [...] Mi tesis es que el movimiento romántico ha sido una transformación tan radical y de tal calibre que nada ha sido igual después de este.»²⁹

«Desde el Gótico³⁰, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual nunca fue probablemente acentuado de manera tan incondicional. El racionalismo, que seguía progresando desde el Renacimiento y había conseguido a través de la Ilustración una vigencia universal, dominando todo el mundo civilizado, sufrió la derrota más penosa de su historia.»³¹

«El Romanticismo protesta contra el absoluto imperio de la Razón, de la que había hecho el Siglo de las Luces la guía casi única del espíritu humano; no cree que sea suficiente para

²⁹ Berlin, Isaiah. 2000. *Las raíces del romanticismo* (edición de Henry Hardy, traducción de Silvina Mari). España. Taurus.

³⁰ Se recuerda que el gótico ha sido materia de análisis y descripción en el capítulo III de estos *Apuntes*.

³¹ Hauser, Arnold. 1962. *Historia Social de la Literatura y el Arte* (traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.

el hombre y hace que se tengan en cuenta los derechos del corazón.»³²

Es absolutamente cierto, como afirman estos comentaristas, que el Romanticismo influyó de un modo determinante en el pensamiento de Occidente a partir de finales del siglo XVIII y, con más fuerza, desde comienzos del XIX, hasta entonces dominado por un Iluminismo triunfante. Fue el fenómeno paneuropeo de reacción contra la concepción de la vida sostenida por los *philosophes*, cuyo influjo fue decreciendo a fines del siglo, precisamente cuando comenzó a afirmarse el intento romántico, que opuso al universalismo ilustrado la necesidad de poner de relieve lo local y lo individual, y a la propia e intransferible imaginación por encima de la dócil imitación de modelos consagrados. Asimismo los derechos de la Naturaleza —«en tanto origen de las pasiones o de la virtud, sería la fuente del bien y en definitiva de lo verdadero»³³—, solitariamente defendidos por Rousseau, tomaron un impulso más unánime, primero a través de los citados prerománticos, y luego por los románticos que con mayor ímpetu y decisión sacudieron el edificio ilustrado y, como señala Hauser en la cita anterior, lo hicieron caer.

El Romanticismo, no obstante modo de vida, afectó de un modo particular la práctica de todas las artes, concebida por los artistas románticos mediante nuevos conceptos que renegaban de rigurosas reglas y apriorismos, esas normas que daban escaso lugar, o ninguno, a la originalidad, la confidencia, la fantasía, la ensoñación y el misterio. Pero sin duda «será en la crítica del concepto de imitación que los románticos fundarán más claramente la distancia que los separa de sus predecesores: a través de ella operarán una ruptura en el paradigma de la teoría del arte que no se recompondrá»³⁴. En función de este rechazo de la *mimesis* los románticos cuestionaron el recurso neoclásico de perfeccionar el objeto representado, embelleciéndolo mediante procedimientos artísticos, de modo de impedir la representación de la cosa tal cual era. El poeta alemán Novalis, figura gigantesca de la tendencia, aseguraba que «el artista crea mundo, reemplaza la mera copia por una libremente creada pues se expresa no

³² Van Tieghem, Paul. Obra citada.

³³ Domeq, Gabriela. 2010. "Apuntes sobre la noción de naturaleza en Rousseau" en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

³⁴ D'Angelo, Paolo. 1999. *La estética del romanticismo* (traducción de Juan Díaz de Atauri). España. Visor.

sólo actuando sobre la impresión que recibe sino creando libres expresiones del espíritu»³⁵.

Para los románticos la renovación resultaba imprescindible; la poesía vivía sujeta a exigencias de métrica y decoro mientras que la tragedia, un terreno entonces muy afín con la lírica, se mantenía copiando mal y sin escrúpulos a Corneille, a Racine y en última instancia al más cercano Voltaire. La novela contaba con mejor aliento, aunque aún era tomada como la expresión de un género nuevo, a pesar de que se hallaba institucionalizada desde el siglo XIV como narrativa de ficción y había alcanzado su madurez con el celebrado *Quijote* de Cervantes, de 1615. Incluso existían ejemplos de presencia mucho más cercanos, como la novela inglesa dieciochesca, que tuvo como principales exponentes a Samuel Richardson, Henry Fielding y Daniel Defoe, el autor de *Robinson Crusoe*. Precisamente el renacimiento de lo gótico, propiciado por los románticos, puede advertirse en la recepción apreciativa que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX obtuvo la novela gótica inglesa, «en la cual se incorporaban circunstancias misteriosas y factores sobrenaturales, que tendían a crear una atmósfera donde se mezclaban elementos estremecedores y sentimentales»³⁶. Ejemplos de esta naturaleza es el texto precursor de Horace Walpole (1717-1797), *El castillo de Otranto*, al cual debe sumarse *Cumbres borrascosas*, la única novela de Emily Brontë, considerada, luego de una tibia recepción inicial, un clásico de la literatura inglesa, y *Jane Eyre*, la primera de las cuatro novelas que escribió Charlotte Brontë, hermana de Emily, donde describe con crudeza su vida de colegiala en un establecimiento de severos estatutos.

Paralelamente a la atracción por lo gótico, los románticos desarrollaron un gusto especial por la historia europea, con predilección por el período medieval. Esa inclinación dio como lógica consecuencia mucho impulso a la novela histórica, que será coincidente con el interés similar que, como veremos, profesó el teatro romántico.

«La “novela histórica” es otro producto de las concepciones románticas: se caracteriza por desenvolver su anécdota en torno a

³⁵ Bidon-Chanal, Lucas. 2010. “La mimesis romántica: consideraciones sobre Novalis, Friedrich Schlegel y la superación del principio de imitación” en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

³⁶ Rest, Jaime y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo Universal 1. La historia de la literatura mundial. Orígenes y desarrollo de la novela*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

cierto acontecimiento significativo —una guerra, un reinado, una revolución— del pasado más o menos remoto; según la concibió su creador —el escocés sir Walter Scott— podemos describirla como una obra de ficción que trata de evocar con realismo y exactitud las condiciones imperantes en un determinado momento histórico.»³⁷

Según el crítico György Lukács (1885-1971), la novela histórica toma por propósito principal ofrecer una visión verosímil de una época histórica preferiblemente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias. En este tipo de novelas han de utilizarse hechos verídicos aunque los personajes principales sean inventados. El citado sir Walter Scott (1771-1832), como se dijo principal cultor de esta especie literaria, es conocido en el ámbito de la lectura en español sobre todo por su novela más célebre, *Ivanhoe*, que publicó en 1819.

El siglo XIX precipitó otros cambios muy profundos para la novela (como se afirmó más arriba, el género más floreciente de la centuria), ya que tomó caminos que escasamente se habían transitado, tal como el que hoy se entiende como ciencia ficción, el policial y los relatos para niños. Es en este período romántico que los subgéneros mencionados, al principio desechados como literatura menor, comenzaron a ganar altura. En todos los casos no se trata de expresiones virginales, podemos encontrar, por ejemplo, signos anticipatorios de la literatura de ciencia ficción en el relato mítico que cuenta cómo Dédalo, célebre por haber construido el laberinto de Creta, fabricó también muñecos de madera con movilidad propia, la indispensable condición de vida de los robots³⁸. También encontramos similares antecedentes en la época moderna, 1771, en la ucronía³⁹ del francés Louis-Sebastien Mercier, *L'An 2440*, donde se atrevió a una inusual indagación del estado del mundo en un futuro entonces muy lejano. En 1781 un autor anónimo recopiló *Las aventuras del barón de Münchhausen*, donde el protagonista realiza fantásticas proezas, tal como cabalgar sobre una bala de cañón disparada, salir de una ciénaga tirándose de su propia coleta y viajar a la Luna. Los viajes a la Luna, apreciado motivo central en la infancia del subgénero, tuvieron su precoz presencia en *El otro mundo*, narración de

³⁷ Rest, Arnold. Obra citada.

³⁸ La palabra robot proviene de la pieza teatral R.U.R. (Rossum's Universal Robots), escrita por el dramaturgo checo Karel Čapek (1890-1938), y estrenada en 1921.[

³⁹ «Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder» (Diccionario de la Real Academia Española).

Cyrano de Bergerac (1619-1655). Pero la muestra que más se acerca a lo que hoy se entiende como novela de ciencia ficción –término acuñado en 1920 por Hugo Gensback (1884-1967) en la revista norteamericana *Amazing Stories*–, se encuentra en *Somniun*, relato escrito en latín y que el astrónomo Johannes Kepler (1571-1630)⁴⁰ escribió en 1608 y publicó en 1634. Kepler narra la historia de Duracotus, un joven islandés, que gracias a la ayuda de su madre, Fiolxhilda, dueña de un conjuro mágico, puede viajar a la Luna durante un eclipse solar. Años más tarde, dado que en el argumento se juegan rasgos biográficos y autorreferenciales de la familia Kepler, la novela fue usada para acusar de brujería a la madre del autor. En pleno siglo XIX el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) le dio impulso a la ciencia ficción con sus relatos *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaal* (uno de sus primeros cuentos fantásticos), *El poder de las palabras*, *Revelación mesmérica*, *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, *Un descenso al Maelström* y *Von Kempelen y su descubrimiento*. Es imposible ignorar que, casi al mismo tiempo, el prolífico Julio Verne (1828-1905) hacía su entrada en el tema con un alto grado de deliciosa ingenuidad e imaginación, publicando en 1863 *Cinco años en globo*, la primera muestra de su frondosa inventiva, muy llamativa si se tiene en cuenta que para describir estas vicisitudes fantásticas alrededor del globo no necesitó moverse nunca de su casa.

A pesar de todas estas referencias, la novela de ciencia ficción necesitó de mucho tiempo para sumar consideración; el haber conseguido posterior refugio en el cine, la historieta y la televisión, disminuyó su autoridad para ser incluida en el campo de la alta literatura, categoría a la que accedió recién muy avanzado el siglo XX (el siglo del primero y verdadero viaje a la Luna), una edad de oro generada por el trabajo de una serie de escritores notables de origen europeo y americano: Isaac Asimov, J. G. Ballard, Adolfo Bioy Casares, Ray Bradbury, Arthur Clarke, Philip K. Dick, Aldous Huxley, H. P. Lovecraft, Héctor Germán Oesterheld, Olaf Stapledon y Theodore Sturgeon. Sin embargo, a nuestro criterio la circunstancia que le dio jerarquía definitiva no provino de la literatura sino del cine, a través del magistral film de Stanley Kubrick *2001 Odisea del espacio*.

A esta altura ya pueden inventariarse los tópicos de la novela de ciencia ficción, incluidos en un abanico grande de posibilidades: viajes interestelares, conquista del espacio, consecuencias de una hecatombe terrestre o cósmica,

⁴⁰ La enorme contribución que hizo Kepler a la ciencia se comenta en el capítulo V de estos Apuntes.

evolución humana sobrevenidas por mutaciones, humanización de los robots, realidad virtual, existencia de civilizaciones alienígenas, etc. Esta acción puede tener lugar en un tiempo pasado, presente o futuro, o, incluso, en tiempos alternativos ajenos a la realidad conocida, y tener por escenario espacios físicos (reales o imaginarios, terrestres o extraterrestres) o el espacio interno de la mente. Los personajes son igualmente diversos: a partir del patrón natural humano, recorre y explota modelos antropomórficos hasta desembocar en la creación de entidades artificiales de forma humana (robot, androide⁴¹, ciborg⁴²), o en criaturas no antropomórficas pero dotadas de inteligencia.

La novela policial, no obstante el anatema inicial que la calificó de literatura barata, sobrevivió a este dificultoso comienzo, alrededor de 1840, inducido por dos hechos que nada tenían que ver con las letras: la creación de un cuerpo policial en Prusia (1822), y otro, el famoso Scotland Yard (1829), en Inglaterra. Ambas instituciones debían responder, en adelante, a un estatuto operativo que les impedía el uso de la tortura para la confesión de delitos, debiendo aplicar, para la identificación del delincuente, una serie de pruebas deductivas y científicas que demostraran, sin errores, su culpabilidad (auxilio importante obtuvieron estos cuerpos policiales cuando el croata-argentino Juan Vucetich (1858-1925) descubrió la capacidad identificatoria de las huellas dactilares, únicas para cada individuo). Estas nuevas formas de actuación a la que debían atenerse las instituciones policiales, ésas y las que les sucedieron, se basaba en el principio constitucional vigente, creemos, en todos (o en casi todos) los estatutos políticos del mundo occidental: el “principio de presunción de inocencia”, vale decir que toda persona es inocente hasta tanto no se demuestre lo contrario.

Como en el caso del relato de ciencia ficción, es posible reconocer interesantes precedentes de la novela policial, que a pesar de su condición de ejemplos aislados, actúan de precoces anuncios. El más visible, sin duda

⁴¹ Según el Diccionario de la Real Academia Española: «Autómata de figura de hombre». Una definición más precisa indica que androide es la denominación que se le da a un robot antropomorfo que, además de imitar la apariencia humana, imita algunos aspectos de su conducta.

⁴² La palabra *ciborg* (del inglés *cyber* (cibernético) más *organism* (organismo), se utiliza para designar una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos generalmente con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de la tecnología.

inevitable, es el *Edipo rey* o *Edipo tirano* de Sófocles (alrededor de 425 a.C.), donde Edipo, ignorante de la identidad del hombre que mató en un cruce de caminos, se empeña en la investigación de ese asesinato que, al cabo, comprende él mismo ha cometido. Ya en el siglo XIX también fue el iluminado Edgar Allan Poe el primero en incursionar en el subgénero, con una serie de cuentos donde emplea el sistema deductivo: *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) y su continuación, *El misterio de Marie Rogêt* (1842-1843), *La carta robada* (1844) y *El escarabajo de oro* (1843). En algunos de estos relatos Poe creó un arquetipo, el detective Auguste Dupin, a cargo de las investigaciones cargadas de intrincadas deducciones que siempre llegan a buen resultado, dando el ejemplo para la invención de otro mucho más famoso, Sherlock Holmes, creación del británico Arthur Conan Doyle (1859-1930). Holmes, siempre acompañado por un fiel ayudante Watson, vio la luz en el relato *Estudio en escarlata*, de 1887. Conan Doyle, que con ese primer título quiso dar por terminada la relación con el personaje, ya que por vocación aspiraba a escribir en lo sucesivo relatos históricos y costumbristas, sintió el reclamo del público y debió ofrecer una nueva muestra, *El signo de los cuatro*. El segundo obsequio, en lugar de ser para el autor liberador de compromisos, produjo el efecto exactamente contrario: la demanda de otros relatos similares se hizo severa y Conan Doyle tuvo que dedicar su tiempo a imaginar, una a una, distintas aventuras de su eficaz y elegante detective, incapaz de abandonar, cualquiera fuera el tono que tomara el caso, la tranquila flema inglesa. La dependencia fue tanta, que el escritor, acorralado por la exigencia que se le hizo intolerable, decidió matarlo. En la que suponía su última novela, lo obligó a precipitarse por la cornisa de un monte suizo, pero el público no aceptó este accidente, de tal modo que el autor debió “resucitarlo” en *La casa vacía*. Conan Doyle moriría poco después, dejando como legado ese personaje invulnerable a la muerte.

La también inglesa Agatha Christie (1890-1976), prolífica hasta el asombro, escribió setenta y nueve novelas y centenares de cuentos cortos, continuó el camino de Conan Doyle, acudiendo a la deducción razonada para resolver cuestiones criminalísticas que al comienzo del texto parecen inextricables. Ambos, Doyle y la Christie, conforman lo que en la historia de la literatura, una vez que el relato policíaco ganó su lugar de prestigio (indiscutible en el siglo XX y en el actual, con grandes exponentes que han acreditado aún más al género), se llama la escuela inglesa.

La sombría escuela norteamericana, que responde al sobrenombre de novela negra, al de novela noir para los franceses o a la de la expresión

inglesa thriller (muy usada por el cine), se aparta de los contenidos ingleses y de la morosa manera de narrar, ubicando los hechos en violentos contextos sociales, donde el delito es la expresión manifiesta de un estado de corrupción y desajuste de una comunidad infectada por el crimen. Los grandes maestros fueron Raymond Chandler (1888-1959) y Dashiell Hammett (1894-1961). La aceptación de esta escuela fue y es total, por lo general el mundo de la literatura la ha puesto en un lugar de privilegio respecto a la británica y el cine, siempre ávido de historias atrapantes, ha recurrido con frecuencia a filmar estos relatos donde imperan el crimen y la traición, y la capacidad de comprensión por las falencias humanas de sus detectives modélicos afectos al brandy: Sam Spade (Hammet) y Philip Marlowe (Chandler). El policial negro se constituyó como género cinematográfico apenas este arte contó con sonido, y entre sus expresiones primeras, y magistrales, se registra la versión de *El halcón maltés*, novela de Dashiell Hammett, que en 1941 dirigió John Huston, con Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre y Gladys George en el reparto.

Nuestra historia literaria le da la prioridad de novela policial a *La huella del crimen*, primera de la especie escrita en castellano por Raúl Valeis, en realidad aproximado anagrama de su verdadero nombre y apellido, Luis V. Varela (1845-1911). Varela, que publicó el texto en 1877 haciéndolo circular a la manera francesa, a través del folletín (del mismo modo que el *Juan Moreira*, la historia gauchesca de Eduardo Gutiérrez), era hijo de Justa Cané, hermana de Miguel, el autor de *Juvenilia*⁴³ y de la Ley de Residencia⁴⁴. Posteriormente Varela reincidió con una segunda muestra, *Clemencia*, también publicada en 1877 y que obra como continuidad de la primera.

La literatura infantil –literatura para niños y jóvenes nos parece una denominación más apropiada–, es un subgénero que tomó mucho impulso en

⁴³ Entre 1863 y 1868 Miguel Cané cursó su bachillerato en el Colegio Nacional de Buenos Aires (ubicado en lo que actualmente es el paseo histórico de la Manzana de las Luces), en la época en que era un internado de varones. Las experiencias vividas en este colegio fueron narradas en *Juvenilia* (1884), el más recordado de sus libros.

⁴⁴ Se conoce como Ley de Residencia o Ley Cané a la ley 4.144, sancionada por el Congreso de la Nación Argentina en 1902 que permitió y habilitó al gobierno a expulsar a inmigrantes sin juicio previo. La ley fue utilizada por sucesivos gobiernos argentinos para reprimir la organización sindical de los trabajadores, expulsando principalmente a los anarquistas y socialistas. Surgió a partir de un pedido formulado por la Unión Industrial Argentina al Poder Ejecutivo Nacional en 1899, a raíz del cual el senador Miguel Cané presentó ante el Congreso de la Nación el proyecto de expulsión de extranjeros.

el período romántico. Los hermanos Grimm, Jacob y Wilhelm (1765-1863 y 1786-1859), recopilaron las fábulas tradicionales y folklóricas de circulación oral que publicaron en dos tomos (1812 y 1815), y que llevaron el título de *Kinder und Haugmärchen* (*Cuentos para la infancia y el hogar*). Pero los Grimm “purificaron” las historias, les quitaron parte del alto contenido de crueldad y sadismo de los originales, rehaciendo versiones más pensadas para entretener a los niños que para aleccionarlos, propósito original de esos cuentos. Por ejemplo, la madre de Hansel y Gretel pasó a ser una madrastra, porque el hecho de abandonar a los niños en el bosque no coincidía con la imagen de madre bondadosa de la época. También se preocuparon por modificar o, mejor dicho, omitir alusiones sexuales explícitas o implícitas. Cabe señalar como mérito de los Grimm que una gran cantidad de los relatos coleccionados e intervenidos por ellos han mantenido una popularidad que se ha hecho universal: *Las tres hilanderas*, *Pulgarcito*, *Hänsel y Gretel*, *La Cenicienta*, *Blancanieves*, *Caperucita Roja*, *La bella durmiente del bosque*, entre otros, son relatos fantásticos que hoy gozan de salud absoluta en el mundo de los niños. Es claro que la compañía cinematográfica Disney ha hecho lo suficiente para que estas aventuras, todavía más edulcoradas, mantuvieran su vigencia.

El rótulo de literatura para niños se le asignó, o se le quiso asignar, a ciertos textos que poco a poco los críticos fueron ubicando en otro rango, más literatura para grandes que para infantes. Se ganó este nuevo aprecio un primer ejemplo, del siglo XVIII, *Los viajes de Gulliver*, que Jonathan Swift (1667-1745) publicó en 1726. También un segundo, del siglo XIX, *La isla del tesoro*, relato que Robert Louis Stevenson (1850-1894) editó en 1883. Sin duda, y aún con mayor autoridad, *Alicia y el país de las maravillas*, integra esta nómina. Firmada la novela por Lewis Carrol, seudónimo del reverendo inglés Charles Dodgson (1832-1898), trasciende el rótulo de historia para niños para erguirse como una muestra de gran literatura. Es conocida la leyenda de origen: el libro fue consecuencia de los tantos relatos que el reverendo contaba a tres niñas, una de las cuales, Alice, era su preferida. Sin duda ignoraban, tanto el relator como sus escuchas, que Alicia en el país de las maravillas inaugura «la serie de novelas que narran el paso a otra realidad»⁴⁵, identificación que le cabe asimismo a *El maravilloso mundo del mago de Oz*, libro escrito por Lyman Frank Baum en 1900, y en tiempos actuales a una serie de textos que casi sin ninguna excepción han encabezado la lista de best-seller: los siete volúmenes de *Las crónicas de Narnia*, firmados por C. S. Lewis;

⁴⁵ De Santis, Pablo. “Viaje de ida al centro de la fantasía”. *adn*, revista de cultura del diario *La Nación*. Viernes 6 de julio de 2012.

la fantástica saga de *Harry Potter*, que la autora británica J. K. Rowling parece dispuesta a concluir como heptalogía; y la gran novela de Roald Dahl, *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964).

* * *

Los románticos actuaron como artistas tal cual lo hacían en la vida. No establecieron diferencias entre una cosa y la otra. La subjetividad de los románticos, expresada en el arte, también se manifestaba de modo claro en su vida cotidiana, la calidad de romántico era, para ellos, un estado permanente y este es el primer punto donde se apartaron del hombre y del artista neoclásico, acaso rebelde en sus expresiones escritas pero elegante y mundano en los salones de la aristocracia (en este sentido, Voltaire era el modelo más aborrecido). En este marco de animosidad, los románticos mostraban declarado desprecio por ciertos literatos y artistas. No obstante individualistas, este rechazo ayudaba a sumar rasgos de identificación gregaria, ya que ser enemigo de tal lo ubicaba, sin dudas y de modo automático, en el terreno “bohémio”, otro nombre identificatorio que asumían y aceptaban los animadores de la causa. Los premios y canonjías, sean éstos concedidos por las academias o los críticos, o por los editores, *marchands* y galeristas, no fueron para ellos objeto de negociación alguna. El desprecio por estas prebendas, hizo que muchos vivieran y murieran en la pobreza. Pero hubo varias excepciones: Víctor Hugo, uno de los líderes, ingresó a la Academia Francesa en 1841 y tuvo cargos públicos casi hasta su muerte; Alfred de Musset no alcanzó el escaño académico pero trabajó para el gobierno en puestos de privilegio; y Alejandro Dumas suspiró inútilmente por concretar una carrera política y por obtener un asiento en la honorable institución que sólo premió al romántico Hugo.

Asimismo operaba en el ánimo de todo romántico el desapego por su obra, que una vez producida era abandonada, ya que de inmediato pertenecía, para ellos, al pasado. El aprisionamiento y la propiedad de la pieza ya concluida era una vulgaridad, inaceptable, absurda y blasfema. Esto evitaba, por otra parte, que buscara el mencionado aprecio posterior de la crítica o de las academias, que como dijimos poco le importaban. El fin del arte era producir belleza y esto era suficiente como destino de vida, sin ningún agregado halagador.

«Los valores a los que se les asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior; el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir.»⁴⁶

Sin duda, los legos admiraban la franqueza y la entereza de los románticos capaces de dedicarse a fondo a trabajar por un ideal, sin importar cuáles fueran los resultados y mucho menos las consecuencias. Resumiendo, tal vez el coraje sea la gran virtud que los distinguió, la calidad universalmente alabada y respetada.

Repetimos que los románticos superaron los titubeos del Prerromanticismo y rompieron de modo absoluto y definitivo con el Neoclasicismo. A cambio de la serenidad de esa forma, opusieron una realidad conflictiva y dinámica, siendo la racionalidad desestimada en favor de la intuición, la pasión y el sentimiento. La Naturaleza, por ejemplo, a diferencia del prolijo y florido estanque del jardín neoclásico, debía resultarles agreste y libre de humanas marcas de mejoramiento. Su gusto era por los paisajes abiertos y embravecidos: el bosque, el mar, las tormentas. Se compadece con el agrado romántico por lo inmenso, por lo desmesurado, lo gigantesco con relación al hombre, a lo que debe agregarse la atención prestada a lo raro, lo anormal, «por todo lo que parece ser excepción dentro del orden habitual de la Naturaleza o escapar a la regularidad que suele imponer el hombre a sus obras»⁴⁷.

«Para el Romanticismo, el paisaje no sólo era lo visible a los ojos. Mares, bosques, montañas ocultaban metáforas del recurrente conflicto entre el hombre y el mundo exterior, amenazante y poderoso.»⁴⁸

Las horas del día también fueron objeto de preferencia. Los románticos amaron el atardecer y mucho más la noche, la oscuridad que escondía el entorno y habilitaba sus fantasías. En cuanto a las estaciones del año, festejaron el otoño, la época, según ellos, más cargada de melancolía.

⁴⁶ Berlin, Isaiah. Obra citada.

⁴⁷ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

⁴⁸ Giudici, Alberto, en revista *Ñ*, N°387, del sábado 26 de febrero de 2011.

Por su adhesión a lo excepcional, los románticos usaron en sus historias a los seres diferentes de las leyendas populares, desde personajes semihumanos o extrahumanos hasta duendes, elfos, gnomos, silfos, dragones, vampiros, monstruos y fantasmas. El alemán Ernst Hoffman (1776-1822) cultivó el relato fantástico inserto en un mundo donde imperaban personajes sumidos en la locura y el horror. En el mismo rubro de atención figuran los santos y los pecadores, los ascetas y los libertinos, los ángeles y los demonios, vale decir todos aquellos que sobresalían como seres distintos para la sociedad. El Quasimodo de la novela de Víctor Hugo, el jorobado deforme que vive entre las entrañas de las torres de la catedral de Notre-Dame, es ejemplo de esta tendencia romántica de encontrar humanidad y sentimientos entre los desclasados y segregados, aquellos que por sus fallas físicas (la fealdad de Quasimodo era, según Hugo, su arma más terrible) no encajaban dentro de la figura normalizada del ser humano. La novela *Frankenstein* opera del mismo modo, Mary Shelley construyó un Prometeo moderno, un monstruo romántico capaz de amar y de leer con emoción a Goethe, Milton y Rousseau.

La búsqueda del “color local”, bandera que luego sería consagrada por Víctor Hugo en el *Prefacio de Cromwell*, fue una constante de los románticos, iniciativa que dio lugar, como consecuencia, a que muchos de los idiomas nacionales poco cultivados, usados en la vida cotidiana de los pueblos, pasaran a formar parte del mundo de la literatura. Esto ocurrió con la lengua gaélica, la escocesa, la provenzal, la bretona, la catalana, la gallega, la vasca, etc. De los innumerables ejemplos, se destaca el de Alexandr Pushkin, considerado el fundador de la literatura rusa moderna que utilizó precisamente su hasta ahí desvalorizada lengua materna para su inmensa producción poética, dramática y novelística, porque el ruso cultivado hablaba y escribía en francés. Se elaboraron en estos albores las primeras historias de las literaturas nacionales. El mérito inicial le corresponde al alemán Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), quien concibió «la historia literaria como parte de la historia en general, pues, para él, la literatura es expresión de la vida nacional de un pueblo»⁴⁹.

Los románticos padecían (los falsarios, que los hubo, simulaban padecer) el “mal del siglo”, afección también reconocida como *spleen*, y popularizada por Baudelaire en *Las flores del mal*.

⁴⁹ Ylera, Alicia. “Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias (I)”. <http://dialnet.unirioja.es>

«SPLEEN (I)

Pluvioso, irritado contra la ciudad entera,
De su urna, en grandes oleadas vierte un frío tenebroso
Sobre los pálidos habitantes del vecino cementerio
Y la mortandad sobre los arrabales brumosos.
Mi gato sobre el ladrillo buscando una litera
Agita sin reposo su cuerpo flaco y sarnoso;
El alma de un viejo poeta vaga en la gotera
Con la triste voz de un fantasma friolento.
El bordón se lamenta, y el leño ahumado
Acompaña en falsete al péndulo acatarrado,
Mientras que en un mazo de naipes lleno de sucios olores,
Herencia fatal de una vieja hidrópica,
El hermoso *valet de coeur* y la dama de pique
Charlan siniestramente de sus amores difuntos»⁵⁰.

Una connotación aproximada de la palabra *spleen*, que en español se traduce “esplín”, remite a un estado de melancolía sin causa definida o de la angustia vital de una persona que nunca encuentra sosiego. Esta definición del término es sólo aproximada, los románticos le dieron a la palabra un sentido más trascendente, el *spleen* no puede eliminarse con un simple pasatiempo o entretenimiento, sino que ha calado hondo en personalidades que buscan el absoluto filosófico en un mundo que juzgan banal y superficial. El Romanticismo aboga por un hombre en continua búsqueda de lo absoluto, de ahí la apertura «al misterio y a lo sobrenatural, que anidan en el interior del hombre, en la esfera del inconsciente. Por ello, los personajes románticos se sienten atraídos hacia un ideal inefable que no pueden alcanzar. Es ésta una de las raíces de su frustración, la cual, por otra parte, se ve incrementada por la sensación de estar viviendo en un mundo inarmónico, desacralizado y desnaturalizado, en contrario de los neoclásicos, que creían en la posibilidad de lograr, por mediación del arte, la deseada armonía entre el hombre y el mundo, entre la razón y los sentimientos»⁵¹. Esta insatisfacción vital obligaba a los románticos a concentrarse en la búsqueda de “otra realidad” –según el romántico español Mariano José de

⁵⁰ Baudelaire, Charles. “*Las flores del mal*”. [http:// biblioteca.ieshnomachado.org](http://biblioteca.ieshnomachado.org) (sin nombre de traductor)

⁵¹ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

Larra, al «anhelo de otra cosa mejor»-. Las causas de desilusión eran muchas: el desencanto por las derivaciones retardatarias de la Revolución Francesa; el disgusto por la carencia de una patria para los “románticos del norte”, los alemanes (por esto se dice que en esos tiempos «los alemanes eran probablemente el pueblo más desgraciado de Europa»⁵²); la pérdida de interés por un mundo que estaba regido para ellos por un cúmulo de fórmulas y reglas inaceptables, etc. Por eso los románticos se autoexiliaban y disparaban en distintas direcciones, en clara pugna con la sociedad contemporánea, siendo la Edad Media, el arte gótico, las tradiciones folclóricas, las costumbres de los países exóticos, incluso los hábitos de las viejas naciones del Mediterráneo, los temas preferidos, lugares donde hurgar y encontrar una vida humana menos modelada por la civilización occidental. Viajeros incansables, Grecia, Italia y el Oriente musulmán (del cual Byron aportó la imagen estereotipada del turbante y la cimitarra), fueron las regiones que más llenaron los sueños de estos peregrinos, para quienes caminar y caminar, sin meta ni fin, era una de las prácticas de los románticos *europamüde*, denominación que se les asignó por la ambición de embarcarse hacia nuevos ámbitos, en lo posible exóticos y desconocidos.

La nostalgia, un sentimiento tan afín con el *spleen*, también era un atributo de la conducta del romántico, que vivía bajo la certeza de «que nada de lo que hagamos nos dará satisfacción»⁵³. Algunos interpretan que la nostalgia romántica constituye el deseo, imposible, de retornar a la primera casa, aquella de la infancia perdida para siempre. Novalis —«el poeta más intenso del primer romanticismo alemán»⁵⁴, nacido en 1772 y muerto de tuberculosis en 1801— lo expresó de manera manifiesta: «Estoy constantemente retornando al hogar, siempre retornando a la casa de mi padre».

«¡Volver a ser definitivamente un niño! ¡Todo dorado, todo glorioso y bueno! ¡Morar en este castillo, habitación, sala, sótano, establo! ¡Todas las cosas de colores, confusas, indefinidas! Ya no encuentro alegría en nada. ¡Felices momentos de la niñez, ah, volver a ellos!»⁵⁵

⁵² Hauser, Arnold. Obra citada.

⁵³ Berlin, Isaiah. Obra citada.

⁵⁴ Chantavoine, Jean. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea* (traducción de José Almoína). México. Unión Tipográfica Hispano Americana.

⁵⁵ Klinger, Friedrich Maximilian. 2011. *Sturm und Drang. Un drama* (edición y traducción de M. G. Burello y J. L. Rearte). Buenos Aires. Prometeo libros.

El término “bohémio”, que ya dijimos los románticos aceptaban como sinónimo, se emparenta por analogía con la expresión con la que también se distinguía a los gitanos, llamados tradicionalmente bohemios en Francia, debido a que su arribo se registraba mayormente desde la región de Bohemia, en la actual República Checa. Estos gitanos mostraban un modo de vivir sostenido por una escala de valores muy contraria a la de la sociedad occidental, sedentaria y burguesa, y esas maneras resultaban compatibles, al ojo común, con las formas propiciadas por el Romanticismo. La palabra bohemia se oficializó a través de la novela romántica de Henri Murger (1822-1861), *Escenas de la vida bohemia*, que asimismo sirvió de base para el libreto de la ópera *La bohème* de Giacomo Puccini (1858-1924).

El Romanticismo puso, por primera vez en la vida de Occidente, a la fuerza creadora de la juventud por encima de la vejez. Esta es una idea ajena a toda la cultura anterior. Asimismo se toma como raro el caso de un joven romántico que haya cambiado de criterio con el paso de los años, aunque también es cierto que pocos alcanzaron edades avanzadas, víctimas de las enfermedades descuidadas o directamente del suicidio.

El amor ocupaba en la vida de los románticos lugar preponderante y a veces la llenaba por entero. «Los personajes principales de [sus historias] mueren de amor, de celos y de venganza»⁵⁶; así muere el Quasimodo de Víctor Hugo. Este amor, que predominaba por encima de la razón y de la voluntad, con mucho de fatal, no era precisamente un sentimiento terreno; los románticos (varones) construían una figura ideal, un ángel femenino que parecía descender de un cielo para satisfacer el corazón del amante en sus aspectos más espirituales, sin el desagradable aditamento de la carnalidad. Las depositarias de ese interés amatorio solían vivir ajenas a este beneficio, sumidas en una ignorancia alentada por el mismo constructor del santuario, en atención que, por supuesto, esta imagen ideal se desvanecería sin remedio apenas tomara contacto con lo real. En el mismo sentido el matrimonio era aborrecido por su contenido prosaico, más un contrato de conveniencias económicas y sociales que unión de almas y sentimientos.

«La fuga al pasado es solo una de las formas del irrealismo y el ilusionismo románticos, pero hay también una fuga al futuro,

⁵⁶ Torrego Salcedo, Alberto. 2006. Introducción a *Nuestra Señora de París*. España. Gredos.

a la utopía»⁵⁷, dice Hauser, para quien la actitud a la que se aferra el romántico, añorar el pasado o ilusionarse por el futuro, no es más que la expresión de su temor por el presente. Este marcado interés por el pasado devino en el ya citado interés por la ciencia histórica, a la cual los románticos hicieron verdaderos aportes, pero cabe indicar que con frecuencia se abandonaba la verosimilitud para novelar con tintes románticos, a veces al borde de lo improbable, ciertas circunstancias que debían tratarse con mayor objetividad. En este sentido los románticos elaboraron un tipo peculiar de héroe, mejor dicho un arquetipo formado por una combinación de rasgos de lord Byron, de Baudelaire y del Werther de Goethe, que, pálidos, vestidos de oscuro (el negro era el color de preferencia), arrastraban la melancolía, el pesimismo y la desesperación.

«A los románticos no hay nada que se les ofrezca libre de conflicto.»⁵⁸

Este héroe romántico «aparece como un ser misterioso (en su pasado hay un secreto, un pecado, un yerro siniestro), un rebelde, un seductor (en algunos casos, con cierto matiz diabólico), un proscrito (la gente le teme y se aparta de él porque cree que conlleva a la perdición), un ser perseguido por el destino»⁵⁹. Hauser afirma este dibujo cuando dice que el personaje romántico «es un proscrito, todo el mundo lo presiente, pero nadie sabe lo que está escondido detrás del velo del tiempo y él mismo no levanta el velo»⁶⁰. Este héroe romántico, siempre irónico y altanero, nunca se presenta como modelo para ser imitado, es más pasivo que activo, es un Hamlet que, como el referente shakesperiano, tiembla ante la decisión. Tómese nota de cuántos de estos talantes fueron tomados por la moderna cinematografía para construir los personajes atractivos y seductores de, por ejemplo, el western norteamericano. Y en qué medida los indolentes detectives de la citada novela noir, también norteamericana, responden a este referente.

57 Hauser, Arnold. Obra citada.

58 Hauser, Arnold. Obra citada.

59 Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

60 Hauser, Arnold. Obra citada.

Las mujeres románticas también eran amigas de los signos exteriores que delataran su condición. Sostenían una femineidad angelical, tan del gusto de los hombres románticos, bebiendo vinagre para alcanzar la más intensa palidez en sus rostros. George Sand ejercitaba lo contrario: provista de su libertad romántica, acentuaba lo masculino, desechando el corsé, vistiéndose como hombre y fumando puros.

Para los románticos el “genio” es la máxima expresión del ser humano, un estadio superior al del talento y al del ingenio, el único capaz de realizar una “obra maestra”. La maestría ya no califica, se requiere la genialidad. Con esto el Romanticismo volvía a contradecir, por enésima vez, la doctrina del Iluminismo, que afirmaba que la verdad estaba abierta para toda persona que no tuviera el pensamiento enturbiado por la ignorancia o la superstición religiosa. Asimismo los románticos aseveraban que el genio no es consciente de esa condición; Mozart no lo era, si lo hubiera sido habría acabado con su genialidad. Cabe señalar que la calidad de genio, que los alemanes solían sólo atribuir sólo a los artistas, fue ampliada por los ingleses, que le otorgaron la misma condición a sus luminarias científicas, tal como Newton o Bacon. No obstante esta diferencia, los románticos entendieron, y esto es quizás el punto más importante de toda su doctrina, que la única verdad se encuentra en el arte; no hay ciencia ni religión que sirva para acreditarla.

Los románticos, cuando el movimiento llegó al punto de consolidación (alrededor de 1830), encontraron, sobre todo en Francia, un lugar de reunión que remedaban los salones ilustrados. Estos sitios eran denominados cenáculos (*cénacles*), donde se discutía de literatura y de política sin cuidado alguno por las normas académicas y las formas sociales que se atendían en las tertulias regentadas por las señoras iluministas. Los cenáculos se formaban en torno de un artista representativo (Víctor Hugo fue el convocante más famoso), y admitían la presencia de escritores, críticos, artistas plásticos e incluso público que de algún modo se encontraba interesado en las cosas que allí se deliberaban. Esta cuestión manifiesta que, a pesar de la tendencia individualista y solitaria que como dijimos fue característica de todo romántico, algunos tendían también hacia lo gregario y a la aceptación de iniciativas colectivas: los románticos fundaron revistas y almanaques poéticos, publicaron anuarios y antologías, ofrecieron lecturas y cursos, e hicieron propaganda de la tarea artística propia y de la de otros compañeros de ruta.

Se admite que como movimiento literario el Romanticismo nació en Inglaterra, por medio del movimiento *lakista* que se expresaba a través de la forma artística más afín con la tendencia, la poesía. Sus poetas canónicos, algunos ya mencionados, fueron John Keats (1795-1821), Percy Shelley (1792-1822), William Blake (1757-1827), Tomas Samuel Coleridge (1772-1834), y William Wordsworth (1770-1850). El manifiesto de los *lakistas* (su nombre proviene de *lak*, lago en inglés, y de la preferencia de estos poetas por habitar las regiones de los lagos nacionales británicos, al norte del país), se encuentra en el prólogo a las *Baladas líricas* firmadas en 1798 por Coleridge y Wordsworth, este último líder del movimiento y coronado desde entonces como el mayor poeta de Gran Bretaña. El prefacio mencionado es considerado por los estudiosos del arte como el manifiesto central de la teoría literaria romántica, muy anterior al que luego proporcionó para el teatro Víctor Hugo en Francia. Allí, Coleridge y Wordsworth, explican que sus poemas son como experimentos para determinar hasta qué punto el lenguaje de la conversación (hablado) de las clases medias es apto para el placer estético. El estilo prosaico que ambos asumieron fue, entonces, una opción estética muy del gusto romántico. A estos grandes poetas se les deberán sumar, también como animadores del movimiento, a los narradores Thomas De Quincey (1765-1859), y el ya citado Walter Scott, dedicado, como dijimos, a la redacción de novelas históricas de clima gótico. Pero en esta nómina no puede faltar lord Byron (1788-1824), «una de las figuras de mayor influencia en la conformación del nuevo tipo romántico»⁶¹. Byron (digámoslo, un aristócrata renegado de su clase, convencido por su madre de que descendía de los Estuardo), suscitó la moda del hombre romántico desde la apariencia misma (palidez extrema, ropa negra), desde sus actitudes (rebeldía y excentricidad), y desde su pasión por los viajes, que para Hauser lo convierten en un sucesor tardío del caballero andante. Con su suicidio, consecuencia inevitable de un estado mental alterado cercano a la insania, Byron se convirtió en el referente, quizás el más apreciado, de la familia romántica.

«Modelo de romántico es Byron, el genio de más vasta influencia en su tiempo. Fue una deslumbrante revelación para sus contemporáneos, el paradigma de toda una generación. Lo fue

⁶¹ Hauser, Arnold. Obra citada.

como escritor y como hombre; lo fue él y lo fueron sus personajes, naturalmente forjados a su medida, réplicas de su espíritu.»⁶²

Como literato Byron defendió y propició el libre desarrollo y expresión de los pensamientos y sentimientos más íntimos y confidenciales. El escritor, según su opinión, no debía ocultar nunca bajo el velo del relato poético o de la acción dramática lo más recóndito de su temperamento. Teorías actuales, acaso discutibles, manifiestan que en la literatura el autor es siempre enunciador y personaje de la fábula, Byron pedía llegar con este procedimiento, que aún no formaba parte de la especulación literaria, al mayor de los extremos.

«El tipo de héroe romántico [...] debe casi tanto a Byron mismo como a los personajes a los que les dio vida. Su incapacidad para salirse de sí mismo, su costumbre de colocarse siempre en el primer plano en sus escritos, abiertamente o detrás de una ficción transparente, invitando a sus lectores a formarse una imagen bastante precisa de su persona, que venía a ser comprobación de lo que les había contado de su vida pública y privada y en los que se deslizaban algunos rasgos de Satanás, de Don Juan y de Fausto.»⁶³

Byron se consagró con la publicación de *Las peregrinaciones de Childe Harold*, «el retrato veladamente autobiográfico de un hombre desilusionado de la humanidad, saturado de placeres, marginal y revoltoso, de pasiones violentas, pero que siempre guarda ternura para alguna gentil mujer, es decir un héroe que padece el “mal del siglo”»⁶⁴. *Childe Harold* fue publicado entre 1812 y 1818 en cuatro cantos más un prólogo como introducción al último de ellos. El extenso poema, que ofrece espléndidas imágenes del Mediterráneo y del Mar Egeo, fue bandera de los románticos de todas las disciplinas; el músico francés y también romántico Hector Berlioz (1803-1869), produjo en 1834 una sinfonía basada en esa fuente, titulada *Harold en Italia*. Al mismo tiempo de la publicación de su *Childe Harold*, Byron obtuvo notoriedad política con un discurso en la Cámara de los Lores, donde denunció (plena Revolución

⁶² Cruz, Jorge. 1972. Prólogo a *Teatro Romántico Argentino*. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación.

⁶³ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

⁶⁴ Nogueira, Sylvia (sin fecha) “Historia de una pasión” en *Historia de la literatura argentina* 7. *La literatura de los románticos I*. Buenos Aires. Colegio Nacional Buenos Aires y Página 12.

Industrial) la explotación obrera por parte del sector fabril. Esta militancia altruista en favor de los proletarios es un rasgo también romántico, que tuvo un nombre identificador: Romanticismo Social, que caracterizó a Byron pero también a muchos otros románticos o cuasi románticos (George Sand, el Víctor Hugo de *Los miserables*, Saint Simon). Este rasgo generalmente vive oculto en todos los análisis del fenómeno romántico por el peso de la imagen convencional que se tiene de los cultores del movimiento, abandonados, tristes, aplastados por el *spleen*, sin ningún rastro de conciencia social. El Romanticismo, aun con sus contradicciones, adhirió a esta causa de mejoramiento de las condiciones de vida de la sociedad proletaria, y con frecuencia militó a través del arte y de la literatura por esas ideas de justicia e igualdad. Paradigma de esta variante social fue Henri de Saint Simon (1760-1825), un intelectual a quien es difícil situar rígidamente dentro de los límites de la tendencia romántica, porque su pensamiento está muy cargado por un utópico socialismo cristiano.

La popularidad de Byron en Inglaterra decreció por causa de sus desarreglos poco británicos y una serie infortunada de matrimonios fracasados. Ahogado por el clima adverso que se había formado a su alrededor, donde sólo encontraba rechazo (por diferentes razones Oscar Wilde corrió la misma suerte, años después⁶⁵), decidió, en 1816, optar por el exilio perpetuo. Visitó varias ciudades de Europa y por fin se estableció en Italia, un país más tolerante y condescendiente con sus excentricidades. Allí mostró activa simpatía por los italianos que luchaban por el resurgimiento de su patria, y forjó comprensivas amistades literarias, la más entrañable fue la que sostuvo con el poeta Percy Shelley, esposo de Mary Shelley, la autora de *Frankenstein*. Se sabe, la anécdota es muy conocida, que en una reunión en la residencia de los Shelley, Villa Diodati, en Suiza, muy cerca del lago de Ginebra, celebrada el 17 de junio de 1816, el matrimonio Shelley, Byron y John Polidori se conjuraron para escribir cada uno un cuento de terror. Mary Shelley cumplió con *Frankenstein*, que publicó sin firma, porque la época no admitía fácilmente la autoría femenina. Polidori no se

65 Oscar Wilde (1854-1900) fue dueño de una exitosa carrera literaria. Su dedicación al teatro nos obligará a tratar su trayectoria en el capítulo dedicado al teatro inglés del siglo XIX, pero cabe, para aclarar la cita, que en el apogeo de su fama y éxito Wilde demandó al padre de lord Alfred Douglas, su amante varón, por difamación. Después de una serie de juicios se lo declaró culpable de indecencia grave, condenado a la cárcel y obligado a realizar trabajos forzados. En prisión, escribió el maravilloso *De Profundis*, un largo lamento que describe el viaje espiritual que experimentó durante su encarcelamiento. Tras su liberación partió inmediatamente a Francia. Murió indigente en París, a la edad de cuarenta y seis años.

quedó atrás, en 1819 publicó *El vampiro*, una de las primeras obras literarias de Occidente que se ocupaba de esas criaturas míticas. Este interés literario por el murciélago chupasangre cuenta con una culminación mucho más exitosa que la novela de Polidori: el *Drácula* del irlandés Bram Stoker, editado mucho después, en 1897. La muerte de Shelley en 1822, perdido en el mar a bordo de un velero, fue un golpe anímico que, se cuenta, Byron no pudo soportar. Acaso ésa haya sido la causa para que al año siguiente, aun enfermo y agotado, emprendiera viaje a Grecia para involucrarse en la lucha de liberación de los griegos contra Turquía. Durante esa estadía en esas tierras míticas dedicó algunos párrafos de la cuarta parte de su ya famoso *Childe Harold*, que contienen inmediata referencia a la situación política del país sometido por los turcos.

«¿Quién se pondrá al frente de tus hijos dispersos?
¿Quién te liberará de una esclavitud a la que estás demasiado
habituada?»⁶⁶

En Grecia Byron trabajó como soldado con tanto ahínco que sus fuerzas no le respondieron. Murió el 19 de abril de 1824, y fue de inmediato honrado por Grecia, su patria de adopción, que le ofreció espléndidas exequias nacionales y hoy lo honra con su tumba y un monumento en Atenas.

Otro personaje, en este caso francés, que reunió condiciones románticas parecidas a las que exhibió Byron, fue Charles Baudelaire (1821-1867), nacido casi en la fecha en que el inglés moría en Grecia. Merece la presentación por ser ejemplo de vida bohemia y de dandismo (según la RAE, característica del «hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono») en el país donde el Romanticismo, en estos aspectos de la vida cotidiana, fue más extremista.

Baudelaire estudió en su niñez en el infaltable colegio jesuita Louis-le-Grand, de donde fue expulsado. Sin embargo, no sabemos cómo, obtuvo el título de bachiller superior. Se inició en la literatura muy joven, a los diecinueve años, publicando notas en periódicos marginales con frecuencia en forma anónima. A la par llevó una vida disipada que le deparó continuos choques con el ambiente familiar, en especial con su padrastro, Jacques Aupick, un militar de

⁶⁶ Byron, Lord. 2009. "*Childe Harold*" (traducción de Paula Ruggeri). <http://www.revistadeletras.net>

carrera, embajador en ocasiones, que lo condenaba por su inclinación hacia las drogas y su frecuentación de los ambientes más sombríos. Su madre, Carolina, en cambio, siempre estuvo a su lado, dispuesta a complacerle la solicitud de «un poco de aliento y unas caricias», que, más de una vez, su hijo desesperado le pedía por carta. Solían citarse en el Louvre, donde había calefacción, se podía esperar sin aburrirse y era el lugar de encuentro más decente para una mujer. Todavía adolescente, Baudelaire sintió la presión de la familia para que iniciara una carrera diplomática, compromiso que él esquivó lo mismo que un viaje de negocios a Calcuta, que transformó en una visita fugaz a las islas de medio camino, Mauricio y Barbados, para regresar muy pronto a Francia.

La mayoría de edad le otorgó a Baudelaire la ansiada independencia, que utilizó para dilapidar su herencia y frecuentar sin límite alguno los bajos fondos. Compartió con prostitutas, entre las que se distinguía su amante de toda su vida, una espléndida mulata, Jeanne Duval, comparsa de un teatrillo de París, que conoció en 1843. La historia registra que entre las mil vicisitudes que padeció en vida, gratas e ingratas, Baudelaire siempre tuvo tiempo para cuidar sus relaciones con esta mujer que lo obsesionaba y fue fuente de inspiración de varios de sus poemas. En este nuevo rumbo independiente, Baudelaire contrajo deudas y debió recurrir al periodismo para atenuar sus graves urgencias económicas. Asimismo publicó su única novela, corta, *La fanfarlo*, donde el poeta, detrás del personaje de Samuel Cramer, se retrata sin rubor alguno como un despreocupado y cínico dandi romántico.

«Nos hemos dedicado de tal manera a sofisticar nuestro corazón, hemos abusado tanto del microscopio para estudiar las repugnantes excrecencias y las vergonzosas verrugas de que está cubierto, y que agrandamos a voluntad, que es imposible que hablemos la lengua de los demás hombres. Ellos viven para vivir, y nosotros, ay de mí, vivimos para saber. En eso reside todo el misterio. La edad cambia sólo la voz, y hace caer solamente los dientes y los cabellos; nosotros hemos alterado el acento de la naturaleza, hemos extirpado uno a uno los virginales pudores que erizaban nuestro fuero íntimo de hombres decentes. Hemos hecho psicología, como los locos, que aumentan su locura esforzándose por comprenderla. Los años sólo invalidan los miembros, y nosotros hemos deformado las pasiones.

Desdichados, tres veces desdichados los padres achacosos que nos hicieron raquíuticos y sin suerte, ¡predestinados como estamos a no engendrar más que hijos muertos!»⁶⁷

Baudelaire participó de la revolución francesa de 1848, que fue comentada por nosotros en otro capítulo; fue visto combatiendo tras las barricadas y agitando al pueblo. Durante estos acontecimientos publicó su primera traducción de las *Historias extraordinarias* del norteamericano Edgar Allan Poe, que completará en 1856 agregándole un prólogo, donde confesaba que su dedicación por Poe se debía a que el poeta americano era «uno de esos ilustres desventurados, demasiado rico en poesía y pasión, que ha venido a este mísero mundo, después de tantos otros, a practicar el rudo aprendizaje del genio entre almas inferiores»⁶⁸. Hay críticos que advierten en este prefacio exaltador una deformación de la figura del poeta norteamericano, instalando un arquetipo errado o al menos equívoco, víctima de la desesperanza y el alcohol, creando la imagen distorsionada, y acaso no real, que pervive hasta hoy⁶⁹.

En esos tiempos Baudelaire, un entendido en las artes plásticas, también forjó amistad con el pintor Gustave Courbet (1819-1877), el creador del Realismo pictórico, que pintará un retrato del poeta, y con Auguste Poulet-Malassis (1825-1878), el editor de su obra maestra, *Las Flores del Mal*, joya literaria por la que Baudelaire recibió de inmediato el sinsabor de una multa y un proceso por obscenidad. *Las Flores del Mal*, título que el editor le impuso en lugar del original, *Las lesbianas* (otros afirman que fue *Los limbos*), se publicó en junio de 1857. Esa primera edición, que el poeta dedicó a Théophile Gautier (1811-1872)⁷⁰, el vate más joven de la generación romántica y, luego, un renegado que reaccionó contra los postulados de la escuela, constó de mil trescientos ejemplares. Para la segunda edición, de 1861, Baudelaire eliminó los seis poemas censurados (*Lesbos*, *Mujeres condenadas*, *El Leteo*, *A la que es demasiado alegre*, *Las alhajas* y *Las metamorfosis del vampiro*), y añadió treinta nuevos. La publicación definitiva, todavía sin los poemas prohibidos y que sumó ciento

⁶⁷ Baudelaire, Charles. 1961. *La fanfarlo* (traducción de Nydia Lamarque). México. Editorial Aguilar.

⁶⁸ Baudelaire, Charles. 1947. Prólogo a *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe (traducción de Enrique L. de Verneuil). Buenos Aires. Emecé Editores.

⁶⁹ Esta visión de la vida de Poe es la que se refleja en la obra *Israfel* (1963) del autor contemporáneo argentino Abelardo Castillo.

⁷⁰ «Al poeta impecable. Al perfecto amigo de las letras. A mi muy querido y muy venerado maestro y amigo Théophile Gautier».

cincuenta y uno, será póstuma, de 1868. La censura, que siguió persiguiendo el texto, no será levantada en Francia hasta 1949. El poeta, que fue condenado por el fiscal Ernest Pinard a pagar trescientos francos de multa por el delito de «ultraje a la moral pública y las buenas costumbres» (el mismo delito que el fiscal le achacó al autor de *Madame Bovary*), estuvo diez años corrigiendo las pruebas de imprenta y reescribiendo una y otra vez, tachando palabras y buscando mejores adjetivos. Ese original manuscrito, matizado con dibujos también originales de Auguste Rodin, es ahora propiedad de Biblioteca Nacional de Francia, que lo adquirió en 1998 en subasta pública.

Baudelaire, además de un poeta genial, era, como ya se dijo, un perspicaz y audaz crítico de artes plásticas y también de las literarias. Esta capacidad fue demostrada a través de un ensayo sobre *Madame Bovary*, la novela de Gustave Flaubert que también resultó juzgada, en su momento, como inmoral e indecente (finalmente Flaubert fue absuelto al aceptarse que él había derrochado insinuaciones eróticas que atentaban contra el pilar de la familia burguesa, sólo para que nadie las cometiera, con simple afán pedagógico). Esto ocurría cuando Baudelaire estaba sintiendo la reducción de su salud física y psíquica, a causa de una sífilis adquirida en sus épocas juveniles de desarreglos y descuido. Sufrió trastornos nerviosos, dolores musculares, se ahogaba por causa de crisis gástricas, de modo que recurría como remedio al opio y al éter. Muy decaído, su madre lo protegió en la residencia familiar de Honfleur y su amigo y editor Poulet-Malassis hizo lo mismo en su casa de Alençon. Estos cuidados sustentaron una recuperación, que Baudelaire quiso convertir en definitiva curación. En 1862 presentó su candidatura a la Academia Francesa para obtener el estatus de dignidad profesional que la institución otorgaba, pero su postulación fue abortada por Charles Sainte-Beuve (1804-1869), un novelista fracasado que se equivocó mucho con sus opiniones literarias, ya que no sólo desconoció y atacó el genio de Baudelaire, sino que tampoco tuvo en cuenta el talento de Stendhal y de Honoré de Balzac, que nunca obtuvieron aprecio bajo su mirada crítica. El rechazo académico no fue gratuito, significó para Baudelaire el regreso a los hábitos ruinosos: con los nervios alterados, empobrecido y para colmo desconocido por el mundo literario, prosiguió una vida desarreglada junto a su mulata, desde siempre alcohólica y ahora parapléjica. La posteridad que revisó su correspondencia advirtió que por estas épocas, y como buen romántico, Baudelaire había pensado en el suicidio. Sin embargo el Estado, por fin, acudió en su ayuda: el Ministerio de Instrucción Pública le aportó una pensión mensual que lo ayudó a subsistir hasta que fue

atacado por una hemiplejía, una afasia y una sordera que lo dejaron inútil. Su madre, siempre protectora, lo internó en el acreditado sanatorio del doctor Duval, donde permaneció sin que ningún signo de sanación se manifestara de modo evidente. Luego de una agonía de casi un año, Baudelaire recibió los sacramentos y murió en brazos de su madre el 31 de agosto de 1867, a la edad de cuarenta y seis años.

«París estaba aún de vacaciones, no era un momento oportuno para morir y que la gente le hiciese caso. Fue una muerte, como todo lo suyo, de excéntrico, incómoda y horrible, a contrapelo de la vida de los demás, desafiándoles con su rareza hasta el último instante [...] Los importantes de París estaban ausentes, en sus casas de campo, y casi nadie pudo o quiso asistir al entierro.»⁷¹

Al funeral, en el cementerio de Montparnasse, concurrió apenas un centenar de asistentes, con la extraña ausencia de Gautier, beneficiado por la dedicatoria de *Las flores del mal*, pero con la compensatoria presencia de Paul Verlaine (1844-1896), para muchos el verdadero heredero del poeta muerto. Baudelaire fue enterrado en una tumba donde ya se hallaban los restos de su padrastro, a quien siempre odió. Su madre, luego inquilina del mismo sepulcro, habrá terciado, como siempre, para lograr eterna concordia.

Sin duda hubo otros románticos que se aproximaron mucho, por actitud ante la vida y el arte, al dibujo que hicimos de Byron y de Baudelaire. Entre ellos Gérard de Nerval, quizás el más genuino poeta romántico, que vivió en la miseria y la locura que lo llevó al suicidio en 1855, a la edad de cuarenta y siete años. Dejamos de lado, por razones de extensión, otros ejemplos del mismo tenor que conformarían lo que sería una larga descripción de personajes atractivos y seductores.

Las características románticas, enunciadas en los puntos anteriores, ofrecen particularidades que no se dieron del mismo modo en todos los países de Europa. Si bien las afinidades son superiores a las diferencias, justo es aclarar que éstas existieron. También debemos reiterar que, tal como anotamos, los románticos cargaron con su visión del mundo sin medir las consecuencias. Entre ellas, para nosotros una de las más significativas, fue la ruptura con las habituales usinas

⁷¹ Pujol, Carlos. 2000. Prólogo a *Las flores del mal*. España. Planeta.

de respaldo financiero, mecenazgo, patrocinio de la Iglesia, patronazgo del estado republicano o monárquico y de la nobleza, todos agentes que sostenían la actividad de los artistas o les concedían la protección necesaria para poder trabajar sin el fastidio de la incomodidad económica. Con esta decisión lograron una independencia que los hizo propietarios de su saber y su pericia, un estado de libertad que los llevó a su vez a formar parte de un sistema de relaciones, inédito hasta entonces, que hace bastante poco Pierre Bourdieu (1930-2002) llamó “campo cultural” o “campo intelectual”, que se formó en Europa precisamente con el Romanticismo⁷². Dentro de este campo los objetos artísticos circulan con independencia, puestos a la libre consideración de todos los elementos que integran la actividad –los artistas mismos, los editores, los críticos, las academias, los museos, las galerías, los lectores y los espectadores–, que quitan legitimidad u otorgan acreditación. Todos los agentes mencionados van determinando, con sus propias herramientas de opinión, qué ubicación le corresponde a cada artista dentro de este sistema de fuerzas estéticas (vale aclarar que el término campo intelectual fue acuñado por Bourdieu a partir de la noción de campo magnético que usa la física). El resultado obtenido por los involucrados no es de ninguna manera inamovible, es una posición en continua fluidez, ya que la consideración puede ser dispar y hasta contradictoria a medida que pasa el tiempo y el artista pone en juego su lugar en el campo al mostrar cada nueva obra. Si bien cuestiones de mecenazgo subsisten hoy día, el artista que trabaja en este nuevo mundo posromántico debe considerar que sus realizaciones forman parte de un mercado de objetos culturales que validará, tolerará o rechazará su producción, por lo que su ubicación en el campo intelectual se verá robustecida o dañada según la devolución que de éste obtenga. Desde ya que la legitimación (o la falta de ella) siempre será cuestionada (si es negativa, por el mismo artista), porque el campo juzga valores inefables que son de muy difícil medición. Es larga la lista de artistas sobrevalorados o subvalorados que con el paso del tiempo, y ante nuevos análisis de su obra, fueron movidos y situados en otro lugar. Los románticos, precisamente, se empeñaron en rascar la historia para rescatar el trabajo de aquellos creadores que por alguna circunstancia coyuntural (por ejemplo, el veto de la Iglesia), fueron sometidos al ostracismo no obstante sus logros estéticos altamente significativos. En este asunto, y ateniéndonos a nuestra zona de interés, la estrictamente teatral, ya hemos mencionado la recuperación romántica de

⁷² Bourdieu, Pierre. 1967. *Problemas del estructuralismo. Campo intelectual y proyecto creador*. México. Siglo XXI.

Shakespeare y todo el Siglo de Oro español. Esta libertad de movimientos conseguida por los artistas a veces se cobra su precio. El siguiente y ameno comentario de Pablo Kohan relata cómo el cambio de situación obligó a algunos, en este caso cinco músicos de prestigio, a buscar alternativas para ganarse el sustento que ya no era aportado por el mecenas cortesano o burgués.

«En su afán de liberarse de las ataduras que el patronazgo les había impuesto desde hacía siglos, con el advenimiento del Romanticismo, los músicos bregaron por dejar de ser empleados, mejor o peor considerados, para transformarse en artistas independientes. Pero una vez conseguida la tan anhelada libertad, la manutención se transformó en un problema. Por lo tanto, la inmensa mayoría de ellos debían tener un trabajo paralelo para poder sobrevivir. Por lo general, esa otra actividad era también musical. O no. Entre infinitas variantes laborales más usuales hubo editores, empleados, capataces de hacienda, espadachines, comerciantes, maestros, productores de seguros y hasta algún estafador. Pero el celeberrimo Grupo de los Cinco [un círculo de compositores rusos que se reunieron en San Petersburgo entre los años 1856 y 1870: Mili Balákiref, el líder; César Cui; Modest Músorgski; Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín] fue un compendio de profesiones extramusicales. Balákirev, por un corto tiempo, fue empleado ferroviario. Rimsky, en su condición de marino, como Simbad, viajó por mares lejanos. Mussorgsky fue un empleado estatal toda su vida y Borodin, un bioquímico dentro de la industria farmacéutica. Pero el premio al exotismo se lo lleva Cesar Cui que, además de compositor y crítico musical, era un experto en fortificaciones militares. En tiempos de guerras terrestres, Cui sabía dónde construir y cómo abastionar un fuerte y era un especialista en el “arte” de delinear y trazar trincheras. Seguramente, adentro de esas zanjás húmedas o reseca, frías o abrasadoras y siempre incómodas e insalubres, los pobres soldados no imaginarían que un refinado compositor había sido quien las había diseñado.»⁷³

⁷³ Kohan, Pablo. “No sólo de corcheas vivirá el compositor”. Diario *La Nación* de Buenos Aires, edición del 3 de enero de 2013.

En nuestro país se produjo un hecho de ceguera del campo intelectual que conviene mencionar, al menos para señalar como un ejemplo propio. Don Armando Discépolo, el creador de un género local, el grotesco criollo, y el hacedor de quizás una de las mejores dramaturgias de estas tierras, recogió durante su carrera como autor un malsano miramiento de la crítica periodística, lo que lo decidió a abandonar, en 1934 y para siempre, la escritura dramática para dedicarse a la dirección escénica hasta su muerte (murió en 1971). La academia lo reivindicó recién en 1960, todavía en vida del autor, mediante el ya célebre texto que David Viñas publicó como prólogo de las obras completas del dramaturgo, que, luego, fue editado en forma de libro independiente con el título de *Grotesco, inmigración y fracaso*⁷⁴.

* * *

Requiere un aparte la cuestión de la ubicación política de los románticos. Si bien resulta claro el sentimiento de repulsa hacia el absolutismo monárquico y la adhesión a las causas nacionalistas en abierta oposición al carácter universalista que tenía la Ilustración, se juzga que por lo general la posición de los mentores del movimiento fue ambigua. La política, una ciencia (si lo es) sometida a los pactos de convivencia y de conveniencia, tenía que ser un terreno poco confiable para los románticos, incapaces de someterse a compromisos y deberes. La Revolución Francesa había hecho impacto en ellos con la promesa de dar, Derechos del Ciudadano mediante, una solución estable a los males humanos. La exagerada ilusión, que durante un tiempo dejó en suspenso el natural escepticismo de los románticos, se prolongó hasta 1793, cuando hechos que ya hemos comentado en el capítulo anterior –la instalación de la Convención, el ascenso jacobino, la decapitación del rey y el Terror instalado por Robespierre– derrumbaron las mejores expectativas. Pero la Revolución dejó sus huellas indelebles, pues a partir de ella se comprendió como posible el cuestionamiento de ciertos principios que parecían invulnerables, tal como la divinidad de los reyes, y también imaginar que el arte podía escapar de la prisión cortesana y vincularse de otra manera con la sociedad, en especial con los sectores más populares. Esta relación se fortalecía por el origen de los artistas románticos, que, a diferencia de los ilustrados, pertenecían por lo general a las capas sociales más humildes y «por consiguiente tenían menor autoridad para

⁷⁴ Viñas, David. 1997. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires. Corregidor.

ellos las tradiciones de elegancia, el lenguaje noble y la forma adornada que habían sido inseparables de la literatura neoclásica»⁷⁵.

Los acontecimientos posteriores a la Revolución, en especial la conquista europea de Napoleón, agitaron los sentimientos pronacionalistas. Los románticos alemanes, por ejemplo, veían que como consecuencia de la ocupación bonapartista se alejaba la posibilidad de contar con una patria, ya que el corso había sumado los territorios germanos al patrimonio de su imperio. Se sostiene, como una paradoja que suma a la señalada ambigüedad política de los románticos, que en los estados que por fuerza de Napoleón adoptaron regímenes republicanos, los románticos se mostraron férreamente reaccionarios, mientras que en aquellos donde se mantenía el absolutismo monárquico, por ejemplo en Prusia, tomaron una posición francamente revolucionaria.

«De ahí que nos encontremos con románticos revolucionarios y románticos reaccionarios. De ahí la imposibilidad de precisar la visión política del Romanticismo, a pesar de haber sido esto intentado con frecuencia»⁷⁶.

También Hauser descrea de la tarea de ubicar a los románticos en posiciones políticas muy precisas, ya que se movían con sentimientos ingenuos, inmediatos y exaltados que los alejaban del análisis de las fuerzas verdaderas que movían los hilos de la historia. En cambio uno de sus líderes, Víctor Hugo, asumió mayor sosiego y postuló posiciones cautas sobre el asunto en el prólogo de su obra *Hernani*. Si bien consideraba que la libertad artística devenía de una anterior e impostergable libertad política, el texto mencionado promovía que los cambios se hicieran de una manera prudente «es decir sosteniendo ciertas leyes que permitieran conservar el orden en el funcionamiento social: “El público quiere esta libertad como debe ser, conciliándola con el orden en el Estado y con el arte en la literatura”»⁷⁷.

⁷⁵ Van Tieghem, Paul. Obra citada.

⁷⁶ Berlin, Isaiah. Obra citada.

⁷⁷ Fernández Chapo, Gabriel. 2005/2006. *El pensamiento metateatral de Víctor Hugo*. Buenos Aires. Hologramática literaria. Facultad de Ciencias Sociales. UNLZ.

Las artes románticas

Es casi aceptado que la poesía fue, por su condición de “lengua maternal de la humanidad”, el lenguaje artístico que más se adaptaba a los deseos y premisas románticas. Casi todos los países de ese Occidente del siglo XIX pueden mostrar la presencia de grandes poetas románticos: Novalis, E.T.A. Hoffmann (Alemania); Robert Burns (Escocia); Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Henry Wadsworth Longfellow, Ralph Waldo Emerson, Andrew Witbeck (Estados Unidos); Alphonse de Lamartine, Víctor Hugo, Alfred de Musset (Francia); William Blake, Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge, Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, John Keats (Inglaterra); Giacomo Leopardi, Alessandro Manzoni (Italia); Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński (Polonia); Aleksandr Pushkin, Mikhail Lermontov, Fiódor Tiútchev, Evgeny Baratynsky (Rusia); Gustavo Adolfo Bécquer, José de Espronceda, Rosalía de Castro (España); Esaias Tegnér, Erik Johan Stagnelius, Erik Gustaf Geijer, Per Daniel Amadeus Atterbom (Suecia). Pero no obstante la casi unanimidad, el cetro que se le concede a la lírica es discutido por algunos comentaristas (Hauser, por ejemplo), que desplazan la poesía para elevar a la música a la cumbre de la jerarquía, entendida ésta como un arte independiente o como sostén de la palabra, tal como ocurre en la ópera.

«Ningún arte mejor que la música ofrece a los espíritus especulativos la posibilidad de sumergirse, de anegarse en las embriagueces de lo Incognoscible. Ningún otro más apto para dar curso a la corriente romántica y sus entusiasmos, sus rebeliones, sus deliquios [éxtasis, arrobamiento], a las fantasías de la imaginación, a las tremulaciones de la sensibilidad y a la resurrección del alma.»⁷⁸

Estas opiniones divergentes llevan a un debate que, hasta donde sabemos, no ha sido saldado. Cabe, ya que hemos dado más arriba muchos ejemplos de la dedicación lírica de prerománticos y románticos, referirse a la música del movimiento. Fue una ópera, *Ricardo Corazón de León*, la que abrió el camino del romanticismo musical. Es interesante seguir el recorrido de los ecos políticos de

⁷⁸ Gaudefroy-Demombynes, Jean. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea* (traducción de José Almoína). México. Unión Tipográfica Hispano Americana.

esta pieza en tres actos, con música de André Grétry (1741-1813) y libreto en francés de Michel-Jean Sedaine (1719-1797), que se estrenó en París en octubre de 1784. La obra, que es reconocida como la obra maestra de Grétry y una de las primeras piezas de gusto romántico, se basa en la leyenda del cautiverio del rey Ricardo I de Inglaterra en Austria y su rescate por el trovador Blondel de Nesle. El aria que canta Blondel, *O Richard, o mon roi!* (*¡Oh Ricardo, mi rey!*) se convirtió en canción popular entre los realistas opuestos a la Revolución Francesa, por lo que la difusión pública de la ópera fue prohibida por el gobierno surgido en 1789.

Aun cuando se le da la primacía romántica a la ópera de Grétry, es preciso mencionar cuáles fueron los otros artistas que representaron del mejor modo el romanticismo musical. Hay quien pone en el cetro al genio de Ludwig van Beethoven (1770-1827), aunque también hay quien duda del derecho de Beethoven a ocupar ese lugar primero en el panteón romántico. La decisión de ubicarlo en un terreno más impreciso – como el último de los clásicos y a la vez anunciador de la música romántica –, es la que más cautiva a los cronistas musicales, ya que la grandeza de este pianista, compositor y director de orquesta cubre con holgura ese período de transición. Lo que parece indiscutible es que en su madurez, la época de sus nueve sinfonías y de las óperas *Leonore* y *Fidelio*, que se extiende entre 1800 y 1824, año este último en que termina la célebre novena sinfonía, Beethoven fue adquiriendo paso a paso muchos rasgos del Romanticismo.

«Sin desprenderse nunca de sus orígenes, de sus tradiciones y de sus comienzos neoclásicos, pertenece Beethoven a la era romántica, en primer lugar, por las fechas de su madurez. El Romanticismo no sólo se apoderó de él, sino que saluda, adopta y canta en él al héroe animado de sus teorías favoritas sobre la desgracia y la rebeldía como atributos, postulados o tributos inherentes al genio. Pertenece Beethoven al Romanticismo por el oleaje de sus acentos, por la hondura de su expresión, por sus audacias, aunque intermitentes, de estilo y de forma.»⁷⁹

A cambio de estas dudas respecto a Beethoven, los cronistas musicales no vacilan en presentar como romántico al austríaco Franz Peter Schubert (1797-1828), artista muy dedicado a la forma musical breve y también

⁷⁹ Chantavoine, Jean. Obra citada.

continuador del modelo de sonata clásica⁸⁰ impuesto precisamente por Ludwig van Beethoven. Fue un gran compositor de *lied* (breves composiciones de cámara, para voz y piano, antecesoras de la moderna canción), así como de música para piano, de cámara y orquestal. En el mismo plano los críticos ubican a Carl Maria von Weber (1786-1826), quien además de autor de tres óperas –*El cazador furtivo*, *Euryanthe* y *Oberon*–, consideradas por los entendidos como verdaderas obras maestras de la romántica música de escena, fue un importante director de orquesta. También debe sumarse a Felix Mendelssohn (1809-1847), niño prodigio, experto pianista y autor de numerosas piezas musicales: sinfonías, conciertos, oratorios, oberturas, música para piano y música de cámara. [Pero para muchos Louis Berlioz (1803-1869), fue la figura más destacada del romanticismo musical. Se le reconoce una obra maestra, la *Sinfonía fantástica*, estrenada en 1830, por las mismas fechas en que Víctor Hugo agitaba las aguas parisinas con el prefacio de *Cromwell*.

Berlioz, destinado a París para estudiar medicina (había nacido en un pueblito de La Côte-Saint-André), abandonó horrorizado las prácticas de disección y se anotó en el conservatorio de música para estudiar composición y ópera. Concluidos sus estudios, rápidamente se sintió identificado con el movimiento romántico francés y adhirió a sus postulados. Entre sus amigos se contaban los mayores representantes de la tendencia, entre ellos el poeta Théophile Gautier, quien afirmaba que Berlioz, junto con Víctor Hugo (dramaturgo, novelista) y Eugène Delacroix (pintor), formaban la Santísima Trinidad del arte romántico. A los veintitrés años Berlioz se enamoró de la actriz irlandesa, especialista en Shakespeare, Harriet Smithson. Desbordada por las cartas inflamadas del músico, la actriz rechazó el avance amoroso y tampoco concurrió a la gran velada de París en la que se estrenó la *Sinfonía fantástica*, pese que a ojos de todos ella había sido la verdadera musa inspiradora de esta pieza autobiográfica. El éxito le otorgó a Berlioz una espléndida beca en Roma y la oportunidad para iniciar otro romance, con Marie Moke, tan exacerbado y extremo como el anterior. Esta vez el incendiario idilio fue terminado abruptamente por la madre de Marie, quien obligó a su hija a abandonar al músico para casarse con un fabricante de pianos. Hay constancia de que con un

⁸⁰ La sonata clásica es una obra que consta de tres o cuatro movimientos, constituida para uno o dos instrumentos. Inicialmente predominaron las formas de tres movimientos, especialmente en la época clásica, pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como su duración se popularizaron las de cuatro movimientos.

gesto de alta catadura romántica, Berlioz planeó cabalgar desde Roma hasta París disfrazado de mucama, matar a Marie, a su madre, a su novio y luego suicidarse. Llegó hasta Niza, lugar donde perdió las armas que iba a utilizar en los asesinatos, circunstancia que parece haberlo persuadido de abandonar la idea.

Es preciso señalar que el ámbito musical europeo del siglo XIX no se encontró ocupado en extremo por las expresiones románticas. En ese período nace un género nuevo, la opereta, especie musical derivada de la ópera, que nace y se desarrolla primero en París, de la mano de Jacques Offenbach (1819-1880), luego en Viena. Trabaja con la parodia, contando historias de tramas inverosímiles y disparatadas. Consta de diálogos y bailes (alocados para la época), como el *cancán*, el *galop infernal* con que se divertían los obreros parisinos y que Offenbach incluyó en *La vie parisienne* (1866). Viena se unió al entusiasmo por la opereta con una pieza que los críticos han establecido como paradigmática, *El murciélago*, de Johann Strauss hijo (1825-1899). Se estrenó en 1874 y en su argumento ofrecía, además de una continuidad de valsos (un ícono musical vienés) y un pícaro juego de infidelidades matrimoniales (se basó en un vodevil francés, *Un banquet de minuit*), que alegró tanto al público europeo como para otorgarle el mérito de formar parte de los repertorios musicales de todo el continente. *La viuda alegre*, otra consagrada muestra vienesa del género, que Franz Lehár (1870-1948) estrenó en 1905, enmarcó el clima de alegría y despreocupación que caracterizó a la *Belle Époque*.

La pintura romántica rechazó, de plano y como no podía ser de otra manera, las convenciones neoclásicas. De acuerdo con ello, se atuvo al uso de diferentes técnicas: óleo (invención holandesa), acuarelas, grabados y litografías (procedimiento de impresión, ya abandonado, creado en el año 1796). La textura se volvió un valor y en los cuadros románticos suelen aparecer superficies rugosas junto con las formas más transparentes. La pincelada, acorde con el individualismo romántico, es libre, viva y llena de expresividad. Como en el Barroco, el color se impuso a la línea, de modo que las formas no se manifiestan por contornos bien definidos. El color policromo se impone a la monocromía neoclásica, y se convierte en el agente emocional de primer orden. La luz también es un recurso de importancia, se cuidan sus gradaciones y se le da al conjunto un carácter efecista y teatral, acentuado por las líneas curvas y los gestos dramáticos que capturan las pinturas.

En cuanto a los temas, lo característico es la variedad. Adhiere al exotismo y se guarda memoria al glorioso pasado occidental, que incluye desde la antigua Grecia hasta la Edad Media, en especial la época gótica. Este exotismo adquiere también una amplitud geográfica, pues alcanza a la todavía misteriosa África, el Oriente colorido y la aún más secreta América. Pero por encima de estos asuntos impera el señalado concepto trágico de la vida que era hábito de los románticos, el obsesivo sabor por la muerte, el gusto por la noche y las ruinas, así como por los monstruos y las criaturas anormales.

Acaso el gran mérito de la pintura romántica está representado por el culto de la Naturaleza (de nuevo con mayúscula), que la llevó a cultivar con singular pericia el tema paisajístico alterado por cuestiones naturales. Deben mencionarse dos grandes paisajistas ingleses —John William Turner (1775-1851) y John Constable (177-1837)—, pero fueron muchos los que trabajaron el asunto, pintando perspectivas fantásticas, imaginativas, de estudio y evocadas. Cobran valor para estos artistas, tal como apuntamos, ciertos aspectos atmosféricos, como la niebla y las tormentas.

En 1819 el público parisino fue sacudido por la exhibición de la primera obra pictórica del Romanticismo, *La balsa de la medusa*, donde su autor, Théodore Géricault (1791-1824), desprendido de su formación neoclásica, mostraba a los sorprendidos espectadores una balsa perdida en el océano, a la deriva bajo un cielo tormentoso, cargada con cadáveres y desesperados sobrevivientes que clamaban en vano el auxilio de un barco que el espectador no ve pero supone navegando muy a lo lejos. Se tomó nota entonces de que el movimiento romántico no estaba restringido a los límites estrictos de las letras o de la música, sino que se había ampliado alcanzando a las artes plásticas. *La Balsa de la Medusa* (en francés *Le Radeau de la Méduse*) es un óleo rectangular de grandes dimensiones (casi cinco metros de alto por un poco más de siete metros de largo), que representa las consecuencias del naufragio de la fragata de la marina francesa *Méduse*, que encalló frente a la costa de Mauritania en julio de 1816. Por lo menos ciento cuarenta y siete personas intentaron salvarse navegando en una balsa precaria, pero sólo quince sobrevivieron hasta trece días después, momento en que fueron rescatadas. Los naufragos son retratados por Géricault en los estados por los que pasaron durante esos trece días que se tardó en encontrarlos, que fueron de hambre, deshidratación, canibalismo y locura. El cuadro denunciaba en realidad una situación de escándalo, que alcanzó resonancia internacional, ya que revelaba que el incidente naval

tendría que serle atribuido a la incompetencia del capitán de la marina francesa, incapaz de dominar las consecuencias fatales del naufragio. Géricault, acaso consciente de la repercusión que obtendría con su trabajo, realizó una investigación profunda del asunto, compuso varios bocetos, un modelo a escala y muy detallado de la balsa y hasta entrevistó a dos de los supervivientes (preparativos que no cuadran demasiado con las maneras de un romántico, más decididos a prestar mayor atención a sus impulsos emocionales que a un escrutinio objetivo). La pintura probó ser altamente polémica a partir de su primera exhibición en el Salón de París de 1819, atrayendo elogios apasionados y condenas por igual. Fue adquirida por el Louvre poco tiempo después de la muerte prematura del artista, a los treinta y dos años de edad, en 1824, y allí se exhibe en la actualidad.

Una década después de *La balsa de la Medusa* el pintor Eugène Delacroix (1798-1863), un riguroso estudioso de la técnica del Barroco, supo combinar en sus obras cierta reminiscencia neoclásica con el nuevo espíritu romántico. Por encargo del gobierno pintó, en medio de la agitación parisina de 1830, su cuadro más famoso, *La libertad guiando al pueblo*, donde, al igual que Géricault, atacó la incompetencia del monarca sucesor de Luis XVIII, el rey Carlos X. Delacroix representó tras las barricadas (que por primera vez aparecían en un cuadro) al burgués con su sombrero de copa y empuñando el fusil, al lado de un andrajoso también armado y de un herido que pide asistencia. A los pies de la Libertad, un moribundo la mira fijamente, indicando al espectador que ha valido la pena morir por ella. Al fondo aparecen humos de la batalla que diluyen la visión realista de un barrio parisino. El cuadro fue comprado por el estado francés en 1831, pero ante las críticas recibidas por la operación fue devuelto al autor en 1839. Sin embargo, en 1848 el director de los museos nacionales lo reclamó, siendo entregado por Delacroix al año siguiente para pasar a formar parte de la reserva del Louvre, donde hoy cuelga, muy cerca del pionero cuadro de Géricault.

Debe aclararse que Delacroix, para Baudelaire «un poeta de la pintura», es un caso curioso en el terreno de las artes plásticas. Tomado como jefe de la generación romántica (Géricault, por su corta vida, no tuvo tiempo de ejercer el cargo, acaso más merecido), nunca aceptó esa representación, ya que a pesar de las circunstancias que lo ubicaban sin dudas como un hombre romántico —tedio, indecisión, dificultades para aceptar lo hecho por la posibilidad de haber hecho otra cosa mejor—, trató de distanciarse de los contemporáneos que profesaban el

credo, odiando al «Romanticismo del claro de luna mentiroso y a los soñadores incorregibles»⁸¹ y profesando una sincera aversión por la bohemia.

Géricault y Delacroix contaron en Francia con pocos compañeros de ruta que adhirieran, como ellos, al compromiso denunciante. Los más optaron por el individualismo subjetivo, personal e intransferible. Sin embargo debe anotarse que en otros lugares se crearon conjuntos de artistas que trabajaron en común sin romper su individualidad, como los Nazarenos alemanes (1785), que coherentes con las premisas del preromanticismo alemán, pretendieron revivir la honestidad y espíritu del arte cristiano medieval; o el grupo Prerrafaelista inglés (1848), que con su labor obedecía a objetivos parecidos. Pero a juicio de muchos entendidos, la figura de indudable jerarquía del movimiento pictórico romántico fue el español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)⁸², que aunque imbuido de remanencias de la Ilustración, fue autor de pinturas y grabados deslumbrantes, donde participan lo grotesco y lo deforme, la locura de la guerra y la irracionalidad de las supersticiones.

La pintura romántica se expresó en Inglaterra por el mencionado John Constable, autodidacta y notable paisajista (algunos críticos se niegan a ubicarlo en la línea romántica) y el también citado John William Turner, ubicado también como un paisajista, pero éste sí de inocultable raigambre romántica. Los paisajes de Constable, llenos de manchas de color, advierten sobre la preocupación del pintor por captar los efectos de la luz y las cambiantes condiciones atmosféricas a través de una técnica rápida y precisa. La obra de Turner también manifiesta el interés del pintor por el color y la luz, que utiliza de manera revolucionaria al representar los medios por los que el color parece propagarse a través de la atmósfera: niebla, vapor y humo. Con su obra *Lluvia, vapor y velocidad* (un óleo sobre tela de 1844 de pequeñas dimensiones, más o menos un metro por un metro, que se conserva actualmente en la National Gallery de Londres), Turner se convierte en abanderado de la pintura moderna y antecedente evidente de lo que posteriormente, a finales de siglo, se llamará Impresionismo.

El Romanticismo alemán presenta como exponente más importante de su pintura a un contemporáneo de Constable y Turner, Caspar David Friedrich (1774-1840), que usó el óleo para pintar paisajes del norte de su país con un ánimo místico muy cercano a lo religioso. Friedrich jamás trabajó por encargo,

⁸¹ Hauser, Arnold. Obra citada.

⁸² Respecto de Goya, consultar capítulo XVII de estos *Apuntes*.

concluyó una obra cuantiosa, trescientos diecinueve lienzos, entre los que se destacan lo que los especialistas señalan como sus obras maestras: *Caminante sobre un mar de niebla* (1818) y *Salida de la luna sobre el mar* (1821). Casi toda esta obra, junto con croquis y dibujos, se encuentran expuestos en museos de su país. Cabe, por su importancia para nuestro tema, hacer mención que una de las obras de Friedrich, *Dos figuras contemplando la luna* (1819), que quizás haya sido la fuente de inspiración de Samuel Beckett para su magistral *Esperando a Godot*, una de las icónicas piezas teatrales del siglo XX.

Es preciso señalar que en este siglo romántico, compartido con la Revolución Industrial, se produjo la invención de la fotografía, una disciplina de efectos rudimentarios a principios del siglo XIX pero que a medida que se fue desarrollando trastocó todos los tópicos en que se basaba la actividad plástica. La fotografía terminó por liberar a la pintura de la misión (utópica) de retratar la realidad tal como es. El fotógrafo, usando un aparato idóneo llamado cámara, con capacidad de capturar y fijar imágenes más o menos duraderas en una película, iba a contar con un mejor instrumento para hacerlo con mayor fidelidad que la pintura. Preciso es señalar aquí que esta fidelidad tampoco puede ser total, pues también la fotografía responde, como cualquier arte (y hoy nadie discute que lo es), a la voluntad del artista, que enfoca y registra lo que le dicta su subjetividad, de modo que el retrato objetivo de la realidad es absolutamente imposible. La fotografía se desarrolló con velocidad a partir de sus comienzos experimentales, acaparando poco a poco un amplio espectro de posibilidades, desde el retrato doméstico –la familia y los paisajes de las vacaciones–, hasta las imágenes registradas por artistas de gran relieve, que se han ocupado no sólo del registro, sino del trabajo posterior de laboratorio que les permitió trastocar de mil maneras las capturas, variando contrastes y encuadres, cambiando la intensidad de los colores y de la luz, provocando distorsiones, etc.

Los historiadores anotan que esta invención se debe a los franceses Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) y Louis Daguerre (1787-1851), pero la fotografía cuenta, como todos los emprendimientos humanos, con antiguas iniciativas que ambicionaban los mismos objetivos. Entre los precursores se encuentran el filósofo chino Mo Di y los griegos Aristóteles y Euclides que, en los siglos V y IV aC., describieron las posibilidades que daba el uso de una cámara oscura. El matemático y arquitecto bizantino Antemio de Tralles utilizó en el siglo V de nuestra era una forma de cámara oscura para una serie de experimentos, de los

cuales han quedado débiles testimonios. Cuatro siglos después, el matemático, físico y astrónomo árabe Alhacén (965-1040), ahondó en el estudio de este tema, mientras que otros científicos posteriores descubrieron las propiedades de reproducción de imágenes de los elementos químicos, tal como el cloruro y el nitrato de plata, que luego serían de uso habitual de los fotógrafos para sus trabajos de laboratorio. *L'Encyclopédie* de los ilustrados describió a mediados del siglo XVIII los tipos de cámara oscura que posibilitaban cierta captura fidedigna de imágenes.

Niépce dio el primer paso con el fotograbado, procedimiento que permitía la impresión en papel de una imagen captada con anterioridad en una placa fotosensible. En 1826 consiguió su primera imagen permanente: un paisaje visto desde la ventana de su casa de la ciudad Le Gras, en la Borgoña francesa, utilizando una cámara oscura y un material sensible a la luz, mezcla de betún de Judea (el asfalto negro que se utiliza para la construcción de calles y carreteras). El tiempo de exposición necesario para obtener esa imagen (la primera fotografía que se conoce) fue muy largo: varias horas de un día soleado. En la búsqueda de un método más efectivo, se asoció con Daguerre y juntos experimentaron con compuestos de plata, fundamentándose en un estudio previo de Johann Heinrich Schulze (1687-1744), químico alemán que demostró que una mezcla de plata y tiza se oscurecía por la exposición a la luz. Tras la muerte de Niépce, Daguerre continuó trabajando solo, desarrollando en 1837 el proceso conocido como “daguerrotipo”, que fue el primer nombre que recibió el novedoso invento que luego se llamaría fotografía. El daguerrotipo consistía en la obtención de una imagen sobre una superficie de plata pulida. Para economizar, Daguerre suplantó el material de las placas por el cobre. La imagen se revelaba con vapores de mercurio en un laboratorio oscuro, apareciendo en la placa plateada que previamente se había sensibilizado con vapores de yodo. El hallazgo era inmenso pero muy costoso. El equipo de captura era muy pesado y se precisaba, al igual que para el fotograbado de Niépce, de un alto tiempo de exposición. Por otra parte, para sumar inconvenientes, se tomó nota que los vapores de mercurio inhalados en un cuarto cerrado eran realmente dañinos para la salud. A pesar de tantos obstáculos, Daguerre difundió su invento en 1839, fecha que se considera el punto cero de la fotografía propiamente dicha.

En 1840, William Henry Fox Talbot (1800-1877) desarrolló el sistema negativo-positivo, términos acuñados para identificar el proceso que permite que de un único negativo se pueda obtener numerosos positivos, método que fue empleado, hasta la reciente aparición de la fotografía digital, por

todos los fotógrafos del mundo, aficionados o profesionales. Este hallazgo produjo otro gran salto, a partir de allí hubo numerosos interesados en mejorar los procedimientos de captura, de manera que a través de complejas experimentaciones se perfeccionó la capacidad de la cámara fotográfica (en 1888 George Eastman lanzó al mercado, con éxito fulminante, la cámara Kodak), como así también los posteriores trabajos de laboratorio destinados a transferir la imagen impresionada en una película a una hoja de papel de un tamaño variable. El color recién entró en la cuestión en 1907, merced a los Lumière, por otra parte inventores del cinematógrafo en 1895 cuando filmaron y proyectaron la famosa salida de los obreros de su fábrica, mientras que en 1931 se incorpora el flash, aparato que ilumina con un destello los objetivos que de otro modo no podrían registrarse por falta de luz.

La escultura y la arquitectura tuvieron durante el Romanticismo un carácter subordinado a la pintura, reducidas ambas a la condición de “artes menores”. Precisamente la arquitectura había perdido el lugar de relevancia que le había dado el medioevo y que le hizo decir a Víctor Hugo que «hasta Gutenberg la arquitectura es la escritura principal, la escritura universal, [aunque] a partir del XVI, la enfermedad de la arquitectura es notoria»⁸³. Tal vez por eso, para recuperar siquiera en parte el cetro perdido, los arquitectos de los países europeos dominados por el movimiento romántico volvieron sus ojos hacia la época de oro donde predominaba el gótico medieval y, en el caso particular de Francia, el Rococó y el Barroco, estilos y escuelas que habían sido abandonados o ignorados por el racionalismo del siglo XVIII. Los constructores fueron ayudados por la aparición de un nuevo material, el hierro, aporte que impulsó la arquitectura utilitaria. Los resultados son confusos, ni el Rococó ni el Barroco volvieron a arraigar, advirtiéndose que por lo general la débil adhesión al espíritu romántico suele lucir junto a otras ideas arquitectónicas, formando un conjunto ecléctico, de definición difusa. Se suele aceptar, sin embargo, que dentro del período romántico prosperó la tendencia neogótica, que se aprecia, por ejemplo, en la catedral de Westminster (hay quien opina que la influencia es bizantina), construida en Londres a fines del siglo XIX por el arquitecto John Francis Bentley (1839-1902), cuando la Iglesia Católica recuperó, luego de siglos, el lugar que le había quitado la Iglesia Anglicana. El Parlamento de Londres fue reconstruido bajo estos

⁸³ Hugo, Víctor. 2006. *Nuestra Señora de París* (traducción de Alberto Torrego Salcedo). España. Gredos.

misimos parámetros, luego del incendio que lo destruyó casi por entero en 1834, por el arquitecto Charles Barry (1795-1860) y el decorador Augustus Welby Pugin (1812-1852), quienes también reconstruyeron la casa Strawberry Hill House, propiedad del aristócrata y escritor neogótico Horace Walpole.

La escultura, aún más desorientada que la arquitectura, se hundió en una sumisión más profunda, expresándose apenas en el bajo relieve, añadido complementario de las obras arquitectónicas. Una cuestión económica, el alto costo del mármol y del bronce, hizo que estos materiales fueran reemplazados por el hierro fundido y el cinc dorado, obligando a reducir el tamaño de las piezas, que pasaron a tocar temas de menor enjundia, como el adorno de relojes de pie y chimeneas.

En Francia el Romanticismo literario se consolidó en el siglo XIX, con Víctor Hugo (1802-1885), cabeza y maestro de un grupo que se conformó con Alfred de Vigny (1797-1863), Alfred de Musset (1810-1857), el crítico Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) y Alexandre Dumas padre (1802-1870). Lo curioso es que estos románticos también avanzaron por el terreno que presentaba mayores dificultades, el teatro, cercado por el más duro Neoclasicismo. Víctor Hugo escribió en 1827 el famoso *Prefacio*, prólogo de su obra *Cromwell*, siendo éste el palmario manifiesto teatral que enarboló el Romanticismo para diluir el poderío de la escena neoclásica. El paso siguiente al *Prefacio*, el estreno en 1830 de la romántica *Hernani*, también de Víctor Hugo, fue un acontecimiento que las crónicas registran como una batalla en medio de la platea entre románticos y neoclásicos, similar a la que se produjo en 1752 entre los partidarios de la ópera seria francesa y los partidarios de la ópera *buffa* italiana, que hemos relatado en un capítulo anterior. Posiblemente “batalla” sea un término exagerado para medir el suceso, aunque es muy del gusto francés historiar de ese modo sensacionalista situaciones locales que acaso no llegaron a tanto.

Los dramaturgos románticos tropezaron con el inconveniente que les ofrecía la materia teatral, que no alcanza las condiciones de subjetividad que exige el arte romántico. La cuestión se halla en el extremo exacto, ya que entre el dramaturgo y el receptor intervienen otros muchos artistas que mediatizan el texto original.

«Entre el Romanticismo y el teatro hay una incompatibilidad esencial, pues mientras aquél se caracteriza por el predominio

de la expresión y es ante todo subjetivo, el teatro obliga al autor a diversificarse en personajes y a adoptar una visión más bien objetiva.»⁸⁴

Los poetas románticos constreñidos por las convenciones escénicas que exigía la práctica y que inevitablemente terciarizan su mensaje personal, optaron por un camino intermedio y crearon lo que se llamó el Poema Dramático, una derivación que fue de poco gusto para el público teatral, lo que explica la cantidad de obras escritas bajo esta tendencia que nunca fueron llevadas a la escena. Los Poemas Dramáticos, penetrados de líricos y largos monólogos exentos de elementos de intriga y de acción, imponían la supremacía del poeta por encima del dramaturgo. Fue el tan citado lord Byron quien con *Manfredo*, tres actos escritos en 1817, inauguró la especie. Con personajes históricos reales o inventados, de acuerdo con la predilección del Romanticismo por los acontecimientos de la historia, los autores que cultivaron el género llevaron al menos al extremo su oposición al regimentado teatro neoclásico prohibido por la Ilustración, desconociendo todos los preceptos presuntamente aristotélicos.

«ACTO I: ESCENA I

(Manfredo está solo en la galería de un antiguo castillo. Es media noche)

MANFREDO

Mi lámpara va a apagarse; por más que quiera reanimar su luz moribunda; no podrá durar tanto tiempo como mi desvelo. Si parece que duermo, no es el sueño el que embarga mis sentidos y sí el descaecimiento que me causan una multitud de pensamientos que afligen mi alma y a los cuales no me es posible resistir. Mi corazón está siempre desvelado y mis ojos no se cierran sino para dirigir sus miradas dentro de mí mismo; sin embargo estoy vivo, y según mi forma y mi aspecto, me parezco a los otros hombres. ¡Ah, el dolor debería ser la escuela del sabio! Las penas son una ciencia, y los más sabios son los que más deben gemir sobre la fatal verdad. El árbol de la ciencia no es el árbol de la vida. Filosofía, conocimientos humanos, secretos maravillosos, sabiduría mundana, todo lo he ensayado y mi espíritu puede abrazarlo

⁸⁴ Cruz, Jorge. Prólogo citado.

todo, todo puedo someterlo a mi genio: ¡inútiles estudios! He sido generoso y bienhechor, he encontrado la virtud aun entre los hombres... ¡Vana satisfacción! He tenido enemigos; ninguno ha podido dañarme y varios han caído delante de mí: ¡inútiles triunfos! El bien, el mal, la vida, el poder, las pasiones, todo lo que veo en los demás ha sido para mí como la lluvia sobre la árida arena. Después de aquella hora maldita... No conozco el terror, estoy condenado a no experimentar nunca el temor natural, ni los latidos de un corazón que hacen palpar el deseo, la esperanza o el amor de alguna cosa terrestre... Pongamos en práctica mis operaciones mágicas.

Seres misteriosos, espíritus del vasto universo, vosotros a quienes he buscado en las tinieblas y en las regiones de la luz; vosotros que voláis alrededor del globo y que habitáis en las esencias más sutiles; vosotros a quien las cimas inaccesibles de los montes, las profundidades de la tierra y del Océano sirven muchas veces de retiro... Yo os llamo en nombre del encanto que me da el derecho de mandaros; ¡despertaos y apareced!

(Un momento de silencio.)

¡No vienen todavía! ¡Bien!, por la voz de aquel que es el primero entre vosotros; por la señal que os hace temblar a todos; en nombre de aquel que no muere nunca... Despertaos y apareced...»⁸⁵.

El Poema Dramático respondía a los cánones generales de la tragedia, el género de predilección ya que los románticos cultivaron escasamente la comedia, habida cuenta de que se trataba de un género totalmente opuesto a su temperamento. Las pocas expresiones cómicas se ocuparon, antes que disparar la risa, de pintar con color local las alternativas de la amable vida aldeana. Fue Alfred de Musset (1810-1857), también novelista, quien escribió comedias con la apariencia señalada: *El candelabro*, *No bromeemos con el amor* y *No hay nada que jurar*, obras estrenadas en fechas para nosotros imprecisas.

* * *

⁸⁵ Byron, Lord. *Manfredo*. <http://biblioteca.digital.tamaulipas.gob.mx>

Del mismo modo que buena parte de los historiadores afirman que continuamos viviendo en la Edad Moderna, desconociendo el apelativo de Edad Contemporánea que por convención práctica se le ha dado a los tiempos que corren, hay quienes admiten que el Romanticismo no ha dejado de existir. Personalidades de notorio nivel intelectual, entre ellas Arnold Hauser e Isaiah Berlin, sostienen que pese a todos los cambios que padeció esta parte occidental del planeta –dos guerras mundiales, el estallido de la bomba atómica, la creación y la caída del mundo socialista, etc.–, el espíritu romántico sigue produciendo efectos, sigue siendo una manera de vivir al menos en los terrenos del arte.

«El racionalismo como principio científico y práctico se recobró pronto de las acometidas románticas, pero el arte de Occidente sigue siendo “romántico” [...] No hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad que tiene su origen en el Romanticismo.»⁸⁶

Para Berlin esta sobrevivencia se aprecia en el existencialismo de mediados del siglo XX (verdadero heredero, afirma), con los filósofos y escritores Jean Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960) como cabezas visibles. El credo fundamental del existencialismo –no hay nada en que apoyarnos, somos responsables de lo que somos, somos los únicos creadores del significado de nuestras vidas– es, según Berlin, un pensamiento esencialmente romántico. Con un atrevimiento mayor, que nosotros nos negamos a evaluar y a juzgar, Berlin agrega que el otro legatario fue el fascismo vigente durante la primera mitad del siglo pasado.

«La razón por la que el fascismo le debe algo al Romanticismo se funda, una vez más, en la noción de la voluntad imprevisible tanto del hombre como de un grupo que avanza a grandes pasos, de un modo que no puede sistematizarse, predecirse ni racionalizarse. Esto es central en el fascismo.»⁸⁷

⁸⁶ Hauser, Arnold. Obra citada.

⁸⁷ Berlin, Isaiah. Obra citada.

Nosotros cooperamos con este asunto de la perdurabilidad del movimiento con el aporte de dos declaraciones de escritores contemporáneos, que valen como buenos ejemplos de que la noción subsiste aún y casi en los más ortodoxos términos. Las confesiones corresponden a Joyce Carol Oates y a Paul Auster escritores norteamericanos, la primera mujer, el segundo hombre, nacidos en Nueva York o sus alrededores en 1938 y en 1947, respectivamente.

«Hay personas –afortunadas ellas– que pueden experimentar la vida sin la menor necesidad de agregar nada a ella, ningún esfuerzo “creativo”; y hay otras –¿malditas ellas?– para quienes las actividades de su cerebro y su imaginación son lo más importante. Es posible que para estos individuos el mundo sea infinitamente rico, satisfactorio y seductor, pero no es lo más importante. El mundo puede interpretarse como un regalo que sólo se obtiene si uno ha creado algo por encima del mundo.»⁸⁸

«Alguien se convierte en artista, particularmente en escritor, porque no está del todo integrado. Algo está mal en nosotros, sufrimos por algo, es como si el mundo no fuera suficiente, entonces sentís que tenés que crear cosas e incorporarlas al mundo. Una persona saludable estaría contenta con tomar la vida como viene y disfrutar la belleza de estar vivo... no se tiene que preocupar por crear nada. Otros, como yo, estamos atormentados, tenemos una enfermedad, y la única manera de soportarla es haciendo arte.»⁸⁹

Romanticismo en América y en el Río de la Plata

Ya lo hemos dicho, pero cabe insistir, llegado a este punto, que la influencia del Romanticismo sobrepasó las fronteras de los países europeos tan citados, Francia, Inglaterra (o el Reino Unido de la Gran Bretaña, que desde 1707

⁸⁸ Declaraciones de Joyce Carol Oates publicadas por Patricia Kolesnikov en “*Aquella vieja idea del dolor creativo*”. Revista *Ñ*, N° 439, del sábado 25 de febrero de 2012.

⁸⁹ Declaraciones de Paul Auster publicadas por Patricia Kolesnikov y Andrés Max en “*El cuerpo que habito*”, reportaje a Paul Auster en la Revista *Ñ*, N° 438, del sábado 18 de febrero de 2012.

ya lo era), y Alemania (todavía no un país unificado). Dejamos de lado, por tres razones, el comentario pormenorizado sobre los efectos de la renovación sobre otras regiones europeas –la rumana, la húngara, la portuguesa, entre otras–. La primera cuestión responde a la certeza de que el Romanticismo no se desarrolló con la misma fuerza de las naciones centrales, sólo dejó tenues rasgos en la literatura, la música y la pintura de esas zonas, de modo que la falta de relevancia nos exime de aplicar el análisis. La segunda se debe, aun cuando pudiéramos empeño en estudiar el fenómeno en estas zonas marginales, a que tropezaríamos con la desgraciada ausencia de fuentes, a la «falta de suficientes documentos y de exposiciones nacionales o provinciales realizadas con método y dirigidas a la historia internacional del movimiento romántico»⁹⁰, circunstancia pesadora que limitaría mucho el estudio y lo haría incompleto. La tercera es simplemente la intención de reducir la extensión de un texto de historia del teatro que sólo intenta, en este caso del Romanticismo, dar una aproximación al fenómeno y no un análisis en profundidad.

Por fortuna el inconveniente de la ausencia de fuentes confiables cede bastante en el caso del Río de Plata. Una paradoja que le cabe a este territorio, siempre retrasado respecto de los acontecimientos de las metrópolis, es que el Romanticismo operó casi en simultáneo con Europa, ingresando a través de sus formas líricas. La inusual circunstancia se le debe sobre todo a Esteban Echeverría (1805-1851), quien fue el hombre de letras americano (rioplatense en realidad) que residió en París entre 1825 y 1830, una estadía que coincidió con el estallido de las ideas románticas en su estado más beligerante. La aventura de Echeverría estuvo precedida por la incursión de otro intelectual americano, el caraqueño Andrés Bello (1781-1865) que permaneció en Francia todavía más tiempo, entre 1819 y 1829⁹¹. Recuérdese que 1827 es la fecha de publicación del manifiesto romántico, el *Prefacio de Cromwell*, de Víctor Hugo, y que en 1830 se produjo la batalla del estreno de *Hernani*. También en ese año el pintor Delacroix denunciaba con pincel romántico, desde *La libertad guiando al pueblo*, la torpeza administrativa del rey Carlos X.

El clima romántico era el más propicio para un joven como Echeverría, con una morigerada fama de bohemio y que había padecido una infancia

⁹⁰ Van Tieghem. Obra citada.

⁹¹ Nogueira, Sylvia (sin fecha) "*Historia de una pasión*" en *Historia de la literatura argentina 7. La literatura de los románticos I*. Buenos Aires. Colegio Nacional Buenos Aires y Página 12. Cabe aclarar que la noticia sobre la permanencia de Bello en París puede ser inexacta, otras fuentes indican que parte de ese período vivió en Londres.

de huérfano sometido a la autoridad de un tutor desalmado. Si bien no hay datos que atestigüen la presencia de Echeverría en el teatro de la *Comédie-Française* en los momentos en que estalló la trifulca de Hernani, circulan noticias bastante ciertas de que fue asiduo asistente a las reuniones convocadas por Jean-Charles Nodier (1780-1844), un filósofo, entomólogo, bibliófilo y bibliotecario de enorme prestigio, que desde el cenáculo que formó en el ámbito de la Bibliothèque de l'Arsenal, promovió ardorosamente el movimiento romántico. Allí Echeverría tuvo como compañeros de tertulia a célebres teóricos y creadores de la tendencia, tal como Alfred de Musset, Alejandro Dumas, Théophile Gautier y Alfred de Vigny. Noe Jitrik descrea de estas relaciones tan apreciadas, para él «Echeverría no parece haber tenido contacto directo con los representantes del romanticismo o los pensadores revolucionarios; sí, en cambio, puede haberse empapado de la atmósfera intelectual y puede haber leído los autores más en boga. Por de pronto confiesa que después de leer a Shakespeare, Schiller, Goethe y Byron “se siente inclinado a poetizar”, lo cual se concreta en una serie de ejercicios titulados Ilusiones»⁹².

El regreso al país de Echeverría con «un caudal revuelto de lecturas diversas»⁹³, un importante déficit económico y la escuela romántica a costas («justamente en el momento en que el Romanticismo llega a su pináculo y empieza su disolución»⁹⁴), le dan un carácter precursor que algunos historiadores, Berenguer Carisomo entre ellos, desestiman, porque los frutos de la inserción del Romanticismo en el arte nacional fueron, según su criterio, realmente magros, debido, entre otras causas, a la siembra estéril en un terreno crispado por los enfrentamientos políticos, ya que «una atmósfera plúmbea [aplastaba a] la ciudad no dejando lugar sino para la política y sus intrigas»⁹⁵.

La cita de Carisomo acierta respecto de la situación: la llegada de Echeverría coincidió con el momento en que fracasaban uno a uno todos los intentos de unidad política y concordia nacional, debido al disenso en torno al modelo de república a seguir. El caudillo bonaerense Juan Manuel de Rosas (1793-1877) que había desestimado la débil Constitución rivadaviana de 1826

⁹² Jitrik, Noé. “Echeverría y la realidad nacional”. <http://www.cervantesvirtual.com>

⁹³ Berenguer Carisomo, Arturo. 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires. Comisión Nacional de Cultura. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

⁹⁴ Jitrik, Noé y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo 9. La historia de la literatura argentina. Echeverría y la realidad nacional*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

⁹⁵ Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

(que tildó, con insolente y gaucha ironía, de “cuadernillo”), tomaba el gobierno que se le concedía durante el período acotado de cinco años, que luego se extendió por otros cinco con el agregado de la suma del poder público, privilegio que le fue otorgado por un plebiscito popular. El Tirano (o el Restaurador de las Leyes, según sea la mirada), rigió por fin los destinos de estas provincias del sur de América hasta 1852, cuando Justo José de Urquiza (1801-1870) lo derrotó en la batalla de Caseros y lo destituyó del cargo.

En medio del áspero clima político de los 30', prelude de guerra civil (“unitarios” en el interior, “federales” en el litoral), Echeverría publicó el 8 de abril de ese año, en La Gaceta Mercantil, dos poemas, *El regreso* y *Celebridad de mayo*, que contenían un inesperado sabor a nuevo. Ambos trabajos integrarán *Los consuelos*, de 1834, primera edición de versos sueltos de la literatura argentina. Con estas expresiones y con la publicación de *Elvira o La novia del Plata*, ingresaba al Río de la Plata la sensibilidad romántica que acababa de imponerse en la Europa occidental, a la par que sumaba al poeta a la llamada generación del 37, adscripción que compartió con todos los contertulios del Salón (¿corresponde llamarlo cenáculo?) de Marcos Sastre (1808-1887): Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López (tan romántico como Echeverría), José Mármol, Félix Frías y Juan María Gutiérrez. Pedro de Ángel y Felipe Senillosa, seguramente las pocas figuras de relevancia intelectual que en ese entonces vivían en Buenos Aires. Algunos historiadores develan que entre las ideas desarrolladas en el Salón de Marcos Sastre primaba una actitud que, en afán de solidificar los objetivos del revolucionario 25 de mayo, se mostraba muy antihispana o al extremo afrancesada. La evaluación no parece justa. Los contertulios (universitarios, por lo general alumnos de la Facultad de Derecho) se rebelaban en realidad contra una tradición colonialista que hacía padecer incluso a la propia España, relegada entonces, como veremos en el capítulo que le corresponde, a una situación secundaria entre los grandes países europeos. Cabe destacar, como dato indicativo de esta circunstancia, que el Romanticismo ingresó a España, naturalmente desde Francia, pero incluso con retardo de unos años en relación con el Río de la Plata. La publicación de *La novia del Plata* de Echeverría se produjo un año antes, 1832, que el duque de Rivas editara en España *El moro expósito*, primera expresión española de la escuela romántica. Este dato habla de la señalada precocidad rioplatense respecto del Romanticismo y del tardío arraigo de la tendencia en la metrópoli.

Las ideas desarrolladas en el Salón se transcribían a artículos que luego se publicaban en *La moda*, una revista dirigida por Juan Bautista Alberdi (1810-1884), que tiró veintitrés números entre 1837 y 1838 y desde donde su director (con antecedentes de crítico musical) volcó comentarios sobre arte y notas de costumbres, género de legítima catadura romántica por aquello del “color local”. Alberdi firmaba con el seudónimo de Figarillo, tributo al romántico español Mariano José de Larra, que lo hacía como Figaro; de ese modo lo homenajea «doblemente: lo alude [a Larra] y se declara su aprendiz»⁹⁶.

«La búsqueda del color local, el lenguaje popular, la sátira social, el descubrimiento de rasgos caracterizadores de hombres y situaciones con intención documental, desde una perspectiva subjetiva y fragmentaria, sintetizan el cuadro de costumbres en boga durante el Romanticismo.»⁹⁷

Para Alberdi el artículo de costumbres tiene el mérito de dejar expuesto, mediante el distanciamiento crítico sobre lo observado, «el ridículo que existe diseminado en nuestra sociedad, como existe en las más cultas sociedades del mundo»⁹⁸. Esta mención que hacemos de Alberdi es apenas un acercamiento modesto a esta figura polifacética, capaz de convertirse en Figarillo, de escribir piezas teatrales (que comentaremos un poco después), y de sentar con un texto de 1852, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, la plataforma de la anhelada y postergada constitución del país que se dictó en 1853 y rigió su vida institucional algo menos de un siglo.

Ahí también, en ese Salón, Echeverría, él sí muy antihispanista, deploró la remanencia de la Colonia y la todavía clara herencia española, factores que, según su opinión, retardaban la obtención de los objetivos planteados por la Revolución de Mayo. Asimismo exhortó a vincular la literatura con el medio social (de nuevo el romántico color local) en el cual se engendra, para lo cual aportó una de sus obras más significativas, *La cautiva*, largo poema que editó en 1837 en el libro *Rimas* y donde aplicó cabalmente la citada premisa romántica.

⁹⁶ González, María Inés (sin fecha), *Del dicho al hecho en Historia de la literatura argentina* 6. *La literatura en tiempos de la emancipación III*. Buenos Aires. Colegio Nacional Buenos Aires y Página 12.

⁹⁷ González, María Inés. Artículo citado.

⁹⁸ González, María Inés. Artículo citado.

«Si aquí no hay castillos medievales que inspiren a artistas melancólicos, hay ruinas de imperios indígenas o, más al sur, desiertos y barbarie.»⁹⁹

La diferencia entre este trabajo y los anteriores es que *La cautiva* fue elaborado por Echeverría totalmente en el territorio natal, más exactamente en su estancia Los Talas, ubicada muy cerca de los territorios todavía dominados por los indios. En este texto se advierte la distinta técnica, también las distintas exageraciones del Romanticismo respecto al Neoclasicismo, ya que la nueva tendencia se nutría, entre otros recursos, de hipérboles (una cualidad del énfasis, tal «como su Dios potente»), de antítesis (la proximidad de términos opuestos, «mi juventud vive escondida/ coronada de espinas y de flores»), y de paralelismos sintácticos (frases que tienen la misma estructura y disposición gramatical, «por tu silencio bienhechor velado/ por tu sombra benéfica escondido»¹⁰⁰). Ejemplos de estos procedimientos comienzan a advertirse apenas se lee el primer tramo de *La cautiva*, titulado *El desierto*.

«Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El Desierto
incommensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando un instante
el crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez.»¹⁰¹

Durante su segundo período gubernamental, iniciado en 1835, Juan Manuel de Rosas liquidó toda actividad política adversa y en consecuencia sometió a mayor asedio a los intelectuales reunidos alrededor de Sastre. Esta decisión produjo, naturalmente, la reacción de los románticos, de modo que con la literatura se acercaron bastante al panfleto, buscando agredir al

⁹⁹ González, María Inés. Artículo citado.

¹⁰⁰ Todos los ejemplos corresponden a Cantos del peregrino, poema de José Mármol.

¹⁰¹ Echeverría, Esteban. 2003. "*La cautiva*". Biblioteca Virtual Universal.

gobernador en forma directa. El extremo del conflicto se produjo cuando fracasó la conspiración antirrosista de Juan Lavalle (1797-1841), insurrecto por obra del empuje de los románticos asilados en Montevideo y asesinado en un confuso episodio en la lejana Jujuy. Por fin llegó la orden de clausura del Salón, dictada en 1838, que sin embargo no desanimó a sus asiduos concurrentes, quienes escondidos en una casa de Buenos Aires escucharon con entusiasmo el reclamo de Echeverría de formar un nuevo cenáculo, ya decididamente político, que actuara bajo los principios establecidos en un texto suyo, que se reconoce como el *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo*, donde operaba con claridad el romanticismo social de Saint Simon (se especula que en este texto es donde se menciona por primera vez en el Río de la Plata la palabra “socialista”). Pero estas intenciones no pudieron con la animosidad del gobierno, que terminó por generar la huida de muchos ciudadanos, escapados del país por temor o disconformidad. Entre ellos también tuvo que partir Echeverría; a fines de 1840 se embarcó a bordo de la fragata *Expeditive*, que lo dejó en Colonia de Sacramento, Uruguay. De ese modo Echeverría tomó el inevitable camino que ya habían iniciado otros adscriptos a la causa unitaria, u otros que se sentían liberales y hasta federales disidentes, que se asilaron en la Banda Oriental, en Chile, Perú, Brasil y Bolivia.

«Constreñidos a las privaciones, a la separación de parientes y amigos, al abandono de libros y objetos predilectos, a la seguridad de la propia tierra; obligados a errar y a añorar constantemente, los proscriptos argentinos se convierten en personajes románticos y como en tantas naciones europeas oprimidas por déspotas o por invasores [...] los escritores asumen la misión de bregar por su libertad y de expresar su verdadero ser.»¹⁰²

En el destierro, Echeverría, que padecía como pocos las penurias señaladas, tomó la literatura como un instrumento de salvación. Arrojado contra su voluntad fuera de la historia y cargando con la melancolía del perseguido, la ficción pasó a ser el espacio no proscripto. Con ese afán tomó contacto con los orientales románticos —entre ellos, el político e historiador Andrés Bamas—, y con los emigrados que repetían en sus casas los ámbitos de tertulia que habían perdido con el exilio, tal como Félix Frías y Mariquita

¹⁰² Cruz, Jorge. Prólogo citado.

Sánchez, viuda de Thompson y ahora de Mendeveille. Allí, en Montevideo, Echeverría se interesó por el teatro desde los aspectos líricos, intentando trabajar con la figura de don Juan en un poema dramático que lamentablemente se ha perdido. También intentó con dos dramas históricos de tema americano, de los cuales sólo se conocen los títulos, *Mangora*, afín al desarrollado por Lavardén en su *Siripo*¹⁰³, y *La Pola o el amor y el patriotismo*, donde encaró el sacrificio de una patriota colombiana, Policarpa Salvaterra, que se negó a recibir la compasión de sus enemigos españoles, tema que luego llevaría también al teatro Bartolomé Mitre (1821-1906). De este trabajo de Mitre, titulado *Las cuatro épocas*, también sólo quedan fragmentos. Echeverría, que murió joven, a los cuarenta y seis años, tísico y aún emigrado, seguramente sometido por el *spleen* romántico, dejó notas dispersas sobre su pensamiento estético, las que fueron recopiladas por Juan María Gutiérrez (1809-1878).

No obstante el entusiasmo de Echeverría, los cultores locales de la escuela teatral romántica no fueron muchos en cantidad; tampoco ese exiguo número produjo obras de calidad. Sin dudas no eran tiempos aptos para construir o empezar a construir una dramática nacional. Echar la culpa de esta situación a la barbarie rosista es una excusa cómoda de cierta historia oficial que «sería encantadoramente sencilla si no fuera demasiado simple»¹⁰⁴. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), en el *Facundo* (obra fenomenal publicada en 1845, inclasificable, de una trascendencia que resuena, clásica, aun en los tiempos actuales), apeló a una de sus rotundas opiniones para afirmar que el único destello de literatura nacional que podía brillar en América debía sustentarse en «la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena»¹⁰⁵; vale decir, que sólo podía prosperar la construcción de una poesía épica.

Asimismo los proscriptos, Echeverría, Sarmiento, Echagüe, Mármol, Alberdi, Mitre (el más joven de todos), vale decir los ahora clásicos de nuestra literatura, lastimados por el exilio y la imposibilidad de actuar en su medio,

¹⁰³ Manuel José de Lavardén (1754-1809) se consagró en 1786 con una tragedia en verso, *Siripo*, la primera obra de teatro no religiosa escrita en la Argentina, que cuenta la destrucción del fuerte *Sancti Spíritus*, construido en 1527 por el expedicionario Sebastián Gaboto en la desembocadura del río Carcarañá con el Paraná, y la vida de la legendaria Lucía Miranda. La mayor parte de la obra se perdió más tarde, y sólo se conserva el segundo acto.

¹⁰⁴ Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

¹⁰⁵ Sarmiento, Domingo Faustino. 2000. *Facundo*. España. Editorial Planeta DeAgostini.

encontraron grandes impedimentos para dar a conocer unos textos teatrales realmente intrascendentes.

«Estos jóvenes no iban al teatro impelidos por una honda vocación dramática, no eran artistas en el sentido profundo y creador del vocablo; eran luchadores, caudillos de un credo político, y escribían y producían no por la voluptuosidad de crear, sino como un medio más de propagar doctrinas; el teatro no fue para ellos el mundo ficticio de las maravillas; fue, simplemente, una tribuna más.»¹⁰⁶

José Mármol (1817-1871), el único romántico del Río de la Plata que cultivó los tres géneros, la lírica, el drama y la novela (también fue periodista), produjo dos piezas dramáticas, *El cruzado* y *El poeta*, ambas en cinco actos y en verso que estrenó en 1842 en la ciudad de Montevideo, que era su obligado lugar de residencia, «con éxito relativo de crítica y notorio fastidio del público»¹⁰⁷.

«Ninguno [de los dramas] alude a la realidad histórica y no pasan de mediocres. La acción es lenta y recargada, el diálogo forzado: evidentemente Mármol no es autor dramático. Su facilidad como versificador y su talento para conducir los diálogos dentro de la novela, nos hace pensar que no se siente cómodo en la convención teatral, y que esta circunstancia determina la pobre calidad de sus obras dramáticas.»¹⁰⁸

El poeta y *El cruzado* fueron estrenadas en Buenos Aires luego de la caída de Rosas y el consiguiente regreso de Mármol. La recepción fue desigual, algunos críticos señalaron los defectos de las piezas y el público reaccionó un poco mejor con *El poeta* que con *El cruzado*, de tema demasiado exótico –la segunda cruzada que pasó por Damasco y Antioquía–, muy ajeno para el disfrute de los porteños. Para muchos el autor mostró en ambas piezas que «sólo tenía de americano

¹⁰⁶ Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

¹⁰⁷ Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

¹⁰⁸ Burlando de Meyer, Elvira y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo 10. La historia de la literatura argentina. El nacimiento de la novela: Mármol*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

el accidente fortuito de su nacimiento»¹⁰⁹. Esta menguada incursión teatral de Mármol fue recompensada por la repercusión obtenida por su novela *Amalia*, que fue publicada en 1851 en forma de folletín (fórmula europea, muy de moda en la época), en *La Armonía*, periódico que él mismo fundó. Con *Amalia* nace la novela en nuestro país. Género impetuoso en la Europa del siglo XIX, aquí y hasta la *Amalia* de Mármol sólo se conocen algunos antecedentes, que por irrelevantes no merecen atención. En todo caso Mármol podría compartir el grado de primer novelista argentino con Miguel Cané padre (1812-1863), autor de *Esther* (1851), *Una noche de bodas* (1858), y *La familia Sconner* (1858), todas de corte declaradamente romántico.

«Inspiran al poeta [en *Amalia*] los acontecimientos de Buenos Aires durante 1840, el llamado “año del terror”, entre el 4 de mayo y el 5 de octubre. La situación interna y externa llevan a Rosas a una persecución más encarnizada de sus opositores, [también] en las páginas de *Amalia* el lector actual puede encontrar una pintura cuidadosa de época, una interesante configuración de personajes y una trama cuyo interés no decae, todo ello con el fondo fuertemente contrastado del Buenos Aires gobernado por Rosas.»¹¹⁰

Antecede muy poco a *Amalia* un pequeño opúsculo, que Mármol tituló *Manuelita Rosas. Rasgos biográficos* y se publicó en Montevideo en el mismo año 1851. Lo curioso es que este trabajo, que a poco de su primera edición exigió dos más, es que ha dejado fijado el mito que hasta hoy identifica a la muchacha, retratada como una adolescente piadosa de dieciocho años que atemperaba, con su bondad, la crueldad de su padre mediante actitudes bienhechoras que la historia no ha confirmado como ciertas.

El regreso de Mármol a Buenos Aires coincide con el abandono de la actividad literaria para cubrir cargos públicos, entre ellos el de director de la Biblioteca Nacional, hasta su muerte en 1871. No obstante la insolvencia de su teatro, para algunos estudiosos su literatura dramática actuó de antecedente del poeta Martín Coronado (1850-1919), uno de los primeros dramaturgos criollos.

¹⁰⁹ Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

¹¹⁰ Burlando de Meyer, Elvira y Prieto, Adolfo. Obra citada.

Coronado alcanzó ese reconocimiento con *La piedra de escándalo*, que le estrenó la célebre y pionera compañía de José Podestá en el Teatro Apolo el 16 de junio de 1902.

La imposibilidad de los emigrados románticos para estrenar en Buenos Aires era aún más penosa si reiteramos que la ciudad contemplaba con agradable sorpresa la muerte del Neoclasicismo y el nacimiento del gusto por lo romántico, impulsado, a falta de teatro nacional, por compañías extranjeras que llenaban las carteleras con títulos también extranjeros de origen romántico francés o español. Según opinión de Raúl Castagnino, la primera representación de la escuela que conoció el público porteño fue *Atala o Los amores del desierto*, del francés René de Chateaubriand, ocurrida en 1830 (con Echeverría ya en la ciudad). La segunda, y la más destacada según opinión del historiador, tuvo lugar en 1831 y se trató de *Treinta años o La vida de un jugador*, del también francés Víctor Ducange. El actor local Juan Aurelio Casacuberta (1798-1849), que actuó en esta pieza que batió el record de representaciones en Buenos Aires, fue quien se hizo cargo de otros emprendimientos análogos, convirtiéndose en un intérprete dedicado casi por completo a la escena romántica foránea. Juan Bautista Alberdi, desde las páginas de su periódico, *La Moda*, le aconsejó seguir caminando en este sentido.

«El señor Casacuberta no es apto para las afectaciones del arte viejo y es lo que mejor prueba su talento. El drama nuevo es su vocación, su instinto, su fuerza: le convendría no desconocer esto.»

Casacuberta parece haberle obedecido, pues además de *La vida de un jugador*, estrenó *María Estuardo*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Los seis escalones del crimen*, *El opresor de su familia*, *El abate L'Eppe*, entre otros títulos románticos. No alcanzó a interpretar las obras de los proscritos, porque ellos escribían y estrenaban en Montevideo y él mismo, cuando se unió a las fuerzas del insurrecto Lavalle, tuvo que huir a Chile, donde murió en 1849, como Molière, previa descompensación en el escenario, al finalizar una representación de *Los seis escalones del crimen*. En su camino de actor Casacuberta fue acompañado con frecuencia por una actriz de tanto prestigio y popularidad, Trinidad Guevara (1798-1873).

La obra paradigmática del Romanticismo, *Hernani*, se conoció en Buenos Aires primero a través de una traducción de Rafael Menvielle y luego, mediante su estreno en 1841, once años después de haberse conocido en París.

Los pocos autores que habían quedado en el país y trabajaban lo dramático, mostraron sus carencias y fueron superados por las expresiones con firma extranjera que, como señalamos, fueron muy prósperas por las aportaciones románticas que ofrecía Casacuberta y a las cuales el público les rendía mansa servidumbre. Se les sumó como obstáculo fenomenal la recuperación del teatro lírico de origen italiano, la ópera, que también recibió el favor del público (perdurable hasta hoy). La iniciativa de proveer los primeros espectáculos de este género se debió al «empresario Antonio Pestalardo, quien aprovechando la presencia de un núcleo de cantantes, acomete la aventura de financiar una temporada de ópera, que tiene gran éxito y estimula una afición y un interés que desplazarán al teatro de letra. Desde entonces, la ópera sentará definitivamente sus reales en la capital argentina que se convertirá en una de las plazas más cotizadas del mundo»¹¹¹.

Los historiadores señalan, quizás como único rasgo sobresaliente del teatro romántico porteño, la idoneidad desplegada por los traductores del francés. Se juzga como excelente la traducción de *Ruy Blas*, pieza de Víctor Hugo que Bartolomé Mitre volcó al castellano para estrenarse en el teatro Victoria de Buenos Aires, en agosto de 1901.

Los románticos locales se destacaron de manera más sobresaliente en un terreno afín con la literatura, el periodismo, que practicaron con neto corte antirrosista. Al antecedente de *La Moda*, que hemos citado más arriba, se le puede sumar una gran producción en el exilio e incluso, aún bajo la amenaza de reacción por parte de Rosas, en el propio territorio argentino donde, claro, se medían los términos y atenuaban los adjetivos para evitar la prohibición, la clausura y el destierro. Vale, como precario acercamiento y reconocimiento, los nombres de algunos de estos periodistas combatientes: Luis Domínguez (1819-1898), José María Cantilo (1816-1872), Florencio Balcarce (1818-1839) y Juan Ramón Muñoz Cabrera (1816-1869). José Rivera Indarte (1814-1845) fue un periodista converso; desde muy joven apoyó a Rosas y luego cayó en la desgracia política, que lo expulsó al exilio. A él se debe la acusación pública, al parecer infame, de incesto del Restaurador con su hija Manuelita (tómese nota de la diferencia con Mármol, quien le atribuyó a Manuelita un espíritu piadoso), y un panfleto donde arenga por la muerte de su enemigo. Su título no deja lugar a dudas: *Es acción santa matar a Rosas*.

¹¹¹ Castagnino, Raúl. 1969. *Teatro argentino premoreirista*. Buenos Aires. Plus Ultra.

Juan Bautista Alberdi, contemporáneo de estos acontecimientos, también desde el exilio (Montevideo, Santiago de Chile, París) mostró aprecio por el Romanticismo teatral en su vertiente menos trabajada, la de la comedia. Fue autor de una obra poco prolífica, sólo dos piezas en prosa (jamás escribió en verso): *La revolución de mayo*, y otra de largo e imperecedero título, *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos o Fastos dramáticos de una guerra memorable*. Según Berenguer Carisomo, «en medio del estruendo con que la dramática, como explosión romántica, se colocaba frente a Rosas, esta nota risueña ofrece una tregua simpática, originalísima»¹¹². *La revolución de mayo*, una crónica patriótica que escribió en 1839 en Montevideo, más que romántica es de exaltación iluminista de los ánimos de independencia que regían en Buenos Aires en 1810. «¡Nuestra revolución es la hermana menor de las revoluciones de los Estados Unidos y de Francia! —grita el personaje que refleja al prócer Díaz Vélez— ¡Todas estas tres tienen por padre al siglo de Rousseau! ¡Al siglo de Voltaire, de Montesquieu y de Diderot, al siglo 18 de ambos mundos! ¡Vivan nuestros ilustres padres los filósofos del siglo 18!»¹¹³. A *El gigante Amapolas*, calificada por el mismo Alberdi como “petipieza” y publicada en Valparaíso en 1841, le cabe la quizás atrevida condición de antecedente temprano y americano de lo que un siglo después se llamará Teatro del Absurdo, con origen en Francia. Es una sátira mordaz, curiosísima para la época, contra el régimen despótico de Juan Manuel de Rosas, y contra todas las tiranías, personificado el Restaurador por el personaje de tamaño sobrenatural que da título a la pieza: «un gigante de tres varas, con un puñal de hoja de lata, de dimensión enorme, bañado en sangre»¹¹⁴.

«Es una burla de Rosas, gigante ficticio con el nombre de otra flor, y también de los ejércitos unitarios, con los personajes del capitán Mosquito, el teniente Guitarra y el mayor Mentírola, quienes se retiran por temor al gigante, como lo hiciera Lavalle a las puertas de Buenos Aires.»¹¹⁵

¹¹² Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

¹¹³ Alberdi, Juan Bautista. 2007. *La revolución de mayo, incluida por Beatriz Seibelen en la Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 3 (1839-1842). Obras de la confederación y emigrados*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.

¹¹⁴ Alberdi, Juan Bautista. 1962. “El gigante Amapolas” en *Breve historia del teatro argentino. I, de la revolución a Caseros*. Buenos Aires. EUDEBA.

¹¹⁵ Seibel, Beatriz. 2007. *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 3 (1839-1842). Obras de la confederación y emigrados*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.

«GUITARRA

¿Qué ve usted, capitán Mosquito?

MOSQUITO (*echando el anteojito*)

Yo veo sesenta piezas de artillería, a la derecha.

GUITARRA

¿Qué calibres?

MOSQUITO

Veinte de a ocho, y cuarenta de a treinta y seis. ¿Y usted qué ve?

GUITARRA

Yo veo treinta escuadrones de caballería. Y usted mayor
Mentirola, ¿qué distingue?

MENTIROLA

Yo distingo como ocho mil infantes situados hacia la izquierda del
campo enemigo.

MOSQUITO

Y esa caja que suena, ¿a qué fuerza pertenece?

MENTIROLA

A una fuerte guerrilla, que está desfilando hace dos horas por
delante de un árbol inmediato al Gigante.

MOSQUITO

Malo. Ya veo que el Gigante es un coloso en fuerzas y que es un
disparate aventurar un encuentro con medios tan desiguales.

GUITARRA

Yo creo lo mismo. Yo creo que vamos a ser despedazados al
primer encuentro.

MENTIROLA

Para pelear así vale más no pelear. ¿Qué necesidad hay de

aventurar la suerte de la empresa que se ha confiado a nuestra prudencia? ¿Hay que diferir el combate para mejor oportunidad? ¿Quién nos corre? ¿Quién nos obliga a pelear? ¿No tenemos franca la retirada, gracias a Dios, y somos muy dueños de retirarnos cuantas veces nos dé la gana?

MOSQUITO

Ya se ve que sí.

MENTIROLA

¡Pues entonces!

GUITARRA

Entonces, lo que debemos hacer, es ponernos en retirada, pero ha de ser sobre la marcha, antes que el enemigo destaque fuerzas que nos corten la vuelta, y tengamos que perecer en un combate obligatorio.

MENTIROLA

¡A ello!...

MOSQUITO

¡A ello!... »¹¹⁶.

Ninguna de las dos obras fue representada en vida del autor, quien murió en Francia, exiliado, luego de su brillante carrera política. Buenos Aires conoció la versión escénica de *El gigante Amapolas* recién en 1945, cuando la montó en el Apolo un grupo independiente, el Tinglado Libre Teatro, con la dirección de Aurelio Ferretti y la actuación de Onofre Lovero.

Alberdi, Echeverría, Sarmiento y Juan María Gutiérrez fueron los adelantados de la crítica de arte argentina, que se centró en la literatura pero no ignoró las otras artes. La actuación de los señalados en este terreno se mostró a través de cierto fragmentarismo, discursos en el Salón, notas en los periódicos del momento y opiniones volcadas en cartas. La tarea de reunir el

¹¹⁶ Alberdi, Juan Bautista. 1962. Obra citada.

conjunto y acomodarlos a las fechas y situaciones resultaría ímproba y ajena a los propósitos de estos *Apuntes*. Bastaría un módico acercamiento a situaciones del momento, como la polémica que Alberdi estableció en 1841 en Montevideo, donde se oponía al concepto de que en el Río de la Plata no había literatura propia antes de 1810. Romántico íntegro, aquí sí, manifestó la existencia de literatura previa a ese acontecimiento, porque ésta siempre tiene presencia desde que hay sociedad, y la hubo antes de mayo. Con este incentivo alberdiano se abrió el campo de estudio de las letras durante la colonia, que por supuesto progresará después, cuando el país por fin obtuvo la paz política y los afanes intelectuales podían dedicarse a temas menos coyunturales.

Los músicos hispanoamericanos, tal vez sin tener demasiada conciencia de ello, sintieron el impacto romántico, que se introdujo casi sin dificultades en las expresiones folklóricas y populares del continente. La reconocida como música “india” se desarrolló en el norte de América del Sur, tomando nombres de origen indígena, siendo el más destacado el yaraví, género evolucionado a partir de la acción del músico peruano Mariano Melgar (1791-1815), quien «crea el primer tipo de romanza romántica hispanoamericana con su colección de yaravíes»¹¹⁷. La “música blanca” ofrece, al sur del continente, variedad de ejemplos: gato, cielito, triste y la media caña. La vidala o vidalá o vidalita y el tango, muy presentes en este extremo del continente, son acaso los géneros musicales más intensamente románticos.

La música culta sudamericana encuentra su mejor ejemplo en la habanera. «En este caso –asegura un crítico– estamos ya en presencia de una manifestación plenamente romántica que viene a representar para el mundo de habla española algo casi igual a lo que significó el *lied* para el de lengua alemana»¹¹⁸. El paradigma de este género corresponde a la autoría del español Sebastián Iradier (1809-1865), *La paloma*, quien adquirió la maestría y el aprecio por la habanera durante su larga estadía en Cuba. Vale citar que una habanera de este compositor forma parte del componente musical de *Carmen*, la última y exitosa ópera del francés Georges Bizet.

Hay dudas y debates acerca de la aparición del tango en el ámbito del Río de la Plata (Argentina y Uruguay fueron los países donde se desarrolló

¹¹⁷ Almoina, José. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea. Apéndice. El movimiento musical en España e Hispanoamérica del siglo XVIII al XIX*. México. Unión Tipográfica Hispano Americana.

¹¹⁸ Almoine, José. Obra citada.

con exclusividad). El título de género romántico que le hemos dado más arriba quizás sea exagerado o, lo peor, anacrónico, habida cuenta que se descuenta que creció a partir de los comienzos del siglo XX, impulsado por la oleada inmigratoria europea que llegó a ambos países cuando la tendencia romántica había perdido toda su fuerza. De todos modos, la desazón que rumia el hombre urbano tan dañado por los infortunios de la vida es un símil del *spleen* romántico, y caracteriza el tango que, al decir de uno de sus más eximios poetas, Enrique Santos Discépolo, es «un sentimiento triste que se baila».

Los inicios aceptados de la pintura argentina son coincidentes con el imperio del Romanticismo mundial. No obstante, a Carlos Morel (1813-1894), considerado el primer pintor argentino, se le asigna una adhesión tenue a la escuela romántica, apenas mostrada en los óleos y acuarelas que retratan la vida pampeana. Otro iniciador, el francés Raymond Monvoisin (1790-1870), fue un pintor de academia y célebre retratista ajeno a la escuela romántica, mientras que el alemán Mauricio Rugendas (1802-1858), que completa este trío originario, tuvo un paso demasiado fugaz por estas tierras, que sin embargo quedó muy marcado por sus retratos de indígenas mapuches (una verdadera curiosidad para los ojos europeos), y de ejemplares de la flora y fauna de esa zona del continente. A estos dos últimos se les unieron, también como visitantes de la Argentina, el inglés Emeric Essex Vidal (1791-1861), un acuarelista que ha dejado importantes testimonios gráficos del pasado argentino, y el francés Carlos E. Pellegrini (1800-1875), quien se instaló en el país para no regresar jamás a Francia. La impronta romántica en la pintura de ambos es prácticamente nula. Cabe la coincidencia, en el caso de Pellegrini, de que en 1829 retratara la actividad del matadero, ámbito donde diez años después Esteban Echeverría ubicaría su célebre cuento, el que inaugura el género en el ámbito local, de título homónimo y que es considerado además el primer relato realista de la literatura argentina.

En opinión del crítico Romualdo Brughetti, la influencia del Romanticismo en un campo plástico aún no demasiado desarrollado, comenzó a mostrarse de modo tardío, bastante después de estos comienzos, en las obras de artistas posteriores contaminados a su vez por la influencia de otras escuelas, que aparecieron a fines del siglo XIX o a comienzos del XX. Tampoco la nómina de artistas que trabajaron con continuidad durante este período es muy extensa, para este crítico sólo dos pintores se aprecian como tales. El primero es Miguel Carlos Victorica (1884-1955), que, como correspondía, hizo en 1911 su viaje de iniciación a París, donde estudió y se perfeccionó. Allí sintió el influjo

de otras escuelas posteriores a la romántica, aunque de esa marca le quedó impreso el gusto por la vida bohemia y el interés por el contacto con el color local (fue un pintor de la Boca, casi al mismo tiempo que Quinquela Martín). Desatendió una de las premisas de conducta del movimiento al aceptar sin reparos el Primer Premio Nacional que se le concedió en 1932. Por su parte Raúl Soldi (1905-1994), recurrió con su pintura «a una romántica evasión de la realidad cotidiana»¹¹⁹. Como Victorica, tuvo la fortuna de pintar atento a las modificaciones que le aportaba el contacto con las obras contemporáneas y otras de muy viejo cuño, trabajando a partir del infaltable viaje a Europa. Su pintura, reconocible y a veces cuestionada precisamente por esta condición de fidelidad a una única manera de pintar y dibujar, brilla en una extensa producción y en el muralismo, actividad que lo tiene como uno de los primeros practicantes a partir de la presencia maestra en el país del mexicano David Siqueiros (¿un romántico revolucionario o un revolucionario romántico?). La actuación pionera de Soldi en este campo se puede apreciar en los murales, por fortuna preservados, de la actual Galería Pacífico de Buenos Aires.

Las reacciones antirrománticas

PARNASIANISMO, SIMBOLISMO Y MODERNISMO

Más allá del límite temporal de vigencia que se le asigna al Romanticismo, debe prestarse atención a quienes le otorgan relatividad a su muerte, desmentida ésta, tal como hemos adelantado, por algunos que señalan aspectos que sobreviven en el ánimo de las generaciones artísticas posteriores, en las cuales arraigaron muchos de los mejores efectos del movimiento, entre ellos la libertad para acometer su trabajo bajo conceptos propios, únicos e individuales. Nadie parece discutir que este fenómeno tan total y apasionante fue el germen de los movimientos que, románticos de origen, se pusieron en contra y se desprendieron en varias direcciones pero que siguen conteniendo, pese a sus propósitos de reacción, muchos de los ingredientes de la tendencia combatida.

Una primera variante originará el Simbolismo; otra segunda estará orientada a la belleza formal, que asumirá la doctrina del Arte por el Arte y

¹¹⁹ Brughetti, Romualdo. 1967. *Argentina en el arte. Los románticos*. Buenos Aires. Viscontea Editora S.A.

que se conformará bajo el nombre de Parnasianismo, al cual se le deberá sumar un desprendimiento particular de menor trascendencia, el Modernismo; y una tercera que, por su interés en reflejar la naturaleza tal cual es, se denominará Realismo y Naturalismo, que no son la misma cosa pero que, a los fines prácticos, en este punto las mencionamos sin sus diferencias. Estas parcelas buscaron nuevos caminos para apartarse deliberadamente de los postulados del Romanticismo, creando diferentes parámetros de apreciación que se opusieran a lo que ellos estimaban un concepto sobre la vida y el arte que Víctor Hugo y otros habían establecido. Esta reacción resultó productiva, porque fue creando las condiciones para que durante el primer tercio del XX estallaran las llamadas, con justicia, “vanguardias históricas”: Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Constructivismo, que pusieron patas para arriba todas las concepciones previas del arte y prohijaron un acontecimiento singular, el Surrealismo.

En esta parte del capítulo centraremos nuestro interés en el desarrollo del Simbolismo, el Parnasianismo y el Modernismo, desplazando a otro espacio, el dedicado al teatro francés del siglo XIX, todo lo relativo al Realismo y al Naturalismo, tendencias o escuelas que se han expresado con autoridad en la poesía y en la novela, pero que también han tenido importante reflejo en el campo escénico.

Francia, como siempre actuando de caja de resonancia, fue la cuna del Parnasianismo, que reconoce como fundadores a los poetas Théophile Gautier (1811-1872) y Leconte de L'Isle (1818-1894). La palabra que los identifica es de origen griego y hace referencia a la cima del monte Parnaso¹²⁰, habitado por las musas inspiradoras, las diosas menores. El nombre, un signo que hace referencia a un elemento de carácter alegórico, disminuido si se lo compara con el Olimpo helénico, nos advierte que los parnasianos quisieron reducir en varios grados la natural exuberancia romántica, desprendiéndose de la ambición de los predecesores románticos que, en afán de sus objetivos exaltados, con frecuencia inalcanzables, eran capaces de dejar la vida. Los cronistas dudan en asignarle fecha de fundación al movimiento, vacilan entre 1866 o 1871. En alguno de estos años tuvo lugar la publicación de las tres antologías poéticas tituladas *El*

¹²⁰ El monte Parnaso (2.457 metros de altura) es una montaña de piedra caliza situada en el centro de Grecia, que se alza sobre la población de Delfos, al norte del golfo de Corinto. Se lo considera la patria simbólica de los poetas.

Parnaso contemporáneo. Figuraban allí poemas de los citados Gautier y Leconte de Lisle, además de obras de Théodore de Banville (1823-1891); de Sully Prudhomme (1839-1907), el primer escritor laureado, en 1901, con el premio Nobel de literatura¹²¹; de Catulle Mendès (1841-1909); y de Albert Méral (1840-1909). Estos parnasianos iniciales adhirieron a la enseña del Arte por el Arte para oponerse, como se adelantó, a los excesos del Romanticismo –demasiada de subjetivismo, hipertrofia del yo, colmo de la emoción y uso de formas descuidadas–. Con semejante decisión contrariaban las maneras de los que ellos llamaron, con bastante desprecio, “vates epilépticos”. Los adictos a la nueva escuela se exigían, a diferencia de los románticos, un tratamiento cuidadoso de sus piezas literarias, un trabajo de orfebres que los obligaba a pulir y pulir hasta encontrar la metáfora más perfecta y más bella («palmeras de plata», «labios de coral», «galerías del alma»), sin conceder espacio a la vulgaridad y tampoco aceptación alguna por el llamado verso libre. Era, de acuerdo a una feliz definición, «la poesía del cincel y el escoplo»¹²². Una vez más el norteamericano Edgar Allan Poe interviene en la cuestión, pues los parnasianos tomaron como bandera su poema *A Elena que*, como tantas piezas de ese autor, no cuenta con fecha exacta de concreción (¿1831?).

«Elena, tu belleza es para mí como esas barcas niceanas de otro tiempo que sobre una mar profunda llevaban dulcemente al viajero, cansado, hacia su ribera natal. Largo tiempo habituado a errar sobre mares desesperados, tu cabellera de jacinto, tu clásico perfil, tus cantos de náyade me han transportado al corazón de aquella gloria que fue la Grecia, de aquella grandeza que fue Roma. ¡Oh! allá abajo, en la espléndida abertura de esa ventana, como eres parecida a una estatua, de pie, tu lámpara de ágata en la mano. ¡Oh Psiquis, tu que me has llegado de esas regiones que son la Tierra Bendita!... »¹²³.

¹²¹ El Premio Nobel de Literatura es uno de los cinco premios específicamente señalados en el testamento del filántropo sueco Alfred Nobel, inventor de la dinamita y aterrorizado por la capacidad de destrucción de su creación. Según sus palabras, el premio debe entregarse anualmente «a quien haya producido en el campo de la literatura la obra más destacada, en la dirección ideal». La institución encargada de seleccionar al ganador es la Academia Sueca, y desde 1901 se concede el primer jueves de octubre de cada año.

¹²² Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

¹²³ Poe, Edgar Allan. *A Elena* (traducción de Alberto Lasplaces). <http://es.wikisource.org>

Otra pieza, *El arte*, de 1852, incluido en el libro *Esmaltes y camafêos* de Théophile Gautier, define de modo poético la tan nombrada consigna del Arte por el Arte.

«Sí, la obra surge más bella
De una forma rebelde
Al trabajo,
Verso, mármol, ónice, esmalte,
No más cárceles falsas!
Pero, para andar derecha,
Calza,
Musa, un coturno estrecho.
Fuera el ritmo cómodo
Como un zapato demasiado grande
De modo
¡Que todo pie lo deja y toma!
Escultor, rechaza
La arcilla que modela
El pulgar
Mientras la inspiración vuela distraída,
Lucha con el carrara,
Con el paros duro
Y escaso.
Guardianes del contorno puro;
Toma de Siracusa
El bronce en el que firmemente
Resalta
El rasgo orgulloso y encantador;
Con mano delicada
Busca en un filón
De ágata
El perfil de Apolo.
Pintor, huye de la acuarela,
Y fija el color
Demasiado frágil
En el horno del esmaltador.
Haz las sirenas azules

Torciendo de cien formas
 Sus colas,
 Los monstruos de los blasones,
 En su nimbo trilobulado
 La Virgen y su niño Jesús,
 Con el globo
 Y la cruz encima.
 Todo pasa. El arte robusto
 Sólo en la eternidad,
 El busto
 Sobrevive a la ciudad,
 Y la medalla austera
 Que encuentra un labrador
 Bajo tierra,
 Revela un emperador.
 Incluso los dioses mueren,
 Pero los versos soberanos
 Quedan,
 Más fuerte que los bronce.
 Esculpe, lima, cincela;
 Que tu sueño flotante
 Se selle
 En el bloque resistente.»¹²⁴

Pero el Parnasianismo cuenta con poco miramiento en la historia de la literatura, que no le otorga carácter de escuela, que nosotros le hemos asignado acaso imprudentemente, por «la heterogeneidad marcada de sus participantes, la ausencia de un manifiesto programático y la pronta escisión del grupo»¹²⁵. Parece cierto que la tendencia murió en 1876, cuando se publicó la tercera edición de *El Parnaso contemporáneo*, donde ya no aparecen publicadas las obras de los grandes poetas que le dieron condición fundacional. Otra insignia del movimiento parnasiano, la que expresaba el rechazo de la concepción utilitaria del arte puesto al servicio de ideales políticos o sociales, se rebeló fuertemente

¹²⁴ Gautier, Théophile. *Esmaltes y camafeos* (traducción de Monserrat Tarrés). <http://poeticas.es>

¹²⁵ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

cuando tuvo que ejercer su oposición al Realismo, género monarca de fines del siglo XIX y comienzos del XX, que propugnaba precisamente lo contrario.

De esta base parnasiana proviene el Modernismo, que algunos críticos literarios le niegan la necesaria independencia e individualidad como para darle nombre propio, tratándolo sólo como un desprendimiento extremista de la fuente madre. Esta condición subsidiaria se fortalece con la consulta de las definiciones que tratan de encuadrarlo, como la que a renglón siguiente transcribimos, que se compadecen bastante con los objetivos parnasianos.

«[Se trata de] de una corriente literaria que tendrá como objetivo fundamental la ruptura con el prosaísmo y vulgaridad de la cultura burguesa anterior y la búsqueda de un lenguaje poético basado en el culto supremo a la belleza y en una exigencia artística depurada.»¹²⁶

Lo interesante es que el Modernismo, si se lo toma como un modelo distinto y particular, rebalsó el natural punto de nacimiento francés y alcanzó gran predicamento en España y en sus ya independizadas colonias. Sus mayores exponentes de la región americana fueron Rubén Darío (1867-1916), oriundo de Nicaragua, autor del libro icónico, *Azul*, una recopilación de cuentos y poemas publicados en Valparaíso en 1888, y José María Heredia (1803-1839), de origen cubano. Lo que en realidad se advierte en los escritores del movimiento es la atención puesta en el nivel del lenguaje poético, asumiendo un verdadero culto de la palabra como vehículo de sonoridades, de capacidad de sugestión y evocación de sensaciones y vivencias. Pedro Salinas señaló en 1970 que «nunca habían cantado las palabras castellanas con alegría tan colorinesca, nunca antes brillaron con tantos visos y relumbres como en las espléndidas poesías de Darío».

«Silencio de la noche, doloroso silencio
nocturno... ¿Por qué el alma tiembla de tal manera?
Oigo el zumbido de mi sangre,
dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta.
¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo,
soñar. Ser la auto-pieza
de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!

¹²⁶ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

Diluir mi tristeza
 en un vino de noche
 en el maravilloso cristal de las tinieblas...
 Y me digo: ¿a qué hora vendrá el alba?
 Se ha cerrado una puerta...
 Ha pasado un transeúnte...
 Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será Ella!...»¹²⁷.

El Modernismo también arraigó con fuerza en la Argentina a finales del siglo XIX, precisamente cuando el país se organizaba por fin alrededor de un proyecto institucional, luego de haber superado las luchas civiles que, posteriores a la independencia, habían frecuentado toda la centuria. Para muchos críticos, Ángel Rama y Silvia Pellarolo entre ellos, el Modernismo se convirtió en la elegante respuesta estética de la clase dirigente argentina, en particular la porteña, a la vulgaridad de la cultura popular en crecimiento, oponiendo «un modelo refinado en el que primaba lo bello, lo raro, lo exquisito, lo lujoso y la novedad eufónica¹²⁸». Este marco de situación fue el que encontró Rubén Darío cuando visitó el país en 1893, donde residió bastante tiempo, alternando con intelectuales y colaborando con los periódicos del momento, entre ellos el ya fundado diario La Nación.

La cultura popular y sus hacedores, de ningún modo convencidos de generar “obras de arte” sino productos de entretenimiento de consumo masivo, parodiaron los ejercicios modernistas y un ejemplo de esto lo encontramos en un sainete de 1906, *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, donde uno de los personajes —el anarquista Malatesta— le responde a otro llamado el Gato —poeta y redactor de la revista modernista *El lirio azul*—, usando términos desdeñosos para la tendencia.

«MALATESTA

Callesé... y aprenda. A lo mejor ustedes no saben más que versos de memoria y de la vida... ni esto... ¿Usted cree que porque ella lo atiende?... ¡No sea infeliz amigo! Vea; pa'l amor,

¹²⁷ Darío, Rubén. *Nocturno*. <http://www.poemas-del-alma.com>

¹²⁸ Eufónica, que tiene eufonía: «Sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras» (RAE).

¹²⁹ Pellarolo, Silvia. 1997. *Sainete criollo. Democracia/Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires. Corregidor.

pa llegar a una mujer cuando es de ley, lo mesmo vale un tango y un chambergo requintao que ese Verlana que usted dice y una galera 'e felpa... Viene a decirle versos de mujeres tísicas a una muchacha con más salú que una mañana 'e sol... ¡No me haga ráir!... Eso es pa otra gente, que toca el piano y se levanta a las once sin gana 'e morfarla... No atraque en inquilinatos con florcita en el ojal... Créame... (*Vase*)»¹³⁰.

El Simbolismo surge aproximadamente hacia 1885 y es al igual que el Parnasianismo un movimiento poético netamente francés. Ejerce asimismo, además de la ya señalada reacción contra el Romanticismo, también una tendencia adversaria del arte parnasiano, a quien critica por sus formas excesivamente cinceladas y por su impersonalismo. El Simbolismo reconoció explícitamente la influencia de un prestigioso antecedente, Charles Baudelaire, la todavía incipiente pintura impresionista (el primer cuadro reconocido como tal, *Impresión de sol naciente*, firmado por Claude Monet, es de 1872), y la música de Richard Wagner, el autor de las grandes óperas alemanas. El nombre deriva de la revista *El Simbolista*, que Jean Moréas (1856-1910) fundó en 1886. Este grupo de poetas será identificado, quizás de modo demasiado fácil, por un credo estético desbordado por los escándalos y las drogas, ignorándose que la incapacidad de adaptación se expresaba, más que por los disturbios, por medio de magníficas composiciones poéticas, entre ellas las producidas por los dos líderes del movimiento: Paul Verlaine (1844-1896) y Stéphane Mallarmé (1842-1898). En este cuadro no puede estar ausente Arthur Rimbaud (1854-1891), ese «Shakespeare niño», como lo nombró Víctor Hugo, que llevó una vida artística llamativamente corta: su primer poema ponderable lo escribió a los quince años y el último a los veinte, cuando se convirtió al catolicismo y consideró la poesía una forma de locura. En ese corto período se desprendió de modo deslumbrante de toda influencia romántica y parnasiana, alabando en su lugar la poesía de Charles Baudelaire, a quien consagró como «un dios, el rey de los poetas». En sus *Cartas del vidente*, de 1871, expone finalmente su famosa teoría sobre la poesía bajo el lema «Yo es otro». En ellas indica que el poeta debe hacerse «vidente», y que la única forma de lograrlo consiste en «alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos». Según Rimbaud, el poeta debe vivirlo todo, sufrirlo todo,

¹³⁰ Pacheco, Carlos M. *Los disfrazados. Antología de obras de teatro argentino desde los orígenes a la actualidad. Tomo 8 (1902-1910)*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.

para así poder convertirse en un alquimista de las palabras y hallar la perfección máxima en la poesía.

«Estimado señor:

Ya está usted otra vez de profesor. Nos debemos a la sociedad, me tiene usted dicho: forma usted parte del cuerpo docente: anda por el buen carril. También yo me aplico este principio: hago, con todo cinismo, que me mantengan; estoy desenterrando antiguos imbéciles del colegio: les suelto todo lo bobo, sucio, malo, de palabra o de obra, que soy capaz de inventarme: me pagan en cervezas y en vinos. *Stat mater dolorosa, dum pendet filius* [Estaba la madre dolorosa, en que pendía su Hijo]. Me debo a la Sociedad, eso es cierto; y soy yo quien tiene razón. Usted también la tiene, hoy por hoy. En el fondo, usted no ve más que poesía subjetiva en este principio suyo: su obstinación en reincorporarse al estable universitario —¡perdón!— así lo demuestra. Pero no por ella dejará de terminar como uno de esos satisfechos que no han hecho nada, porque nada quisieron hacer. Eso sin tener en cuenta que su poesía subjetiva siempre será horriblemente sosa. Un día, así lo espero —y otros muchos esperan lo mismo—, veré en ese principio suyo la poesía objetiva: ¡la veré más sinceramente de lo que usted sería capaz! Seré un trabajador: tal es la idea que me frena, cuando las cóleras locas me empujan hacia la batalla de París, ¡donde, no obstante, tantos trabajadores siguen muriendo mientras yo le escribo a usted! Trabajar ahora, eso nunca jamás; estoy en huelga. Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguna culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. Perdón por el juego de palabras.

YO ES OTRO. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!

Usted para mí no es Docente. Le regalo esto: ¿puede calificarse de sátira, como usted diría? ¿Puede calificarse de poesía?

Es fantasía, siempre. Pero, se lo suplico, no subraye ni con lápiz, ni demasiado con el pensamiento»¹³¹.

La intención de Rimbaud de tragarse así la vida lo aficionó al consumo del hachís y de las bebidas fuertes, a mantener una tormentosa relación homosexual con Verlaine, que casi termina de modo trágico (riñó con Verlaine quien lo hirió en una pierna, de un balazo, por lo que Verlaine tuvo que purgar dos años de prisión), y, de pronto, a cambiar y a colocarse en el otro extremo, asumiendo la transformación en un burgués respetable aunque para ello se haya convertido, también, en un próspero traficante de armas. Sin duda, «llegar al alma de Rimbaud siempre se ha considerado una proeza de la psicología humana»¹³².

Precisamente fue Verlaine quien reflexionó sobre el arte poético simbolista y manifestó que «el verso debe ser, antes que nada, música, una armonía de sonido que hace soñar». Además del logro de esa musicalidad, los simbolistas plantearon el retrato de la realidad mediante símbolos, descartando la intención de nombrar un objeto, porque hacerlo es restarle todo su poder evocador. La condición de “poetas malditos” o “decadentistas” que la historia les dio a los vates simbolistas (paquete donde se confunden algunos parnasianos) proviene de una serie de semblanzas biográficas que Verlaine publicó en 1884 y donde usó esos términos para nombrar de ese modo a los poetas involucrados, por lo general sus cómplices y sus amigos.

Dos anécdotas nos parecen de transcripción imprescindible. La primera se refiere a que las dos primeras estrofas de la *Canción de otoño* de Verlaine, poema que transcribimos a continuación, fueron usadas por los aliados en 1944 como contraseña para darle señal a la resistencia francesa de que se iniciaba el desembarco en las costas de Normandía.

«LOS SOLLOZOS MÁS HONDOS DEL VIOLÍN DEL OTOÑO
son igual
que una herida en el alma

¹³¹ Rimbaud, Arthur. 1871. *Primera carta de A.R. a Georges Izambard* (versión de Ramón Buenaventura). <http://www.lamaquinadeltiempo.com>

¹³² Vicent, Manuel. *Arthur Rimbaud: yo es otro*. Diario *El País* de España, 28 de agosto de 2010.

de congojas extrañas
sin final.

Tembloroso recuerdo
esta huida del tiempo
que se fue.
Evocando el pasado
y los días lejanos
lloraré.

Este viento se lleva
el ayer de tiniebla
que pasó,
una mala borrasca
que levanta hojarasca
como yo.»¹³³

La segunda anécdota, acaso más sorprendente, señala que al día siguiente del entierro de Verlaine, varios paseantes se encontraron con un hecho curioso: la estatua de la Poesía, ubicada en la plaza de la Ópera, había perdido un brazo, que se rompió, junto con la lira que sujetaba, en el momento en que el coche fúnebre pasaba por allí.

El Simbolismo encontró una buena expresión teatral en la obra del ruso Anton Chejov (1860-1904) quien, no obstante el estilo claramente realista de sus piezas, introduce algunos procedimientos pertenecientes a la tendencia. En *La gaviota* (1896), la primera de sus grandes obras maestras, utiliza un ave muerta para simbolizar el destino del personaje de Sonia y la esterilidad artística de Treplev, quien acaba suicidándose.

«A la derecha, detrás del armario, se oye un tiro; todos se estremecen.

SRA. ARKÁDINA (*asustada*)
¿Qué es eso?

¹³³ Verlaine, Paul. *Canción de otoño* (sin nombre de traductor), <http://www.ciudadseva.com>

DORN

No es nada. Seguramente en mi botiquín de viaje habrá estallado alguna cosa. No se inquieten (*sale por la puerta de la derecha y regresa un momento después*) Sí, era eso. Estalló un frasco de éter (*canturrea*) “Otra vez ante ti fascinado...”¹³⁴.

* * *

La reacción antirromántica también se fue haciendo visible en el teatro, y comenzó con la sátira de las grandes obras románticas. Se destaca, entre estas expresiones, la parodia que un autor llamado Lauzanne (sin más datos) hizo de *Hernani*, que irónicamente llamó *Harnali*. Pero en coincidencia con esta manera mordaz de mirar el pasado escénico, tan cargado de solemnidad y ansias de trascendencia, hubo autores que imaginaron no la sátira sino un teatro no tan atado, como querían los románticos, a la tiranía del genio, que sea «nítido y brillante, no sólo cuando lo tratan los artistas, sino también cuando lo afrontan los artesanos»¹³⁵. En Francia, Eugène Scribe (1791-1864) fue el antirromántico nato, continuado por Victorien Sardou (1831-1908), autor prolífico (ciento cincuenta y seis obras) que vivió con elegancia y dinero los años de la *Belle Époque* de París. Este antiromanticismo o, como mejor definición, bajo romanticismo, afín con el llamado “teatro del buen sentido”, se vio también expresado por los autores de otras partes de Europa. Por su parte asomaba ya la dramaturgia producida en los países escandinavos, terreno de las experiencias de August Strindberg (1849-1912) y de Henrik Ibsen (1828-1906), el creador de las formas de literatura dramática que predominará en el siglo XX. Este aporte nórdico se atuvo a la aplicación de los procedimientos del Realismo y del Naturalismo, aceptados por toda la literatura y también la dramática, y que alcanzó un dominio amplio en la dramaturgia, incluso en la practicada por los autores americanos, como nuestro Florencio Sánchez.

¹³⁴ Chejov, Anton. 1961. *Teatro completo. La gaviota* (traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

¹³⁵ D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

A modo de conclusión

El siglo XIX artístico concluye con las distintas y contradictorias miradas que hemos mencionado. Para unos es la *Belle Époque* (a la cual definimos en un capítulo anterior), e impera un espíritu despreocupado. Para otros Europa sobrevive sumida en un período de crisis que se extiende desde los comienzos de los años noventa hasta la Primera Guerra Mundial de 1914. Quienes así opinan le suelen dar a esta etapa el nombre de Decadentismo, expresión suministrada por Verlaine en sus mencionadas semblanzas biográficas de los poetas de su generación, a los cuales también llamó, como dijimos, “poetas malditos”. El malestar cuenta con datos que lo alimentaban, entre ellos la frustración colectiva de los europeos en los emprendimientos de ultramar, que se interpretaron como signos de declinación irremediable. España, por ejemplo, perdió en 1898 sus últimas posesiones americanas: Cuba, Puerto Rico, Guam y Filipinas. Suena notable, para los historiadores, el alto grado de interés que puso España para mantener el dominio de estas cuatro islas, que culminó con una derrota que le trajo inmensas pérdidas materiales, humanas y mucha desazón nacional, que fue el tema que, reiteramos, con genialidad trató don Ramón de Valle Inclán (1866-1936) en muchas de sus obras teatrales. Este esfuerzo militar suena llamativamente desproporcionado si se lo compara con el escaso empeño que los españoles dispusieron para enfrentar los deseos de emancipación de territorios más extensos y, acaso, más provechosos, como los de América Central y del Sur. La crisis política provocada por estas pérdidas que se produjo en la metrópoli hispana encontró cauces de expresión literaria en la llamada Generación del 98, formada por una nutrida nómina de intelectuales y escritores nacidos entre los años 1864 y 1876, rescatada como tal por Ortega y Gasset en 1913, y entre los que se cuentan Miguel de Unamuno (muerto de pena en 1936, al comienzo de la desdichada Guerra Civil Española); Ángel Ganivet; el citado Ramón de Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Carlos Arniches (los tres de gran actuación en el terreno del teatro); Vicente Blasco Ibáñez, Gabriel y Galán, Manuel Gómez-Moreno, Miguel Asín Palacios, Serafín Álvarez Quintero, Pío Baroja, Azorín, Joaquín Álvarez Quintero, Ramiro de Maeztu, Manuel Machado, Antonio Machado y Francisco Villaespesa.

Estas frustraciones no fueron exclusivas de España. Italia, un reino disperso ya consolidado como nación, perdió en 1896 sus posesiones en Etiopía, mientras que Francia padeció la crisis de Panamá –los equipos franceses destinados a la construcción del canal fue reemplazados por técnicos de los

Estados Unidos, que llevaron a buen término el emprendimiento que, liderado por Ferdinand de Lesseps, estaba terminando en fracaso-; y por fin Inglaterra se vio envuelta en 1880 y en 1899 en dos desgraciadas guerras contra los bóers (o afrikáners), colonos de raza blanca, flamencos y holandeses, que habían poblado extensas zonas de Sudáfrica y rechazaban los derechos de posesión exigidos por los británicos, antiguos pobladores de la región pero que jamás se habían aventurado a civilizar los confines que habían habitado los afrikáners.

Estos contratiempos pusieron en duda algunos de los conceptos heredados del Iluminismo y de la Revolución Francesa: tambaleaba la certeza de que el progreso indefinido, basado en la ciencia, iba a traer felicidad a la gente, como también lo hacía la confianza en los partidos políticos, nacidos luego de 1789, incapaces de frenar la degradación. El término “fin de siglo” se convirtió entonces en una acepción ambigua, que se usó tanto para encuadrar los encantos que ofrecía la *Belle Époque*, como para mostrar cómo caían, uno a uno y día tras día, los sueños de la Ilustración. Acaso quedaba para estos últimos el salvavidas del Romanticismo, que si aceptamos lo que ya hemos expuesto más arriba, nunca murió, seguía y sigue conviviendo con nosotros, alentándonos en el difícil camino hacia la quizás inalcanzable utopía.

CAPÍTULO XXI

EL TEATRO FRANCÉS DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XXI

EL TEATRO FRANCÉS DEL SIGLO XIX

«**Tebaldeo**

No respeto mis pinceles, pero respeto mi arte;
no puedo pintar el retrato de una cortesana.

Lorenzo

Tu Dios se tomó el esfuerzo de crearla;
bien puedes tomarte el trabajo de pintarla».

ALFRED DE MUSSET (1810-1857) - Lorenzaccio

Arte, Teatro y Revolución

La Revolución de 1789 fue poco propicia para la literatura; «habían aparecido géneros nuevos, como el periodismo político, la elocuencia parlamentaria, pero los demás no habían aportado novedad alguna, y de las innumerables obras que las circunstancias habían inspirado a la poesía y al teatro no ha sobrevivido casi nada»¹. La pintura, en cambio, fue más fecunda. Liberado del control dogmático de la academia, el arte de David «triunfaba decididamente y seguía las normas de la inspiración romana, tan perceptible en los discursos y escritos de los revolucionarios»². Por su parte la música, aun cuando se mantenía vinculada a ciertas preceptivas del siglo XVIII, intentó sumarse a la gesta y el músico François-Joseph Gossec (1734-1829), transformado en el padre de la sinfonía francesa, fue quien compuso casi cincuenta piezas del género, sobresaliendo la última, Sinfonía en 17 partes, compuesta en 1809 para celebrar el vigésimo aniversario de la toma de la Bastilla. Considerado el músico oficial de la Revolución y el creador también de la música democrática y del arte coral popular, cayó en desgracia cuando se produjo la Restauración borbónica. En la ópera, género siempre apreciado, se destacan los músicos André Gretry (1741-1813) y Étienne Méhul

¹ Lefebvre, Georges. 1960. *La Revolución Francesa y el Imperio* (traducción de M. Teresa Silva de Salazar). México. FCE.

² Lefebvre, Georges. Obra citada.

(1763-1817), éste último ganado en la etapa final de su vida por la atracción romántica. Asimismo la revuelta de 1789 sorprendió, desagradablemente, a aquellas instituciones teatrales oficiales que se beneficiaban con el patronato de la corte y la monarquía. Sin duda, los principios de igualdad sustentados por la revuelta popular se compadecían poco con los privilegios que gozaba, por ejemplo, la *Comédie-Française*, por siempre receptáculo de ideas artísticamente y políticamente conservadoras. Semejante consternación sufrieron los otros teatros oficiales, la Ópera y el teatro de los Italianos (al que sin embargo le quedaba poca vida). Dos años antes de la fecha de ejecución de Luis XVI, en enero de 1791, las autoridades revolucionarias ya se habían ocupado de la actividad teatral, estableciendo una normativa para la escena francesa, que involucraba a la que tenía lugar en París y también en provincias. El texto del documento emitido por la Asamblea Nacional era contundente, pues contenía cuatro directivas claves y potencialmente transformadoras del estatus vigente.

«1. Todo ciudadano tiene derecho a abrir un teatro y poner en escena piezas de toda clase, con la condición única de comunicarlo previamente a los poderes municipales locales». Recuérdese que la Asamblea había dividido el país en ochenta y tres distritos que gozaban de autonomía política, lo que explica la obligatoriedad expresa de acudir a los municipios regionales.

«2. Las obras de los autores, desde cuya fecha de fallecimiento han transcurrido más de cinco años, se convierten en propiedad nacional y, en contra de los antiguos privilegios suprimidos, pueden ser representadas en cualquier teatro». De más está decir que esta cláusula demolía la exclusividad de repertorio con que gozaba la *Comédie*, que ya no podía usar como de su propiedad las obras de Racine, Corneille o Molière, por citar nada más que los nombres más legendarios».

«3. Las obras de los autores que se hallan en vida, no pueden ser puestas en escena en ningún teatro de Francia sin conformidad previa de estos, otorgada por escrito». Sin duda un gesto precoz de acreditar la propiedad intelectual, por lo general menoscabada por las compañías.

«4. Los propietarios de los teatros, lo mismo que los actores, han de obedecer a los funcionarios municipales, quienes, sin embargo, no pueden prohibir o permitir la representación de piezas, dejando este asunto por cuenta y responsabilidad exclusiva de los autores y de los actores que las ejecutan».

De esta manera quedaba abolida la censura previa que, en tiempos anteriores a la Revolución, ejercía, entre otras instituciones, la rigurosa y arbitraria *Comédie-Française*.

Sin duda, el propósito de la Asamblea Nacional era encaminar a la actividad escénica por otros rumbos, muy distintos a los que prohijó el Antiguo Régimen. La Revolución necesitaba un teatro revolucionario, y con estas medidas se trataba de alentar su creación. Pero los resultados no acompañaron a los deseos, la producción teatral se inclinó, sobre todo en el período de la dictadura jacobina de Robespierre, hacia la tendencia más malsana, la de la sátira impiadosa de la extinguida monarquía y el halago torpe de los propósitos revolucionarios, sin ofrecer como recompensa, entre tanta producción, ninguna obra de valía, que siquiera innovara en la forma.

«Al crear obras políticas incisivas y al afirmar en el escenario el nuevo tipo del espectáculo político, la literatura dramática jacobina no tuvo tiempo, sin embargo, de salir de sus fundamentos y afirmaciones ideológicas. En la mayoría de los casos, la forma permanecía dentro de los moldes anticuados y tradicionales, quedando a la zaga del contenido»³.

Entre las excepciones que intentaron consolidar un teatro de calidad, los historiadores mencionan a André Chénier (guillotinado en 1794 por causas que se desconocen), el mejor poeta de la Revolución que dejó, se afirma, una brillante producción lírica y los apuntes de dos obras de teatro que parecen trabajos de talento y con títulos prometedores (uno de ellos *La liberté*), pero que lamentablemente quedaron inconclusas.

Por su parte, la *Comédie-Française*, rebautizada por las nuevas autoridades con el nombre de Teatro de la Nación, debió repensar su programación,

³ Ignatov, S. 1947. El teatro europeo en los tiempos modernos (traducción de N. Caplán). Buenos Aires. Editorial Futuro S.R.L.

dándole cabida con disgusto a algunas obras que representaban, o querían representar, un neoclasicismo revolucionario. El título, paradigmático porque desató la crisis dentro del elenco, fue *Carlos IX en la escuela de los reyes*, de Marie-Joseph de Chénier (1764-1811), hermano del infortunado poeta André. Cuando se propuso su estreno, la pieza traía consigo una historia de complicaciones previas. Chénier, que había tenido un tránsito por la *Comédie* con un par de fracasos, la había escrito en 1787 y, bajo otro título, *Carlos IX en San Bartolomé*, ya la había presentado ante la censura, que retuvo el texto durante esos dos años, sin expedirse. Sin duda el tema, ríspido, aconsejaba esa dilación, porque Chénier había ubicado su argumento en un momento desolador de la historia de los franceses, durante las Guerras de Religión entre católicos y hugonotes que se sucedieron en el período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, además hacía mención a la desdichada masacre de la noche de San Bartolomé. La obra, que según los críticos carece de envergadura dramática, tomaba partido decidido en favor de uno de los participantes del conflicto, el rey Enrique IV, pintado como mesurado y tolerante, opuesto a la figura de su antecesor en el cargo, citado en el título de la pieza, Carlos IX, que se ofrecía a través de la imagen atroz de un monarca egoísta, desatento de las necesidades de su pueblo.

Ocurridos los hechos de la Bastilla, y superada la resistencia de gran parte de los *sociétaires* de la *Comédie* (sino antirrevolucionarios al menos refractarios al cambio), la obra de Chénier fue estrenada por el flamante Teatro de la Nación el 4 de noviembre de 1789. Las pocas virtudes dramáticas del texto fueron relativizadas por la gran labor de Talma, quien hasta entonces había protagonizado papeles menores y se había involucrado en el proyecto para dejar aún más explícita su adhesión a la causa revolucionaria. El éxito, para algunos de similar envergadura al que en su momento obtuvieron los Fígaros, fastidió al rey Luis XVI, todavía en funciones, que por fin decretó la prohibición de la pieza cuando ya se habían dado treinta y tres funciones. La noticia fue mal recibida por la opinión pública, que desde distintos ángulos y mediante distintas formas comenzó a reclamar por la continuidad. Parte del elenco de la *Comédie*, aquella que nunca había sentido simpatía por la obra, se resistió a devolverla al escenario, alegando la enfermedad de la actriz Vestris (personificaba a Catalina de Médicis, madre de Carlos IX), una dolencia que desmintió el mismo Talma, que defendió la reposición asegurando que la Vestris estaba bien y dispuesta a trabajar. Los *sociétaires* contrataron con la enfermedad de otro actor, a cargo del papel del Cardenal, circunstancia que también Talma desechó, ya

que el papel era tan breve e intrascendente que podía ser leído por cualquier comediante de la compañía directamente del libreto sin afectar al espectáculo. Por fin se produjo el regreso a la escena de *Carlos IX*, en 1790, hecho que terminó por marcar claramente los dos bandos en que se dividieron los *sociétaires*. Los aplausos, plebeyos, único público porque la aristocracia había boicoteado el espectáculo, saludaban las intervenciones de Talma, líder de la llamada “flotilla roja”, mientras que con rechiflas recibían a los actores conservadores, encabezados por el *sociétaire* Nodé, que comandaba la llamada “armada negra”. El conflicto, que hasta provocó un duelo entre Talma y Nodé («Talma, que era miope, no dio en el blanco; Nodé tiró al aire»⁴), carecía de salida porque los grupos enfrentados estaban atados por contrato a la *Comédie*. La solución se encontró en el decreto que la Asamblea promulgó en enero de 1791, que deshizo todos los compromisos de monopolio teatral. De ese modo se permitió que uno de los grupos, la flotilla roja, también conocido como los “patriotas”, abandonara el tradicional recinto sin represalias, pues ante la libertad de trabajo dispuesta por la nueva norma pudieron buscar otro asentamiento, que encontraron en un recinto de la calle Richelieu, el Odeón, rebautizado Teatro de la República o Segundo Teatro Francés.

Los actores que habían quedado en la *Comédie*, la armada negra, aunque navegando por aguas peligrosas, siguieron actuando como polo de resistencia de la Revolución. Era claro que el poder, cuando los jacobinos lo alcanzaron y silenciaron a los girondinos, quería que ese cuerpo teatral respondiera a las extremas necesidades políticas, pero también era cierto que el organismo, alejado Talma y sus amigos, había quedado en manos muy conservadoras y reaccionarias que resistían la presión. Los jacobinos les pidieron, o exigieron, a los *sociétaires* una rápida revisión de la programación vigente. Para eso intervino el Comité de Instrucción Pública, que se dedicó a analizar las obras de Corneille, Racine, Voltaire y de Molière hasta el detalle, tratando de encontrar los resquicios por donde podrían colarse opiniones contrarrevolucionarias. Y las encontraron en algunas de estas piezas, las que fueron prohibidas –*George Dandin* y *Don Juan* de Molière, y *Las bodas de Fígaro* que se prohibió «en Marsella porque “recordaban distinciones antisociales”»⁵–, y las que fueron modificadas hasta el absurdo, borrados o cambiados de categoría social todos los personajes que ostentaban

⁴ Ignátov S. Obra citada.

⁵ Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld. España. José Janés Editor.

títulos nobiliarios («se tuvo buen cuidado de eliminar todo lo que recordaba a la monarquía»⁶). También se alteraron las situaciones, sin cuidado alguno de que con estos cambios se desvirtuara la consistencia dramática de estos clásicos.

Dado el cuadro de enfrentamiento entre los actores remanentes de la *Comédie* y las autoridades jacobinas, la represión contra los comediantes sonaba inminente y se produjo por fin el 1 de agosto de 1793 (ya decapitado Luis XVI), cuando la institución estrenó *Pamela o la virtud recompensada*, de Neufchateau (sin datos). El argumento había sido tomado por el dramaturgo de una obra de Goldoni, también llamada *Pamela*⁷, tal como la novela del inglés Richardson que había sido a su vez fuente de inspiración del italiano. El error de Neufchateau, según los revolucionarios del Comité de Instrucción Pública, fue el de haberle dado privilegios de casta a la protagonista (tal como aparece en Goldoni pero no en Richardson). El fastidio jacobino aumentó cuando la platea dio demostraciones en favor de la monarquía y en contra de quienes asesinaron al rey, legítimo por ley divina. Ante una posible sanción, Neufchateau se defendió alegando que la pieza presentaba defectos de forma porque había sido escrita antes de la Revolución. La bajó de cartel y le hizo modificaciones que sin embargo no fueron satisfactorias. El citado Comité no sólo prohibió la representación de la pieza, que había sido repuesta con los cambios el 2 de setiembre del año en cuestión, sino que ordenó la detención de los treinta integrantes de la *Comédie*. Dieciséis actores obtuvieron la libertad casi un año después, mientras que al resto, catorce, se les inició un proceso que por fortuna para ellos se demoró por irregularidades legales, hasta que llegó el célebre 9 termidor (27 de julio de 1794), fecha en que cayó Robespierre, circunstancia esta que con seguridad los salvó de la guillotina.

La *Comédie* se comenzó a reconstruir en mejores términos a partir de 1795; cuatro años más tarde, en 1799, se volvieron a unir los dos elencos. Hay historiadores que difieren con esta fecha, aportada por Ignatov, y señalan que la compañía se volvió a conformar de acuerdo a su ordenamiento original recién en el año 1802, por decreto de Napoleón Bonaparte, para trabajar en adelante en el teatro de la calle Richelieu, adonde había emigrado la flotilla roja. El último dato pareciera ser el más exacto.

⁶ Moynet, M. J. *El Teatro del siglo XIX por dentro*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España (1999).

⁷ Existe una edición argentina de esta obra, titulada *Pamela núbil*, que publicó la Editorial Losada en 1970, con traducción de Donato Chiacchio.

El dramaturgo Marie-Joseph de Chénier, circunstancial motivo de conflicto por su *Carlos IX*, continuó una carrera poco brillante, con obras provistas de argumentos adecuados a la nueva causa y denostadores del absolutismo, pero un parlamento de su obra *Caius Gracchus*, de 1792, donde un personaje pedía más leyes y menos sangre, desató la ira de Robespierre, lo que casi le cuesta a Chénier, acusado de moderación, la misma suerte que su desgraciado hermano.

Se hace tanta mención de Chénier porque fue el único dramaturgo que, aun con discutibles resultados y moderado talento dramático, trató de escribir y estrenar obras de franca pretensión artística. El resto de la producción, numerosa y contemporánea a la de este autor, merece apenas atención, devaluada por la vulgar calidad con que ensalzaba los méritos de la Revolución y criticaba las atrocidades del Antiguo Régimen. Nos eximimos de nombrar a estos autores y a sus obras, por tratarse de una larga lista sin ningún beneficio de información, ya que, creemos, se trata de dramaturgos que han producido un material que ha quedado muy fuera del interés de la historia del arte escénico.

El afán de exaltar los méritos políticos de la Revolución también se trasladó a la ópera. Los letristas y músicos, al igual que los dramaturgos, se vieron obligados a tocar esos temas con una opinión abiertamente encomiable, produciéndose, al igual que en el teatro de prosa, una serie de piezas sin gran valor artístico. Los estudiosos marcan que *El triunfo de la República*, de François-Joseph Gossec (1734-1829), es un ejemplo válido y típico de este tipo de óperas, destinado en este caso a exaltar la victoria francesa en la batalla de Valmy (1792). Para fortuna de Gossec, su condición de “músico de la Revolución” fue transitoria, siguió componiendo después, durante el Imperio y la monarquía posterior, consolidando un prestigio de músico que el inicial homenaje a Valmy no parecía prometer.

Silvio D’Amico nos aporta un asunto de interés, ocurrido precisamente a poco de los sucesos de 1789: la aparición de un «fenómeno nuevo en la vida de la escena dramática: la crítica teatral de los periódicos cotidianos. La introducción de esta costumbre se atribuye a un francés, Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), quien, después de haber ejercido la crítica dramática y literaria, *L’anne littéraire*, el 19 de febrero de 1800 (30 pluvioso, año VIII) hizo agrandar el formato del periódico político parisiense *Journal des débats*, con la añadidura

de un apéndice»⁸, dedicado precisamente a reseñar las novedades teatrales en los teatros de París, prestando especial atención a los estrenos y a los debuts de los actores. Geoffroy, políticamente incorrecto para la época, ya que era clara su adhesión al Antiguo Régimen, hostigó las obras de los philosophes (Diderot y Voltaire se mostraron ofendidos con él) e hizo agudas apreciaciones críticas sobre la actuación de los actores, que también reaccionaron en su contra. El temperamental Talma, que alguna vez se batió a duelo por otras causas, no sofrenó su ira y durante una de las veladas teatrales invadió el palco del crítico para agredirlo.

Los cambios de Napoleón

La llegada de Napoleón, como Primer Cónsul y luego como emperador, modificó el panorama teatral francés por completo, cambiando de pronto las condiciones de libertad de acción que la Asamblea Nacional le había concedido a la escena en 1793. Hay mucha literatura alrededor del interés de Napoleón por el teatro. Entre tanta opinión, algunas de ellas sólo hipótesis, se sabe que era gran amigo de Talma, quien le dio lecciones de actuación para comportarse en público con gestos cargados de marcialidad; que gustaba del teatro en prosa y denostaba la ópera, para él un género vanidoso, y que prefería la tragedia a la comedia, vale decir Corneille por Molière (es más que probable que Bonaparte no haya conocido el teatro de Shakespeare).

Napoleón restituyó la rígida censura, con jurisdicción en Francia y en todos los territorios conquistados, e igual que los jacobinos, se indignaba porque no encontraba en la escena las grandes tragedias que dieran grandioso testimonio de su paso por el trono de Francia. Como tantos, el emperador ignoraba que la sujeción a rígidas premisas no suele ser una condición favorable para construir obras maestras. Un artista desligado de compromisos previos, que cuente lo que quiere contar sin la amenaza de una censura moral e ideológica, está en mejores condiciones para producirlas, aunque la historia del arte desdiga esta afirmación con innumerables excepciones, que de todos modos no se produjeron en estas circunstancias, porque el Imperio, del mismo modo que la Revolución, no generó ninguna gran obra y ningún autor dramático de valor.

⁸ D'Amico, Silvio. Obra citada.

Napoleón fue drástico con sus medidas correctivas: redujo a cuatro los dieciséis teatros hasta entonces existentes en París (hay cronistas que señalan que había muchos más; Moynet afirma que en 1791 había sesenta y dos), y reorganizó la *Comédie*, cuyos integrantes pasaron a llamarse los *Comediantes Ordinarios del Emperador*. La institución recuperó los subsidios caídos y la exclusividad para montar los clásicos, volviendo a ser, como lo era hasta antes de 1789, el único teatro nacional de toda Europa. El reflejo inmediato de la entidad ante la nueva situación, como un caracol que vuelve a esconderse dentro de su caparazón, fue refugiarse en una programación regida por el más absoluto y rígido Neoclasicismo. La no observancia de algunos de los preceptos aristotélicos era motivo suficiente para que el rígido comité de evaluación, conformado por seis *sociétaires* y un delegado del trono imperial, rechazara los textos. Asimismo se aplicó un nuevo régimen de funcionamiento administrativo de la institución, que fue elaborado por Neufchateau, el dramaturgo vapuleado por los jacobinos, que por sus inexactitudes y ambigüedades tuvo que ser mejorado por el mismo Napoleón en 1812, a través del “decreto moscovita”, llamado así porque el emperador lo firmó mientras invadía territorio ruso y se encontraba a las puertas de la capital enemiga. Esta reglamentación rigió los destinos del teatro francés (título que también le cabe a la *Comédie* a pesar de que poco lo hemos usado) durante mucho tiempo. Las normas establecían una carrera más afín con el destino de un funcionario que de un actor o una actriz que quisiera destacarse como artista. Un ejemplo del burocratizado carácter del régimen lo encontramos en las memorias de Sarah Bernhardt (1844-1923), cuando casi adolescente fue contratada por la *maison* de Molière, alrededor de 1862 (cincuenta años después del decreto de Moscú).

«Había oído a mi padrino explicarle a mi madre las diversas etapas de mi carrera: la pequeña cobrará tanto... los cinco primeros años, tanto... después y por fin al cabo de treinta años tendrá la pensión de socia [*sociétaire*]...»⁹.

Resultado de todas estas cuestiones la *Comédie* volvió a sus antiguos hábitos, el cultivo juicioso y prudente de los clásicos, obedeciendo muy poco (o nada) el interés de Napoleón de contar con un teatro que reflejara la época imperial a

⁹ Bernhardt, Sarah. *Mi doble vida. Memorias* (traducción de Pablo Palant). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

través de piezas representativas, que usaran el encomio. A cambio, comenzaban a asomar en su escenario los primeros signos de un movimiento realmente y mucho más revolucionario: el Romanticismo.

Los actores

La muerte de Talma, en 1826, dejó un vacío que con gran idoneidad alcanzó a cubrir Fréderick Lemaître (1800-1876), quien por fuera de los ámbitos oficiales le dio fuerza al melodrama de los bulevares. *La posada de Adrets*, obra icónica del género, fue su gran éxito, superando con holgura el número de representaciones habituales. Destacado por la comicidad, introducida aun en estas piezas escritas para hacer lagrimear al público, su actuación también fue importante en los papeles trágicos, ya que fue el mejor intérprete de las obras históricas de uno de los próceres del Romanticismo, Alejandro Dumas.

La capacidad trágica de la actriz Rachel (1820-1858) superó, según algunas opiniones, la de sus ilustres antecesores y todavía a la de sus sucesoras, con la excepción, acaso, de la Divina Sarah Bernhardt. Nacida en 1820 en un hogar de judíos pobres, Rachel comenzó a ganarse la vida a los diez años, cantando canciones por las calles de París. Descubierta en esas circunstancias por dos actores de la *Comédie*, la inscribieron en la escuela de la institución, donde pronto se destacó y se hizo meritoria para formar parte de los elencos. Su éxito, con sólo dieciocho años, fue fulminante: los cronistas anotaron que su debut en el papel de Camila en el *Horacio* de Corneille le dio carnalidad definitiva al personaje. Solo el nombre de Rachel en cartelera garantizaba el lleno total de la sala de la *Comédie*, por lo que pronto se volvió una diva irritable, tiránica y exigente. Por supuesto dejó enseguida su precaria casa paterna para habitar un palacete en la calle Trudon que, según comentarios bien fundados, pagó más con el dinero aportado por sus innumerables amantes que con lo que recaudaba como actriz. Supo elegir muy bien a estos compañeros de cama –críticos teatrales, dramaturgos, músicos, ministros y nobles de toda jerarquía– sin ocultarle a ninguno de que no recordaba haber sido alguna vez virgen. Convertida en la actriz favorita de las obras de Voltaire, la Rachel, tal como luego lo iba a hacer la Bernhardt, realizó giras por el exterior, triunfando en todas partes y en especial en los Estados Unidos. Lamentablemente su reinado, para muchos indiscutible (incluso superior al de la Clairon, amada por Diderot)

se truncó demasiado pronto, porque murió joven, a la edad de treinta y ocho años, víctima de la tuberculosis.

Con ánimo de resumir, podemos decir que esta lista de intérpretes notables culmina con la figura de Sarah Bernhardt (1844-1923), la hija de una prostituta de lujo que como casi todos comenzó su carrera en la *Comédie-Française*. La trayectoria dentro de ese organismo fue muy accidentada, ya que por causa de su temperamento tuvo un choque con sus colegas y las rígidas autoridades que la obligaron a renunciar a poco de ingresar. Siguió actuando con su «efectismo patético»¹⁰ en los otros teatros de París, forjándose el mito y el apodo prestigioso de la “Divina”. La vuelta de Víctor Hugo de su largo exilio (tema que comentaremos cuando encaremos la figura del poeta) fue providencial para la Bernhardt. El autor la eligió para protagonizar en los escenarios de París dos obras suyas, *Hernani* y *Ruy Blas*, acompañada eficazmente por el actor de la *Comédie* Mounet-Sully (1841-1916), obteniendo la más amplia consideración de la crítica, del público y del mismo Hugo, que quedó ampliamente satisfecho con la elección y con los resultados.

Un nuevo ingreso de la Bernhardt a la *Comédie*, donde con afán de halagarla se le concedió el más alto rango, también terminó en ruptura. A partir de ahí la actriz añadió a su vida artística el rol de empresaria, arrendó un teatro, el de la Porte-Saint-Martin, corriendo con los riesgos y los beneficios, que fueron altos, porque consiguió amasar una importante fortuna. Su tesoro aumentó considerablemente cuando decidió realizar giras mundiales, aprovechando que su nombre y su fama habían trascendido las fronteras de Francia. En 1880 visitó los Estados Unidos (con un equipaje compuesto por veinticinco baúles, quinientos cincuenta vestidos, doscientos cincuenta pares de zapatos, alhajas a granel y ochenta cajas de champaña), y luego, en 1886, varios países de América del Sur, entre ellos la Argentina, donde estuvo tres veces. El 17 de diciembre Sarah Bernhardt debutó en el teatro Politeama de Buenos Aires.

«En 1886 [la Bernhardt] llegó por primera vez a Buenos Aires, donde debutó, en el Politeama, con *La dama de las camelias*. Francés residente en la Argentina desde 1866, Paul Groussac le dedicaría, en este diario [La Nación], fervorosas reseñas. Y es famosa la

¹⁰ Sanz, María de los Ángeles y Cilento, Laura. 2002. “*Compañías extranjeras (1884-1930)*” en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, volumen editado bajo la dirección de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires. Galerna.

anécdota de Sarmiento, que irrumpe sofocado en el camarín de la “Divina” para contabilizarle las leguas que ha debido trajinar desde San Juan [aquí el cronista cae en error, el viaje fue desde Tucumán], a toda carrera de diligencia, a fin de poder verla.»¹¹

A la visita inicial de 1886 siguieron otras dos, en 1893 y en 1905. En la segunda presentación en Buenos Aires, la actriz volvió a ocupar el Politeama, a cargo como antes del empresario César Ciacchi, mientras que para la tercera presentación se instaló en la antigua sala del Ópera. Aunque innecesario para aumentar su fama, el 15 de marzo de 1900 interpretó en París uno de los papeles que las crónicas registran como de los más osados y trascendentales: el masculino en *L'Aiglon*, el drama en verso de Edmond Rostand, basado en la triste vida del duque de Reichstadt, el hijo de Napoleón I¹². No era la primera vez que la actriz interpretaba personajes masculinos, lo hizo varias veces (se registra un *Hamlet*), y no sólo para la escena.

Los géneros populares.

VODEVIL, MELODRAMA Y REVUE

Cabe puntualizar nuevamente que el suceso político de 1789 había generado un gran cambio en el público teatral, sumando a amplios sectores populares, que antes estaban excluidos por cuestiones económicas o simplemente por el impedimento implícito que le ofrecía la aristocracia, que había hecho del teatro un hábito propio. La libertad concedida por el decreto de 1791 —«todo ciudadano tiene derecho a abrir un teatro y poner en escena piezas de toda clase»—, provocó una atención desmesurada por la actividad, de tal modo que la práctica teatral en París, hasta entonces acaparada por los elencos oficiales, se desbordó con la inauguración de varios recintos particulares. Coincidente con esta explosión se manifestaba la decadencia de los géneros tradicionales, tragedia y comedia. Durante el siglo XVIII Voltaire había conseguido sostener la bandera de la tragedia, mientras que Marivaux y Beaumarchais hicieron

¹¹ Schoo, Ernesto. “A Sarah no le gustó Buenos Aires”. Diario *La Nación* del sábado 10 de mayo de 2008.

¹² El duque de Reichstadt, por decisión de su padre, Napoleón I, que había abdicado, y bajo el título de Napoleón II, heredó el cargo de emperador que sólo pudo sostener por quince días, siendo desplazado por Luis XVIII.

lo mismo con la comedia, pero el siglo XIX mostraba, desde sus comienzos, el gran espacio vacío que dejaron estas ausencias. Ya indicamos el fracaso de concebir un teatro revolucionario de valor y entretenimiento, por lo que el favor del público, del nuevo público posrevolucionario, se volcó hacia el aprecio del “vodevil” y del “melodrama”, formas dramáticas que representaron un agudo cambio en la historia del teatro moderno y debemos considerar como los géneros de transición entre el Neoclasicismo decadente y el Romanticismo que triunfará a posteriori.

El vodevil

Ya hablamos en un capítulo anterior de los orígenes del vodevil, que en el colmo de su popularidad, a fines del siglo XVIII, se cultivaba, conviene recordar, precisamente en el Théâtre du Vaudeville, fundado en 1792 debido a la popularidad de una especie dramática que de ese modo encontraba su casa propia. A fines del citado siglo el vodevil tomó dos vertientes, la dramática, cultivada por Eugène Scribe, Victorien Sardou y Emile Augier, entre otros, y la farsesca, que fue practicado por dos hábiles dramaturgos: Eugène Labiche y George Feydeau y que aún sobrevive con mejor salud para deleite de los auditorios contemporáneos.

Eugène Labiche (1815-1888) nació en París y aunque estudió la carrera de Derecho nunca ejerció la profesión. Buscó abrirse paso en el teatro y tuvo rápido éxito. Luego de un primer título, *La palangana de agua*, de 1837, ganó gran repercusión y el reconocimiento de la opinión teatral con su segundo trabajo, *El hombre infinitamente amable*, estrenado cuando contaba con sólo veintitrés años. Labiche tuvo como referente a un destacado maestro, Eugène Scribe, creador de la *pièce-bien-faite* (la “obra bien hecha”, conocida también como la “escuela del buen sentido”, modo dramático al que haremos referencia más abajo), que lo proveyó de un mecanismo de construcción dramática de inmediata eficacia. Labiche escribió, en general en colaboración con otros autores, cerca de un centenar de obras entre comedias, farsas y vodeviles. Se cuenta que sus colaboradores le acercaban una idea original «que luego él desarrollaba con enorme habilidad, apelando a su don de observación y a su conocimiento de la burguesía, el estrato social que forma la fauna excluyente de su teatro y cuya moral, en definitiva, queda afirmaba en él, no obstante la ironía y el

cinismo con que a menudo la retrata»¹³. Precisamente con el aporte de Marc Michel (1812-1868), escribió y estrenó en 1851 la que se considera su obra maestra, *Un sombrero de paja de Italia*. Preciosa obra icónica del vodevil, la pieza contiene los elementos esencialmente constitutivos de la especie: se inicia con un acontecimiento nimio, en apariencia intrascendente, que se va convirtiendo en un asunto cada vez más serio, provocando desajustes y malestares que de ningún modo se podían prever a partir del acto trivial que dio origen a la situación. En *Un sombrero de paja de Italia* todo comienza con un suceso de estas características, un caballo que tira de un coche se come un sombrero de mujer, el sombrero de paja de Italia del título, acto masticatorio que da pie a una serie de consecuencias risueñas para el espectador pero cargadas de conflicto para los treinta personajes involucrados en la acción. Verdadera joya de habilidad escritural dramática, *Un sombrero de paja de Italia* conoció su versión filmica en 1927, a través de la cinta firmada por uno de los grandes exponentes de la comedia cinematográfica, René Clair.

Labiche, que alcanzó a subir sus obras al escenario de la *Comédie* (un vodevil de 1864, *Moi*, fue un éxito de la *maison* de Molière), y que en 1878 fue aceptado como miembro de la acreditada Academia Francesa —raro honor para un autor de obras populares, alejadas de la alta cultura, otorgado por una institución que por ejemplo había rechazado a Molière—, expuso de este modo su método de trabajo.

«Mi procedimiento es el siguiente: cuando no tengo ninguna idea, me como las uñas e invoco la ayuda de la Providencia, cuando tengo una idea, de todos modos invoco la ayuda de la Providencia, pero con menos fervor porque pienso que puedo arreglármelas sin ella. Esto es bastante humano, aunque bastante desagradecido. De modo que tengo una idea y creo que la tengo. Tomo un montón de hojas y escribo en la primera: Plan. Por plan quiero decir la sucesión desarrollada, escena por escena, de toda la obra, de principio al fin. Hasta que no se ha llegado al fin de una pieza, no se puede decir que se tiene ni el principio ni el medio. Esta parte del trabajo es naturalmente la más laboriosa. Es la creación, el parto. Cuando el plan está completo, lo repaso y me pregunto el propósito de cada escena, es decir, si prepara o desarrolla un

¹³ Fernández, Gerardo. Obra citada.

personaje o situación, y luego si hace avanzar la acción. Una obra es una criatura con mil pies, que debe seguir caminando siempre. Si pierde el ritmo, el público bosteza; si se detiene, el público silba. Para escribir una pieza vivaz es necesario haber hecho una buena digestión. La vivacidad reside en el estómago.»¹⁴

Georges Feydeau (1862-1921) es el justo heredero de Labiche. Era hijo de un escritor, Ernest-Aimé, que alternaba eruditos trabajos etnográficos con la publicación de textos libertinos (se estima que su novela *Fanny*, de 1858, es una secuela válida de la célebre *Madame Bovary*). Esta desdoblada actividad literaria le dio ambigua fama, tan equívoca como la que sobrellevaba su madre, una hermosa polaca llamada Lodzia Zalewska, a quien las malas lenguas le imputaban gran cantidad de romances y aventuras galantes, hasta el punto que se tenían dudas sobre la identidad del verdadero padre de Georges, que para algunos era el mismísimo Napoleón III.

Los cronistas anotan que Feydeau se interesó por el teatro a edad muy temprana. Deslumbrado por los espectáculos que vio cuando pequeño, llevado de la mano por su padre, borronó obras de principiante que recibieron el entusiasta apoyo de ese padre, encantado por la incipiente vocación de su hijo, y el cáustico elogio de Henri Meilhac (coautor del libreto de la ópera *Carmen*, de Bizet), quien luego de la lectura de esos escritos le confesó que eran estúpidos pero teatrales, de modo que pronto sería un gran hombre de la escena francesa. Feydeau estrenó en 1887 su primera pieza en tres actos, *Modisto de señoras*, con la cual conocería el amplio favor del público. Pese a la cantidad de estrenos que vinieron después, el dramaturgo no consiguió reeditar ese éxito inicial, de modo que estuvo a punto de incorporarse a una compañía para trabajar de actor, pero con el acaso último intento de imponer su dramaturgia, *Champignol a pesar suyo*, recuperó el prestigio perdido, que se mantuvo a todo lo largo de su carrera posterior.

Con la citada *Modisto de señoras*, estrenada un año antes de la muerte de Labiche, Feydeau comenzaba a ocupar el lugar que pronto iba a dejar su ilustre antecedente. En adelante el exitoso y joven dramaturgo casi careció de competencia, ya que convivieron con él una serie de nombres de manifiesta opacidad dramática, que no pudieron rivalizar con los entretenidos vodeviles de Feydeau. Cabe remarcar que Feydeau participó con sus piezas del clima eufórico

¹⁴ Transcrito por Gerardo Fernández en obra citada.

y displicente de la *Belle Époque*, «ese período histórico social que encarna la despreocupación y la alegría de vivir»¹⁵.

«La vida del París mundano giraba en torno del restaurante Chez Maxim's, y Georges Feydeau fue uno de sus habitués más conspicuos, alternando allí con las más fulgurantes celebridades del gran mundo (y también del *demimonde*) parisiense, desde los grandes duques Miguel, Alexis y Vladimir hasta Carolina Otero, “La Bella Otero”¹⁶, cantante y cortesana que llegó a poseer al mismo tiempo, obsequiados por las testas coronadas de Europa, el collar de perlas de la ex emperatriz Eugenia de Montijo [recuérdese, cónyuge de Napoleón III], el de la emperatriz de Austria, el collar de diamantes de María Antonieta, ocho pulseras de rubíes, esmeraldas y zafiros, una diadema de brillantes de cincuenta quilates cada uno; y desde el príncipe de Gales, futuro rey Eduardo VII de Inglaterra, hasta Liane de Pougy, que gastó varias de las más fabulosas fortunas de Europa y cuya ruta por Italia fue cubierta de pétalos de rosa por el poeta y dramaturgo Gabriele D’Annunzio¹⁷, otro extravagante.»¹⁸

Lo notable que la participación mundana de Feydeau estaba restringida por su carácter taciturno y sombrío, pues vivió atacado por una melancolía que afectó su vida familiar y fue creciendo para transformarse en lo que hoy acaso podría nombrarse como neurastenia. Víctima de ese proceso, fue internado en una casa de salud ubicada en el distrito de Nanterre, donde murió a la edad de cincuenta años. Dejó como legado treinta y nueve obras, entendidas por

¹⁵ Fernández, Gerardo. Obra citada.

¹⁶ Agustina Otero Iglesias, más conocida como Carolina Otero o La Bella Otero, nació en 1868 en España y desarrolló su vida artística de bailarina y actriz en Francia. Su extraordinaria belleza le sirvió para ganarse la condición de amante de los hombres más afortunados de Europa, a quienes despojó de bienes para perderlos, por causa de su ludopatía, en los salones de juego. Murió en Niza en 1965, casi a los cien años de edad, arruinada y sola, abastecida magramente por una pensión que le otorgó el Casino de Mónaco en agradecimiento por los millones que perdió allí.

¹⁷ Gabriele D’Annunzio (1863-1938), fue un novelista, poeta, dramaturgo, militar y político italiano muy vinculado con el fascismo de Mussolini. Obtuvo una fama que hoy se considera desmedida, aún más opacada como castigo por sus ideas políticas, pero que en su momento le dieron el título de *Il Vate* (“el Poeta”).

¹⁸ Fernández, Gerardo. Obra citada.

los especialistas como expresiones frívolas y pasatistas. Veinticinco de estas piezas relatan las tribulaciones insustanciales de una pareja «perteneciente a la burguesía media o alta de la Tercera República, cuya ocupación o problema casi excluyente es la búsqueda, el goce o la pérdida del placer»¹⁹. Las declaraciones que hizo Feydeau acerca de su trabajo retratan la distancia deprimente con que miraba los acontecimientos jubilosos que se sucedían a su alrededor. Sin duda, como dijimos operaba en él más que la alegría de vivir de la *Belle Époque* un constante e irremediable estado melancólico.

«Cuando dispongo las locuras que desencadenarán la hilaridad del público yo mismo no me divierto. Conservo la seriedad y la sangre fría del químico que prepara un medicamento con la dosis exacta de cada ingrediente. Pongo en la píldora un gramo de intriga, un gramo de libertinaje, un grado de observación. Mezclo lo mejor que puedo estos elementos y preveo casi a la perfección el efecto que producirán»²⁰.

Las obras de Feydeau se caracterizan por un ritmo frenético que dan lugar a la risa, a las carcajadas, pero no dejan espacio alguno para la reflexión que, de poder aplicarse, descubriría inmediatamente la arbitrariedad y el absurdo (dicho esto último sin ningún mérito para su dramaturgia) con que construye sus intrigas, verdaderos mecanismos de relojería armados con piezas de baja calidad. Sin embargo, una producción tan abundante siempre muestra algún rasgo de valor dramático, tal como *La pulga en la oreja*, para muchos la obra maestra de Feydeau estrenada en 1907. El autor incluye en esta pieza los aspectos que le han dado al vodevil el sobrenombre de “piezas de puertas”, ya que las varias que se disponen en el escenario dejan pasar a los personajes en los momentos en los que no se los espera, en realidad se espera a otro, provocando malentendidos y calamidades no demasiado graves, porque como su antecesor Labiche, Feydeau se burla pero no ataca, pica pero no lastima a la burguesía que recita en el escenario y ríe en la platea. Con bastante exageración, ciertos críticos, encantados con *La pulga en la oreja*, llegaron a poner a su autor junto al altar del invulnerable Molière.

¹⁹ Fernández, Gerardo. Obra citada.

²⁰ Transcrito por Gerardo Fernández en obra citada.

El melodrama o *mélo*

Como otro género popular debemos agregar el melodrama, conocido por los franceses como *mélo*. Fue de mucha trascendencia, ya que muy pronto superó al vodevil en repercusión y estima. No corresponde identificar al melodrama, como suele confundirse, con su otra acepción, algo más antigua, de drama con música, o, mejor dicho, ópera, sino con una manera de contar historias en prosa donde se acudía a la música en algunos puntos de la trama para lograr el *pathos* («cualidad de la obra teatral que suscita emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador»²¹), y que sumaba un vodevil cantado al final, cuando el conflicto llegaba a su resolución, siempre satisfactoria para los deseos del espectador, tan sufriente durante todo el desarrollo de la trama viendo cómo padecían las injusticias los héroes de estas historias. Los melodramaturos (como gusta llamar a sus cultores un estudioso del tema, Jean-Marie Thomasseau) crearon una poética del *mélo* que hizo de la especie un género singular, sujeto a leyes propias y casi inmodificables. Especialmente próspero durante la Primera República, al melodrama se le reconocen antecedentes no siempre coincidentes. Muchos le asignan un origen halagador y prestigioso, pues consideran que proviene de la tragedia que se había quedado sin aliento. En este punto coincide Hauser, quien afirma que «el melodrama no es otra cosa que la tragedia popularizada, o, si se quiere, corrompida [...] El melodrama se ajusta más a los principios formales de la tragedia, refinados y adquiridos a través de un desarrollo largo y consciente, aunque los representa en figura grosera, desprovista de la sutileza psicológica y la belleza poética de la forma clásica»²². Hauser agrega a lo manifestado otro factor de dependencia del melodrama respecto de la tragedia clásica, que es la estricta observancia de la regla de las tres unidades. Para otros historiadores, el melodrama no proviene de un referente tan prestigioso como la tragedia, sino su origen se aprecia en un antecedente menos acreditado: la tragedia burguesa o el drama burgués, géneros ya definidos por nosotros en el capítulo correspondiente. Existe todavía una tercera opción, de muy poco frecuente mención entre los historiadores, que indica que el género encontró su identidad a partir del estreno en París en 1792 de una pieza alemana, *Los bandidos*, de Schiller. La historia de Schiller mostraba las vicisitudes de una mujer

²¹ Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.

²² Hauser, Arnold. Obra citada.

acosada por un malvado que además encierra a un padre en una mazmorra. Estos personajes son castigados por desgracias sin cuento por el villano en cuestión, convirtiéndose en el ingrediente más sabroso para el melodrama posterior. Sin embargo nosotros reemos que la dependencia del melodrama francés con esta obra alemana es muy forzada, resulta cuestionable. Preferimos aceptar como origen algunos de los dos casos mencionados más arriba.

No hay datos precisos acerca de la aparición del melodrama como fenómeno de atracción popular (la aristocracia siempre le frunció el ceño); los cronistas difieren con las fechas. Sin embargo la consulta de las distintas fuentes nos da un resultado, más o menos coincidente: la vigencia del melodrama clásico o popular, que es aquel que contiene los elementos más genuinos del género, se extendió entre los años 1800 y 1825, para ser luego sustituido, algunos utilizan el término arrasado, por su variante romántica.

La poética melodramática se sostuvo porque se adecuó a los gustos y limitaciones del público popular, con frecuencia iletrado, lo que le hizo decir a René-Charles de Pixérécourt (1773-1844), uno de los grandes maestros del género, llamado el “Corneille de los bulevares”, que «yo escribo para los que no saben leer». Se debe tomar nota en este asunto que, como señala Hauser, que este nuevo público que venimos mencionando «se compone en su mayor parte de soldados, trabajadores, empleados de comercio y de muchachos, de los cuales [...] apenas una tercera parte sabe escribir»²³. Ese tipo de espectador poblaba los teatros del bulevar del Temple –el Vaudeville, el L’Ambigu-Comique, entre otros–, recintos del siglo XVIII donde el melodrama encontró el clima propicio para prosperar.

Respecto a la definición exacta de melodrama –el clásico y ortodoxo que rigió durante la primera cuarta parte del siglo XIX, y que fue aceptado en todas sus aspectos por autores, actores y espectadores, de tal modo que se advierten pocas variantes argumentales entre las obras de uno o de otro melodramaturgo–, nos vemos en la obligación de aportar muchas opiniones. La primera corresponde a Anne Ubersfeld.

«El melodrama es un género estrictamente codificado con un *stock* de personajes, cuyo rol está determinado: el héroe, el traidor, el padre a quien se perjudicó, la joven víctima que se casará al final con el enamorado, el bobo, que “es el habla del

²³ Hauser, Arnold. Obra citada.

pueblo”. El melodrama parece una novela familiar de desarrollo optimista, imagen de una sociedad unida, fantasmática²⁴. El mal histórico-social se encuentra como perfilado entre el mal, obra del Malvado, y las catástrofes naturales, pues hay un gran consumo de tempestades y de terremotos»²⁵.

La siguiente definición, de Patrice Pavis, no obstante incluir una opinión negativa del fenómeno, agrega otros aspectos de los procedimientos dramáticos del *mélo* que resulta interesante conocer.

«Hacia fines del siglo XVIII, el melodrama se transforma en un género nuevo, en una obra popular que, al mostrar a buenos y malos en situaciones horribles o tiernas, apunta a conmover al público sin un gran esfuerzo textual [...] Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador, junto a una *catarsis* barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable.»²⁶

Romain Rolland (1866-1944), un teatrista francés, reconocido partidario del teatro popular y por lo tanto un admirador de la eficacia del melodrama, lo define con algo más de amabilidad y simpatía.

«Tómese dos personajes simpáticos, uno como víctima, el otro como mastín, un personaje odioso que será el pavo de la boda en la farsa siniestra; introdúzcase cosas grotescas, elegidas en la observación cotidiana, algunas ligeras alusiones políticas, religiosas o sociales de actualidad; mézclese la risa y el llanto, intercálase

²⁴ «Dicho de una representación mental imaginaria: provocada por el deseo o el temor», diccionario de la Real Academia Española.

²⁵ Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna Sr.R.L.

²⁶ Pavis, Patrice. Obra citada.

una canción de tonada fácil con estribillos fáciles: cinco actos con pocos intervalos; he ahí la receta.»²⁷

Arnold Hauser, que ya citamos como defensor de la idea de que el *mélo* proviene de la degeneración de la tragedia, a la par que amplía la mirada sobre el género, coincide y reitera en algunos puntos con las descripciones anteriores.

«El melodrama es cualquier cosa menos arte espontáneo e ingenuo [...] En el plano puramente formal, el melodrama es el género más convencional, esquemático y artificioso imaginable; mantiene un canon en el que difícilmente pueden hallar entrada los nuevos elementos, hallados de manera espontánea y natural. Manifiesta una estructura tripartita estricta, con un vigoroso antagonismo como situación inicial, una colisión violenta y un *dénouement* [desenlace] que representa el triunfo de la virtud y el castigo del vicio; en suma, una acción muy clara y desarrollada con mucha economía; con la primacía de la fábula sobre los caracteres; con las figuras tópicas: el héroe, la inocencia perseguida, el villano y el personaje cómico; con la fatalidad ciega y cruel de los sucesos; con una moral fuertemente acentuada, que, a consecuencia de su tendencia insustancial y conciliadora, basada en el premio y el castigo, no corresponde al carácter moral de la tragedia, pero tiene de común con ella el patetismo elevado e incluso exagerado.»²⁸

Los historiadores Baty y Chavance suman una valoración muy categórica del *mélo* y su calidad dramática.

«[Eran] obras insignificantes. Nadie puede dejar de sonreír al leerlas: situaciones inverosímiles, medios azarosos, estilo enfático y sembrado de solemnes aforismos. Todas se desarrollan sobre un plano uniforme. En todas figuran los cuatro ineludibles personajes esenciales: el villano, manchado de todos los vicios; la mujer

²⁷ Rolland, Romain. 1953. *El Teatro del Pueblo* (versión castellana de Álvaro Yunque). Buenos Aires. Editorial Quetzal.

²⁸ Hauser, Arnold. Obra citada.

desdichada, adornada de todas las virtudes; el hombre de bien, protector de la inocencia; el cándido apoyo inconsciente [...] Y. sin embargo, obras tan mediocres tienen méritos innegables. Son “teatro”: están dotadas de un gran movimiento escénico. Sus autores, en quienes debemos reconocer cuando menos la convicción y los dones escénicos, no desdennan nada que sea capaz de dar vida a sus obras. No es culpa suya que a veces se quedan en la apariencia.»²⁹

Aportamos, por último, otra opinión, acaso curiosa porque proviene de Charles Dickens y se encuentra incluida en su célebre novela *Oliverio Twist*.

«En todo buen melodrama es costumbre mezclar las escenas trágicas con las cómicas: se nos presenta primero tendido en un pequeño colchón al héroe agobiado bajo el peso de sus cadenas y de sus desgracias; y después, en la escena siguiente, su fiel escudero, ignorando la suerte de su señor, entretiene al auditorio con una canción jocosa. Vemos con emoción a la heroína a merced de un conde cruel y orgulloso, expuesta a perder el honor o la vida, y blandiendo el puñal para salvar el uno a costa de la otra; pero en el instante en que el interés se halla más excitado, oyese un silbido y hétenos transportados de repente a la sala de un castillo donde un trovador entona alguna amorosa canción para amenizar un banquete. Por más que estos cambios de escena parezcan ridículos, no son, sin embargo, tan inverosímiles como pudiera creerse. La vida nos presenta de continuo contrastes análogos; aquí fiestas, allí un lecho de muerte; tan pronto el duelo y la tristeza como la alegría y el placer.»³⁰

Existen, por supuesto, otras ponencias que más o menos repiten el mismo repertorio, ya que como afirman los autores de las citas el melodrama no dejaba dudas respecto a sus esenciales elementos constitutivos y el carácter de

²⁹ Baty, Gastón y Chavance, René. 1993. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.

³⁰ Dickens, Charles. 2000. Prólogo a *Oliverio Twist* (traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil). España. Editorial Planeta.

su conflicto principal: la lucha entre la virtud y el vicio. Lo que sí fue variando es la opinión sobre el género. En sus comienzos, y salvo para los críticos que adherían a las recetas neoclásicas, el melodrama no se evaluaba con criterio despectivo, hasta tal punto que los términos melodrama y melodramático fueron adoptados oficialmente por la Academia Francesa en 1835, precisamente cuando la especie, al menos en su concepción original, decaía, se degradaba o se mimetizaba en otras expresiones. Pero poco a poco el *mélo* fue ganando una consideración negativa, creándosele «una mala reputación, que es lo peor que puede ocurrirle a una palabra en el mundo de la literatura»³¹. Se lo tildó de conservador y reaccionario, de verdadera arma que usó la burguesía para poner prudente freno a la posible (y ya dijimos que inocua) repercusión del teatro de propaganda de la Revolución, y de exaltar los valores caros a la clase burguesa: la familia, el culto por la virtud, el derecho a la propiedad y la aceptación de las jerarquías y del reconocimiento sin oposición del poder vigente.

Como se ha repetido, de un modo o de otro, en las citas que transcribimos más arriba, el reparto del *mélo* está integrado básicamente por tres personajes infaltables: el héroe o la heroína, el villano y el bufón o bobo. Este número no era siempre respetado, pues se sumaban los personajes secundarios que actúan en función de dar mayor identificación, por si hiciera falta, a estos dos mundos enfrentados, el del mal y del bien (el villano, por ejemplo, solía contar con un ayudante eficaz, cínico/a y encubridor/a).

«Los personajes del melodrama son *personae*, máscaras en su comportamiento y en su lenguaje, fuertemente codificadas e identificables de inmediato.»³²

Los conflictos desatados en la escena habían tenido origen varios años atrás, y la acción escénica reflejaba el momento en que inexorablemente debían resolverse.

La música aportaba a la individualización de los personajes y de las situaciones. Acompañaba el ingreso del actor o la actriz a la escena con un grado de elocuencia que el espectador casi ni necesitaba de las palabras para

³¹ Bentley, Eric. 1982. *La vida del drama* (traducción castellana de Alberto Vanasco). España. Editorial Paidós.

³² Thomasseau, Jean-Marie. 1989. *El melodrama* (traducción de Marcos Lara). México. FCE.

que el personaje sea reconocido y ubicado en la función que cumplía dentro del *mélo*. Cabe añadir que, frecuentemente, se usaba el silencio como signo dramático, los personajes se movían sin decir palabra aunque siempre dejando claras sus intenciones.

La tipificación del malo no requiere de mayor información, lo es totalmente, en su comportamiento no hay fisuras: «el villano cuchichea y tuerce los ojos lanzando imprecaciones con voz cavernosa y sepulcral. Por lo general son ateos, con frecuencia extranjeros, marginados, forzados o desertores de la Grande Armée»³³ («Los villanos del melodrama son «sobrehumanos, diabólicos [...] En nuestra tradición derivan, históricamente, del archivillano Lucifer»³⁴). Sin embargo el personaje con menos variables de carácter es la víctima, la que sufre las persecuciones del villano. Ésta puede ser un hombre, pero naturalmente las mujeres y los niños son los que mejor padecen este desgraciado papel.

«La mujer, en el melodrama clásico, es la encarnación de las virtudes domésticas [...] Suelen ser una esposa ejemplar, pero más que nada una madre, a quien se separa de sus hijos. Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad de sufrir y llorar, padecen una doble sumisión, filial y marital, así como las consecuencias de actos irreparables.»³⁵

El bufón, el otro componente de la triada, por algo también se lo llama bobo, porque carece de la picardía de los criados clásicos. Es el encargado de insertar la risa inadecuada en el clima patético, y lo consigue porque es inoportuno y precipitado, interviniendo en la cuestión con torpeza, siempre tarde o temprano, pero nunca en el tiempo justo y necesario.

Entre los personajes secundarios, que los hay en el *mélo*, a veces en demasía, se puede nombrar al padre bondadoso, que reparte sentencias morales a diestra y siniestra; los eclesiásticos, con frecuencia confidentes de la virtuosa ultrajada; y el ser misterioso que lo sabe y puede todo y desde el secreto ayuda a deshacer la maldad del villano. Thomasseau señala también la utilización en algunas representaciones de animales amaestrados, elemento peligroso por muchas razones, entre ellas la dificultad de hacerles cumplir, aun adiestrados,

³³ Thomasseau, Jean-Marie. Obra citada.

³⁴ Bentley, Eric. Obra citada.

³⁵ Thomasseau, Jean-Marie. Obra citada.

un cometido escénico, o el odio que se gana de sus “compañeros” de elenco, los actores y actrices que saben que la simpatía de los espectadores se centrará en la conducta de las bestias y se desconectará de lo que ellos hagan o digan en la escena.

Los melodramaturgos, ya se dijo, acataron siempre la regla de las tres unidades clásicas. Thomasseau cita una confesión de Pixérécourt, quien admitió haberlas trasgredido en sólo dos oportunidades, aceptando también que en esas ocasiones su comportamiento había sido “irregular”. Los tres actos, en cambio de los cinco tradicionales, fueron adoptados por el melodrama original copiándolo de la ópera. Hay datos que indican que esta obediencia inicial pronto se rompió en favor de las historias divididas en cuadros y extendidas a cinco actos.

El monólogo (recordemos, uno de los recursos favoritos del drama burgués) también encontró cobijo en el melodrama bajo dos formas: el recapitulativo y el patético. El primero es parte imprescindible de la estructura de la intriga y se entrega a comienzos del primer acto, momento en que se hace necesario informar al auditorio de las circunstancias previas que llevaron a la situación actual. Por lo general este monólogo está a cargo de alguno de los personajes secundarios, ninguno de los protagónicos se aplica a esta tarea. El segundo tipo de monólogo sirve para provocar o mantener el *pathos* y es patrimonio de los personajes esenciales. Puede usarse para que el malo confiese sus aviesas intenciones al público (con frecuencia en este caso se debería hablar de soliloquio), o para que la víctima invoque a la manera de rezo laico o religioso alguna razón superior que la libere de las desgracias que la persiguen.

El melodrama fue uno de los primeros géneros teatrales que mostró preocupación por el título de la pieza (antes lo había hecho el drama burgués, lo que aumenta el parentesco entre ambas especies). El título atractivo duplicaba sus efectos de convocatoria al ser transcritos en los afiches que eran de muy reciente invención y se pegaban en las calles de París, generando la curiosidad y la ansiedad del posible espectador.

La intriga del melodrama está conformada por un corto pero firme manual de procedimientos dramáticos.

1. La “persecución”, el eje que atraviesa la historia y es ejercida por el villano contra su víctima, buscando con ella la venganza, la obtención de un dinero o algún otro bien material, y, muy raramente, el amor (no eran tiempos para hablar de sexo, al

menos explícitamente, aunque podía insinuárselo a través de metáforas).

2. El “reconocimiento”, figura que pertenece a la añeja tragedia griega, como nos informa Aristóteles en la Poética, pero que el melodrama reestableció como eficaz arma dramática. Por ejemplo, la madre que reconoce la identidad de dos hermanos y evita el acto de cometer incesto.
3. El “amor”, entendido este sentimiento en su variante desapasionada, tranquila, jugado entre las víctimas como un vínculo natural que no requiere de excesos. Con pocas excepciones el “muchacho” y la “muchacha” padecen las desgracias con mansedumbre, mientras que el público de la platea se martiriza, les pide que reaccionen.
4. La “piedad” por la suerte del héroe y el “temor” por la acción del villano, que constituyen evidentemente la célebre catarsis aristotélica, otro elemento clásico que el melodrama subió a los escenarios.
5. La “justicia poética”, que irrumpe al final de la fábula y produce el efecto tranquilizador del espectador en ascuas, porque se logra, ¡por fin!, el castigo del malo (el “pato de la boda”, según Romain Rolland), que sale de escena acompañado, por lo general, bajo la estricta vigilancia de dos gendarmes que lo llevan a la cárcel.

Hay algún acuerdo entre los analistas de que *Celina o La hija del misterio*, melodrama de Pixérécourt, estrenado en 1800, es la primera pieza del género. Otros cronistas, Ignátov entre ellos, proponen otro título de Pixérécourt, *Victor o el Niño del bosque*, estrenado con anterioridad, en el L'Ambigu-Comique en 1797. En esta disputa de fechas y títulos, parece más firme la opinión de que fue *Celina o La hija del misterio* la pieza donde se manifestó por primera vez el melodrama con todas sus particularidades. Su argumento complejo, con idas y vueltas que tuercen el destino de los personajes durante un episodio para enderezarlo en el siguiente, está relatado con sus pormenores en el libro de Thomasseau, citado en la bibliografía, al cual se puede acudir en caso de necesidad de consulta. Este

melodrama fue programado por el L'Ambigu-Comique y se mantuvo en cartel durante mucho tiempo. Su autor estimó que fueron trescientos ochenta y siete las funciones en París y casi dos mil en provincias. Obviaba, presumiblemente porque carecía de los datos, las representaciones en toda Europa, que también fueron numerosas porque la obra fue traducida al inglés, al alemán y al holandés. Por supuesto que *Celina* no fue el único éxito de Pixérécourt, sino el primero de una producción abundante y prolija en cuanto a los dictados del canon melodramático; se calcula que este autor escribió unas ciento veinte obras. El mismo Pixérécourt declaró, al final de su vida, que podía sumar alrededor de treinta mil representaciones de todas sus piezas.

El compañero de ruta de Pixérécourt fue Louis Charles Caigniez (1762-1842), coronado él también, pero como el “Racine de los bulevares”. Sobresalen de este autor, también dueño de una numerosa producción, dos títulos: *El bosque de Hermannstadt* (1805) y *La urraca ladrona* (1815)³⁶.

Volvemos a repetir que la repercusión popular del *mélo* fue enorme. Los cronistas más afinados, oliendo la atmósfera de la época, previeron una derivación que realmente sucedió: el melodrama terminó por ceder su lugar al drama romántico. Pero el género, en su estricta condición inicial, no murió del todo, lo recogió la novelística folletinesca del siglo XIX y, en el XX, hizo hincapié en el radioteatro y en la naciente televisión, siempre alimentado por el favor de los auditorios. Nuestro inicial drama gauchesco, *Juan Moreira*, el que en 1886 funda nuestro sistema teatral, contiene elementos melodramáticos ya incluidos en el folletín periodístico de Eduardo Gutiérrez que le dio origen. Advertimos en esta pieza inaugural del teatro argentino los personajes arquetípicos del *mélo*: el villano, don Francisco, alentado en su maldad por un ayudante, el desleal Sardetti, más Vicenta y Moreira, las víctimas inocentes. Si bien se cuenta con la justicia poética, Moreira mata a Sardetti, el acto no presupone un final feliz, aquí la diferencia con el melodrama icónico, sino todo lo contrario.

La revista o revue

Se insiste en afirmar que el melodrama dominó durante tres décadas, hasta 1830, la vida teatral de París. A partir de esa fecha el nivel de apreciación del público comenzó a elevarse y a rechazar, como consecuencia, las expresiones

³⁶ El texto de “*La urraca ladrona*” se encuentra disponible en el sitio <http://archive.org>

de un género cargado de inverosimilitud. El período 1830-1848, exento de censura por decisión del “rey de las barricadas” Luis Felipe I, quien se ufanaba de haber aportado al pueblo francés esa extraña dosis de libertad civil, fue el espacio de origen de otro género popular, que habría que sumarse al vodevil y al melodrama. Se trata de la *revue*, palabra francesa que podemos traducir sin dificultad como “revista”, y que caracteriza una forma que, con muchas de sus características iniciales, pervive aún (en nuestro país sobran los ejemplos).

Según el historiador argentino Gonzalo Demaría, la revista se instituye como género el último día del año 1830, cuando se estrena en París un espectáculo titulado *Variétés de 1830*. El espectáculo revisaba (de ahí su denominación de revista) los acontecimientos del año que moría, acudiendo a un texto mordaz nutrido con el condimento eterno del género: la sátira política acompañada con canciones populares con letras *ad hoc*. No obstante este antecedente, el mismo historiador señala que el ejemplo más exitoso se mostrará un poco más adelante, recién en 1841, cuando los hermanos Théodore (1806-1872) e Hippolyte Cogniard (1807-1882), hábiles empresarios, subieron a la escena del teatro de la Porte de Saint-Martin la revista titulada *An 1841 et an 1941, ou Aujourd'hui et dans Cents ans*. El texto les pertenecía y la música fue arreglada por el compositor de la sala y director de orquesta Auguste Pilati (sin datos).

Durante el Segundo Imperio, el de Napoleón III, la revista fue cambiando sus formas, por precaución se desvaneció un tanto la sátira política y se condimentó con otras maneras, más frívolas, amenas y espectaculares.

«Ella [la revista parisina] conservó el carácter heterogéneo y ameno que le fuera natural. Aunque podía prescindir del tono satírico, casi nunca faltaba el tema de actualidad, comentado con el esperado humor. Para ello los autores se servían con frecuencia de los personajes alegóricos (por ejemplo, La Opinión Pública en *Orfeo en los infiernos*). Las canciones y las danzas de moda fueron inevitables, y los actos de variedades (*variétés* en francés), como los juegos acrobáticos, de magia o excentricidades, podían constituirse en atracciones especiales. Todo ello envuelto en una presentación de singular atractivo visual.»³⁷

³⁷ Demaría, Gonzalo. 2011. *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.

En efecto, poco a poco el atractivo visual mencionado en la cita pasó a ser la característica más reconocible de la revista moderna. Es que muy atrás habían quedado los tiempos en que la iluminación y la escenografía se remitían a la discreta función referencial, el progreso técnico aplicado en ambos rubros (manifiesto también en el teatro de prosa) fue muy bien aprovechado por los empresarios que se dedicaron al género, que apelaron a los nuevos recursos para darle espectacularidad a las representaciones. La crítica, cuando raramente se ocupaba de la *revue*, solía aclamar la excelencia plástica y la decisión de no hacer economías para vestir con lujo a sus intérpretes. Por su parte la estructura dramática de la revista se fue normalizando y la que por fin adoptó como paradigmática consistía en una serie de cuadros, números sueltos con poca o ninguna relación entre ellos, de gran brillo que contaban con el canto y el baile, a veces sólo suplantado por un simple paseo exhibicionista de coristas con actitudes y vestimentas muy osadas. Estas expresiones se alternaban con cuadros donde actuaban artistas con habilidades particulares y con frecuencia sorprendentes (prestidigitadores, magos, tiradores al blanco³⁸, etc.), para concluir con una apoteosis final que concentraba a toda la compañía y los mayores efectos escenográficos y lumínicos posibles. No debía faltar, en un lugar especial de este entramado, la intervención del monologuista, mordaz y cáustico en la medida que lo permitía la época.

Siempre de acuerdo con Gonzalo Demaría, agregamos que la llegada de la *revue* a la Argentina, más precisamente a su capital, se produjo como consecuencia de la introducción en la escena porteña del género chico español, que lo trajo entre sus variantes. Para la escena local el gran referente hispano fue *La gran vía* (libreto de Felipe Pérez y González y música de Chueca y Valderde), que equivocadamente algunos citan como una zarzuela pura cuando en realidad cuenta con alto contenido revisteril, una especie que en España se trató de llamar con otros sinónimos de la palabra revista, ya que el término, así rotundo, mantenía una filiación francesa de la que los españoles querían escapar. La participación del trío de personajes marginales en *La gran vía*, “las tres ratas”, obtuvo diversas réplicas en nuestro medio, siendo una de las más destacada la que se aplicó en *De paso por aquí*, pieza de 1890 con autoría del porteño Miguel Ocampo y partitura del español Andrés Abad Antón, que además de copiar el recurso se destaca por su condición de primera revista de autor criollo.

³⁸ Nuestro Florencio Parravicini, sumó a sus innumerables cualidades para el espectáculo, su condición de gran tirador al blanco, que solía mostrar en la revista.

Parece innecesario seguir con los comentarios sobre este tema, habida cuenta la prosperidad que la revista obtuvo en Buenos Aires, y que aún se mantiene no obstante su clara decadencia. Su repercusión, a mitad del siglo XX, fue tan rotunda que no hay habitué teatral porteño de cierta edad que no haya sido espectador entusiasta. Debemos insistir que la revista, la revista porteña, está llegando a su ocaso quizás por falta de empresarios que asuman semejantes costos o de figuras que le den brillo al escenario. Con nostalgia se evocan a las dos figuras convocantes, ya retiradas y fallecidas, que estuvieron a la altura de las circunstancias: Nélda Roca y Nélda Lobato³⁹.

Los géneros cultos

EL TEATRO ROMÁNTICO EN FRANCIA

El concepto “drama romántico” o “teatro romántico” procede en realidad de los alemanes, aunque fue en Francia donde alcanzó su mayor desarrollo. Fue Friedrich Schlegel (1772-1829) quien lo institucionalizó en su Curso de Literatura Dramática que dictó durante dos años, de 1809 a 1811. En la lección número trece hace una comparación entre el teatro antiguo y el moderno y le da a este último la necesidad de contar con color local, color de época y libertad del artista, que debe trabajar exento de preceptos, de formalismos y de las obligaciones contraídos por el mecenazgo, todos conceptos que serán inalterables de la estética romántica (como veremos poco más adelante, Víctor Hugo los formalizó como poética en el *Prefacio de Cromwell*).

El teatro francés romántico comenzó a desarrollarse en el marco del Primer Imperio napoleónico y ganó mayor ímpetu durante la Restauración borbónica que llegó hasta 1848. Por lo tanto se trata de un movimiento que, a diferencia del siglo anterior, el XVIII, harto de teorías y parco de realizaciones, pintó con rasgos indelebles la primera mitad de la escena del siglo XIX. Con alguna exageración los historiadores Macgowan y Melnitz compararon a este siglo XIX con el de Pericles, con el del ciclo isabelino y con el de la época de Molière. Lo que resulta absolutamente cierto es que fue un momento de grandes cambios para el teatro de Francia y para el europeo en general: se multiplicaron los teatros cerrados y el trabajo actoral fue ganando cada vez

³⁹ Nélda Lobato falleció en 1982 y Nélda Roca en 1999.

mayor naturalidad, dándole forma definitiva a las ideas pioneras de Diderot, Garrick, Talma y los otros actores que pugnaron por el recurso. La exactitud histórica del vestuario dejó de ser una extravagancia (el teatro romántico adhería a esos principios de veracidad), y la iluminación dramática, liberada de la sola misión de alumbrar, dio un paso gigantesco cuando se apropió primero del gas y luego de la lámpara incandescente. Por fin, los decorados a foro le dejaron el lugar a la escenografía corpórea, aunque nadie puede precisar a ciencia cierta en qué momento exacto se produjo este cambio, seguramente se trató de un proceso que no requiere de fechas precisas. Moynet, en un libro de 1885 que figura en nuestra bibliografía, ofrece algunos datos más o menos exactos sobre la búsqueda de efectos nuevos en la presentación teatral a partir de 1830.

«Jóvenes pintores habían comenzado a ganar reputación en la decoración escénica, especialmente Gué, Daguerre⁴⁰ y Bouton. Estos dos últimos fundaron el Diorama [...], y obtuvieron gran éxito con cuadros cuyo efecto cambiaba a vista de los espectadores. Daguerre hizo en L'Ambigu-Comique una decoración de claro de luna, en que las nubes se movían oscureciendo el astro o descubriéndole alternativamente mientras los actores, los árboles y las casas se proyectaban uno sobre otro o en el suelo. La decoración tuvo tal éxito, que hizo olvidar la pieza, de cuyo título nadie se acuerda hoy.»⁴¹

Según Moynet, se habían acabado las costumbres teatrales de la época de Luis XIV, cuando los «héroes griegos o romanos que con tanta frecuencia se ponían en escena estaban vestidos, y sobre todo emplumados, como brillantes muñecos»⁴². Con seguridad el influjo del Romanticismo, y su exigencia de sujetarse al color local, uno de los conceptos supremos de la poética romántica, fue determinante en estos cambios de hábito. En la *Comédie-Française*, no obstante su ideología conservadora, «las decoraciones inamovibles del tiempo de Corneille dieron paso a obras de arqueología escrupulosamente estudiadas y magistralmente pintadas»⁴³.

⁴⁰ Louis Daguerre (1757-1851), mencionado en otra parte de estos *Apuntes* como uno de los inventores de la fotografía.

⁴¹ Moynet, M. J. Obra citada.

⁴² Moynet, M. J. Obra citada.

⁴³ Moynet, M. J. Obra citada.

Los autores románticos no parecieron tomar demasiada nota de las nuevas posibilidades plásticas de la escena, al menos si analizamos sus parcas didascalias. Como ejemplo, ofrecemos algunas de las que corresponden a la obra pionera del teatro romántico, *Hernani*, nada menos que de Víctor Hugo, el líder movimiento. La escena primera del primer acto se abre con una acotación escenográfica de notable simpleza: «En Zaragoza. Cuarto dormitorio. Es de noche. Hay una lámpara sobre una mesa»⁴⁴. El autor casi no agrega nada al respecto en las siguientes escenas del primer acto, salvo el nimio agregado de que una ellas será iluminada con antorchas. Para la apertura del segundo acto se hace algo más descriptivo: «En Zaragoza. Patio en el palacio del duque de Silva. A la izquierda se ven las altas paredes del Palacio, en las que hay un balcón; bajo de él una puerta pequeña. A la derecha, y en el fondo, casas y calles. Es de noche. En las fachadas de algunos edificios hay luz en varias ventanas»⁴⁵. Se podría seguir con los tres actos siguientes, donde Víctor Hugo es tan sobrio como en los dos primeros. Más demandante fue Edmond Rostand, un romántico tardío que en 1897 abrió su obra *Cyrano de Bergerac*, con una amplia y exacta descripción del lugar que quería para la acción del primer acto (de paso, suministra un precioso documento de cómo era el teatro de Borgoña en el siglo XVII).

«UNA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DE BORGOÑA

Sala del teatro de Borgoña, en 1640. Especie de cobertizo del juego de pelota, dispuesto y adornado para dar representaciones teatrales. La sala es rectangular; la vemos oblicuamente, de forma que uno de sus lados es el fondo que, partiendo del primer término de la izquierda, llega hasta el último de la derecha para formar ángulo con el escenario que aparece cortado. A cada uno de los lados de este escenario y a lo largo de los bastidores hay bancos. Forman el telón dos tapices corredizos. Encima de las bambalinas, las armas reales. Del estrado al patio se descende por una ancha gradería; a ambos lados de ésta, el lugar destinado a los músicos. Batería de candilejas. Dos pisos superpuestos de galerías laterales: el superior dividido en pascos. El patio, que en realidad no es más que la escena del teatro, está

⁴⁴ Hugo, Víctor. 1964. *Hernani* (traducción G. A. H.). Buenos Aires. Editorial Araujo.

⁴⁵ Hugo, Víctor. *Hernani*.

vacío: sin embargo, al fondo del mismo, o sea, a derecha y en primer término, hay algunos bancos formando graderíos: debajo de una escalera de la que sólo vemos el principio y que sube hacia las localidades superiores, se halla un pequeño mostrador, adornado con candelabros, vasos de cristal, platos con pasteles, jarrones de flores, etcétera. En el fondo, al centro y bajo la galería de palcos, la entrada del teatro. Amplia puerta que se entreabre para dar paso a los espectadores. Sobre los batientes de esta puerta, encima del mostrador y en diversos rincones de la sala, se ven carteles con letras rojas que dicen: LA CLORIS. Al levantarse el telón, la sala está en penumbra y vacía. Las arañas se encuentran en el centro del patio, muy bajas, esperando que las enciendan.»⁴⁶

La contribución de Mme. de Staël para imponer la poética romántica en Francia fue, como lo hemos comentado en el capítulo anterior, enorme y significativa. Su libro, *De Alemania*, que los franceses conocieron en 1815, se editó dividido en dos partes. En la primera la autora se dedicó a mostrar las diferencias y las coincidencias que existían en su época entre franceses y alemanes, con una rendida admiración por los usos y costumbres de este último pueblo, donde ella se sentía privilegiada residente (memorizamos que Mme. de Staël había sido expulsada de Francia, en 1803, por su férrea oposición a Napoleón, y el primer lugar elegido para el exilio fue Alemania). Son muchas las páginas que dedica a exaltar el alto nivel cultural de las ciudades alemanas, con Weimar, «la Atenas de Alemania»⁴⁷, en la delantera. La segunda parte del texto lleva un título muy afín con los intereses estéticos: «De la literatura y de las artes». Ahí, en ese tramo, Mme. de Staël confirma lo que había anticipado en la primera sección del libro, que los alemanes actúan en el terreno del arte libre de normas, que «no pueden sufrir el yugo de las reglas en la literatura».

«En Alemania para nada hay gustos fijos; todo es independiente, todo es individual. Se juzga una obra por la impresión que se

⁴⁶ Rostand. Edmond. 1952. *Cyrano de Bergerac* (traducción de L. Vía, J. Oriol Martí y E. Tintorer). Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

⁴⁷ De Staël, Mme. 1947. *Alemania* (traducción de Manuel Granell). Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A. El entrecomillado de esta zona del capítulo corresponde, salvo que se señale lo contrario, al libro de Mame. De Staël.

recibe, y nunca según las reglas, pues no hay reglas generalmente admitidas: cada autor es libre de crearse una esfera nueva.»

La autora ocupa los primeros nueve capítulos de esta segunda parte en ahondar en estos conceptos de libertad creativa, mencionando como ejemplos las obras de Lessing, Goethe y Schiller (creadores que serán analizados en estos *Apuntes* en el capítulo dedicado a Alemania), hasta llegar al décimo donde expone sus ideas sobre el arte dramático. Define, en principio, el aristotélico aserto de que «una obra teatral es literatura en acción». A renglón seguido sale al encuentro de las reglas neoclásicas que imperan en el teatro francés y que de ningún modo se acatan en Alemania. Admite que «las obras de asunto griego no pierden nada con la severidad de nuestras reglas dramáticas; pero si queremos, como los ingleses, experimentar el placer de tener un teatro histórico [...] ¿cómo sería posible conformarse rigurosamente a esas tres unidades que son ley de nuestra tragedia?». Admite sólo como imprescindible el uso de la unidad de acción, la única de importancia. El acatamiento de las otras dos, la de tiempo y la de lugar, somete «el genio dramático a una sujeción del género de los acrósticos⁴⁸, sujeción que sacrifica el fondo de su arte a su forma». Razona Mme. de Staël que en la vida apenas hay acontecimientos que pueden desarrollarse en un solo día y en un solo lugar. El argumento de aceptar estas cuestionadas unidades por la necesidad de concretar la ilusión de realidad, es combatido por la autora, que a cambio de apoyarse en este concepto propone dar paso a la emoción, el sentimiento más legítimo que nos debe ofrecer la tragedia.

«Si por la naturaleza de las circunstancias representadas, el cambio de lugar y la prolongación en el tiempo coadyuvan a esta emoción, la ilusión se hace más viva.»

Deduce Mme. de Staël que para la construcción de la tragedia histórica, «los temas griegos están agotados», a la par de propiciar el abandono del alejandrino, que considera otro obstáculo para la creación dramática. Es evidente, afirma, que esta versificación da tropiezos en la descripción de las situaciones cotidianas —entra o sale, duerme o se despierta—, una floritura poética que suena muy ajena al dibujo de estos acontecimientos tan triviales.

⁴⁸ Acróstico: «Dicho de una composición poética: constituida por versos cuyas letras iniciales, medias o finales forman un vocablo o una frase». Diccionario de la Real Academia Española.

Acepta que hay genios que han salvado esta dificultad, Racine entre ellos, quien «ha sabido dar una simplicidad tan noble como natural al lenguaje de un niño», pero estos raros y únicos ejemplos no justifican el uso de semejante lenguaje. Destaca la autora que los alemanes, siempre su alabado punto de referencia, se ocupan de diseñar caracteres y que para pintarlos con precisión hay que alejarse por fuerza del tono majestuoso que impone el alejandrino.

«Sería, pues, de desear que se pudiera salir del acotado espacio que los hemistiquios y las rimas han trazado en el arte; debe permitirse más atrevimiento, exigirse más conocimiento de la historia; pues de atenerse exclusivamente a estas copias cada vez más pálidas de las mismas obras maestras, se terminaría por no ver en el teatro más que marionetas heroicas sacrificando el amor al deber, prefiriendo la muerte a la esclavitud, inspiradas por la antítesis, tanto en sus acciones como en sus palabras, pero sin relación alguna con esa asombrosa criatura que es el hombre, con el destino terrible que le arrastra o lo persigue.»

Madame no llega a proclamarlo con claridad, pero es evidente que en su desvalorización del alejandrino no aboga por su reemplazo por otra rima, sino por la prosa, camino que, por ejemplo, tomó su admirado Schiller, quien «ha proscrito la poesía del teatro». Asimismo aprovecha este tramo de su libro para exaltar, como ya lo hacían los románticos alemanes, la figura de Shakespeare, genial pintor de caracteres, de quien dice que «reúne frecuentemente cualidades y hasta defectos contrarios; algunas veces cae más allá, otras más acá de la esfera del arte; pero aún posee mejor el conocimiento del corazón humano que del teatro».

La circulación de *De Alemania* por Francia se vio impedida por la prohibición que sufrió la primera edición de 1810, circunstancia que para congoja de los censores aumentó el interés por conocer el contenido. El lector francés, acicateado por la curiosidad, recurrió tan pronto como pudo a la edición inglesa que se imprimió en Londres en 1813. Finalmente, como señalamos más arriba, el libro fue reeditado para su libre circulación en Francia en 1815.

Silvio D'Amico agrega que como contribución del arte romántico francés colaboraron, además del inestimable aporte del libro de Mme. de Staël, las traducciones de obras extranjeras que los románticos tomaron como

referentes insoslayables. En primer término, las que en 1821 realizó François Guizot (1787-1874) de las piezas de Shakespeare. No obstante ser Guizot un monárquico convencido y responsable como funcionario gubernamental de la represión de la “campana de los banquetes”, sus traducciones fueron más fieles al espíritu del isabelino que las que había dejado en herencia el acomodaticio Ducis a fines del siglo XVIII. A partir de esta respetuosa gestión de Guizot el genio de Shakespeare se irradió en Francia con una fuerza incontenible. Superó la actitud ambivalente de Voltaire, si bien un precursor en esta tarea de introducir a Shakespeare en Francia, lo hizo alabando su genio pero denostando los procedimientos del poeta inglés, a quien consideró un “salvaje” por no haber adoptado en sus piezas ninguna, o casi ninguna, de las Reglas Clásicas propugnadas por el Neoclasicismo.

A pesar del éxito de las traducciones de Guizot, las dificultades para aceptar sin reparos el teatro de Shakespeare no se habían superado del todo. Por ejemplo, cuando una compañía inglesa visitó París en 1822, con la intención de obtener buenos réditos, recibió, en cambio, el más rotundo fracaso. Contratada por el teatro de la Porte de Saint-Martin, presentó un *Otelo* que fue abucheado por los espectadores. Los historiadores registran que los motivos del rechazo fueron más patrioterros que artísticos, ya que por esas épocas Inglaterra y Francia se habían enfrentado, una vez más, en una de sus tantas refriegas bélicas y el público reaccionó en favor de la patria sin detenerse a medir la genialidad del poeta.

«El público, constituido en su mayoría por estudiantes, transforma la función en un tumulto escandaloso. *Otelo* se transforma en motivo de expresión de odio político hacia Inglaterra y la Santa Alianza y, con el pretexto de un absurdo patriotismo, se pretende que los actores se expresen en francés.»⁴⁹

Henri Beyle, más conocido después por su seudónimo de escritor, Stendhal (1783-1872), el autor de memorables novelas, *Rojo y negro* (1830) y *La Cartuja de Parma* (1839), reaccionó ante el hecho, que consideraba un agravio al genio isabelino por parte de esa opinión pública que añadía a su rechazo un mote despreciativo para Shakespeare: lo trataba de “edecán del duque de Wellington”

⁴⁹ Torres Varela, Hilda. 1968. Prólogo a *Racine y Shakespeare*, de Stendhal. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

(Wellington fue uno de los generales que abatió a Napoleón en la batalla de Waterloo). Con el fin de reivindicar al poeta inglés y a su vez asumir la defensa del arte romántico, Stendhal escribió dos largos artículos, publicados en su momento en el *Paris Monthly Review of British and Continental Literature*, revista inglesa que se editaba en Francia y que contaba con la frecuente colaboración del escritor. Ambos comentarios, según propia confesión, fueron «escritos en pocas horas y con más fervor que talento»⁵⁰. Por lo general estos trabajos se suelen publicar juntos, con el título de *Racine y Shakespeare I y II*.

Se entiende, y se entendió, que Stendhal tenía derecho a intervenir en el debate, ya que hasta ahí había estudiado con insaciable curiosidad las actividades artísticas de la época, ahondando en la obra de músicos, Haydn, Mozart y en especial Rossini, figura esta última de quien se sirvió para tomar como ejemplo para volcar una mordaz crítica sobre la música francesa. También se interesó por los pintores de Italia, país que visitaba con frecuencia y que desde el Renacimiento le daba lustre a la plástica europea. Precisamente en una visita a Florencia (¿la primera?) Stendhal padeció los efectos psicosomáticos de una enfermedad —elevado ritmo cardíaco, vértigo, confusión, temblor, palpitaciones, depresión e incluso alucinaciones— que ahora se reconoce con dos nombres: síndrome de Stendhal o síndrome de Florencia. Las causas de semejante desajuste emocional, en principio atribuidas sólo al espíritu romántico y exaltado del escritor, fueron estudiadas a fines del siglo XX por la psiquiatra italiana Graziella Magherini, quien determinó que se produce cuando el individuo se expone a la observación de la belleza de las grandes obras de arte, especialmente cuando éstas están expuestas en gran número en un mismo lugar, como en Florencia. Stendhal, por supuesto ignorante de que estaba siendo afectado por un mal que llevaría su nombre, describió el fenómeno luego de hacer, en 1817, una visita a la Basílica de la Santa Cruz de Florencia.

«Había llegado a ese punto de emoción en el que se encuentran las sensaciones celestes dadas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme.»

⁵⁰ Stendhal. 1968. *Racine y Shakespeare* (traducción de Hilda Torres Varela). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. Todo el entrecomillado que se utilizará en este tramo del capítulo, corresponderá, con las excepciones marcadas, a este texto de Stendhal.

La repetición de estas sensaciones en otros viajeros que vieron alterada su salud en Santa Croce y, también, en el recorrido de la fantástica Galleria degli Uffizi, hicieron que la doctora Magherini estudiara los casos en 1979, les diera entidad científica y le acordara los nombres con los que en la actualidad se reconoce el fenómeno.

En el acercamiento al teatro de Stendhal tampoco era un advenedizo, fue un frecuente asistente a las veladas teatrales, como se advierte en su *Diario* y en los dos artículos en cuestión. Además de su alta formación como espectador, Stendhal sumaba provechosos e instructivos contactos con autores y comediantes, hasta el punto que esta familiaridad lo llevó incluso a creer que su destino estaba en el drama. Él mismo lo confiesa en su *Diario*: «creo que algún día haré algo en la carrera del teatro»⁵¹. Hay datos de que esta inclinación por la escena no dio buenos frutos, salvo algunos bosquejos y proyectos de obras teatrales que nunca llegó a concretar.

Racine y Shakespeare I (1823-1825) comienza con un prefacio donde Stendhal, de inicio, marca las diferencias entre el teatro que se ofrecía en Francia y el que él pretendía subiera a la escena.

«Nada se asemeja menos que nosotros los marqueses cubiertos de trajes bordados y de enormes pelucas negras –de un costo de mil escudos–, que jugaron, alrededor de 1670, las obras de Racine y de Molière. Esos grandes hombres buscaron halagar el gusto de esos marqueses y trabajaron para ellos. Yo pretendo que a partir de este momento es necesario construir tragedias para nosotros, jóvenes personas razonadoras, serias y algo envidiosas, de este año de gracia de 1823. Estas tragedias deben escribirse en prosa. En nuestros días, el verso alejandrino sólo sirve la mayor parte de las veces, para ocultar tonterías.»⁵²

Sin duda un ataque directo a un teatro que si bien sentía la acechanza amenazante de la furia romántica, aún no había sido alcanzado por ninguna bala mortal. A poco de este panfleto de Stendhal se produjo el estreno de *Hernani*, que fue la punta de lanza del Romanticismo teatral francés. Habría

⁵¹ Stendhal. 1955. *Diario* (traducción de Antonio Dorta). Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A.

⁵² Stendhal. 1968. *Racine y Shakespeare*. Obra citada.

de estrenarse con escándalo, como ya relataremos, de modo que la actuación de Stendhal en este asunto fue bastante precoz, había anticipado que la gran revolución llegaría, aunque «hasta el día del triunfo, nosotros, los defensores del género romántico, nos veremos cubiertos de injurias».

Stendhal inicia su ensayo bajo la forma de diálogo –tópico de la época–, estableciendo el debate entre un Académico y un Romántico. Éste hace precisamente preguntas que ponen en aprietos a su interlocutor: ¿para qué sirve el respeto de las dos unidades, la de tiempo y la de lugar? (obsérvese que al igual que Mme. de Staël, con la cual Stendhal mantiene evidentes contactos, no se cuestiona la de acción, en este caso entendida implícitamente como válida). El Académico se defiende, por supuesto, y argumenta que son fórmulas necesarias para mantener la ilusión, a lo que Stendhal responde que esta ilusión puede sostenerse así la duración de la historia escénica se extendiera, en cambio de las veinticuatro o las treinta y seis horas que indican los preceptos, más de seis meses, porque en definitiva el espectador permanece en la platea sólo dos o tres horas, y si verosimiliza la duración de un día puede cómodamente hacer lo mismo con una representación de un desarrollo temporal mayor. «Es interesante –manifiesta–, es hasta hermoso ver que Otelo, un enamorado de su mujer en el primer acto, la mata en el quinto. Pero si ese cambio se produce en treinta y seis horas, se vuelve absurdo y me provoca desprecio por Otelo». En medio de esta discusión Stendhal (sin duda el Romántico es su *alter ego*) se permite aclarar que sus ataques de ningún modo van dirigidos a Racine o a otros genios que fueron hijos de su tiempo y que por eso aceptaban el mandato de una preceptiva que ahora resultaba inaceptable. Si Racine viviera en esta época y escribiera según la romántica fórmula que Stendhal defiende, su obra sería muy superior, ya que «en lugar de inspirar sólo admiración –sentimiento algo frío– haría correr torrentes de lágrimas». Ocurre, sostiene Stendhal, que a un pueblo que ha experimentado cambios tan profundos en menos de cincuenta años no se «le puede dar siempre la misma literatura».

En este mismo trabajo Stendhal ofrece una primera y rotunda definición de Romanticismo, que «es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus creencias, son susceptibles de proporcionarle el mayor placer posible. El clasicismo [lo que nosotros llamamos Neoclasicismo], por el contrario, les presenta la literatura que proporcionaba el mayor placer posible a sus bisabuelos».

Vale acotar, porque lo precisa en su texto, la alta estima que Stendhal sentía por Shakespeare, un romántico para él «porque presentó a los ingleses

de 1590 las sangrientas catástrofes provocadas por las guerras civiles y luego, para que descansasen de esos tristes espectáculos, una multitud de sutiles descripciones de las mutaciones sentimentales y de los matices de las más delicadas pasiones».

A pesar de la comentada y desafortunada primera incursión de una compañía teatral inglesa en 1822, que desató la ira del público francés y la defensa de Stendhal, otra compañía británica renovó el intento cinco años después, en 1827. Estaba conformada por grandes actores, posiblemente el elenco estable del Convent Garden, entre los que se destacaban el famosísimo Edmund Kean, Charles Kemble y Miss Harriet Smithson (Hector Berlioz la vio como la Ofelia de *Hamlet* y, deslumbrado, le propuso un matrimonio que duró algo más de seis años). La nueva visita produjo los efectos contrarios a la de 1822, la adoración de Berlioz por Miss Harriet Smithson fue similar a la que el público parisino le brindó a la compañía, no obstante que ella se expresaba en una lengua que no comprendía. Esos espectadores pudieron apreciar en el teatro Odeón (especie de sucursal de la *Comédie*) y en el teatro de Favart límpidas representaciones de *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Rey Lear*, *Ricardo III* y *El mercader de Venecia*. Los cronistas señalan que entre los ávidos asistentes a las funciones se contaban los contertulios del cenáculo de Nodier: Dumas, de Vigny y Hugo, entre otros. Quizás también Balzac fue uno de los espectadores, ya que de alguna parte surge su reflexión en *La piel de zapa*, novela de 1831, donde anota que una tragedia de Shakespeare es una «especie de arabesco admirable en que la alegría aúlla, en que el amor tiene algo de selvático, en que la magia de la gracia y el fuego de la felicidad suceden a los sangrientos tumultos de la ira; monstruo que sabe morder y acariciar; reír como un demonio, llorar como los ángeles, improvisar en un solo abrazo todas las seducciones de la mujer, excepto los suspiros de la melancolía y las encantadoras modestias de una virgen; luego, en un momento, rugir, desgarrarse el seno, destrozar su pasión y su amante, en fin, destruirse a sí misma como un pueblo sublevado»⁵³.

No obstante tanta efervescencia e ímpetu por el teatro romántico, éste se vio obligado a compartir el campo del teatro culto con la invulnerable *Comédie-Française*, que más allá de algunos guiños en favor de la tendencia (la escenografía y el vestuario se adecuaban al contexto dramático), seguía

⁵³ Balzac, Honoré de. 2010. *Lapieldezapa* (traducción de Julio C. Acerete). España. Alianza Editorial.

cumpliendo con su cometido tradicional: la representación de las “grandes” obras en cinco actos y en verso, las transitadas tragedias clásicas de Corneille, Racine y, sobre todo, de Voltaire, a las que se le agregaron las versiones desangeladas de Shakespeare que había dejado en herencia Ducis, ya muerto en 1816. Sobrevivía, junto con la *Comédie*, la tragedia burguesa, escrita en prosa, herencia de un Diderot muerto en 1784, y la comedia *larmoyante*, que la consideración pública ubicaba un renglón más abajo.

Por fin fue Víctor Hugo, la «cabeza dirigente de los románticos franceses»⁵⁴, quien le puso fuego a la mecha con el *Prefacio* que publicó como prólogo de su obra *Cromwell*, y termina por derribar «la podrida armazón de las unidades»⁵⁵. La mayoría de los historiadores insisten en que este texto, extenso como prólogo y breve como ensayo, donde Hugo invitaba a romper con algo más que las unidades, sino también con las gastadas Reglas Clásicas, debe ser considerado la “poética” del teatro romántico, el patrón al cual luego obedecieron todos los escritores que adhirieron a la tendencia.

Vale agregar que no obstante la prédica de Hugo y las realizaciones escénicas que se llevaron adelante en base a sus postulados, el terreno del teatro fue poco halagador para el Romanticismo. En esta cuestión es rotunda la opinión de Silvio D’Amico cuando afirma que el canon contenido en el *Prefacio*, fue propuesto «con tal desdén, no sólo de las reglas tradicionales sino de las exigencias escénicas prácticas, que no pudo representarse, ni entonces ni nunca. Su gran acción es una lenta y farragosa maraña, entre cuyas luces y sombras unos hombres convertidos en fantoches se expresan en contrastes, tiradas y soliloquios de virtuosismo oratorio, pero con escasa eficacia dramática y sin ofrecer al público ni curiosidad de intriga ni interés humano»⁵⁶. Vale corregir un tanto la apreciación de este notable historiador italiano; es cierto que los teatros no podían responder a las exigencias de la estética romántica, que había actores que rechazaban intervenir en los elencos que se formaban para interpretar estas piezas, que la extensión de las representaciones resultaba abrumadora (cinco actos divididos en numerosos cuadros, con frecuencia de una duración de seis horas, lo que obligaba a dividir la representación en dos jornadas), pero también es justo anotar que pese a estas dificultades se hicieron esfuerzos, aunque vanos,

⁵⁴ Ignátov, S. Obra citada.

⁵⁵ Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

⁵⁶ D’Amico, Silvio. Obra citada.

para estrenar *Cromwell* en vida de Víctor Hugo. Mejor suerte corrió *Hernani*, una obra posterior del autor que generó una alteración que, como veremos un poco más adelante, le dio gran publicidad al movimiento romántico. Para mejor conocimiento de este asunto, debemos aplicar en primer término el interés en desentrañar los principios que Víctor Hugo formuló en su *Prefacio*, un documento de valor análogo a las tablas de la ley en la montaña de Sinaí, según la exagerada opinión del deslumbrado dramaturgo Théophile Gautier.

El *Prefacio de Cromwell*

LA POÉTICA DEL ROMANTICISMO

En este célebre *Prefacio*, dedicado a su padre (repetimos, considerado la Poética del Romanticismo), Víctor Hugo comienza advirtiendo la existencia de prólogos semejantes, por lo general usados por los escritores para engordar sus textos magros. Estos anticipos suelen ser desoídos, saltados por los lectores, poco interesados en conocer los sótanos del edificio escritural. No obstante el autor aventura que a veces se siente curiosidad por examinar los cimientos, y es por eso que «se entrega otra vez con un prefacio a la cólera de los folletinistas»⁵⁷. Puede encontrarse justificación para su reiterada práctica si se tiene en cuenta «que cada prólogo es la manifestación de sus ideas actuales sobre el arte y la sociedad, permitiendo de este modo una lectura evolutiva de sus reflexiones y desterrando las críticas que pretendan desautorizarlo por posibles modificaciones en sus consideraciones»⁵⁸.

Hugo afirma en este *Prefacio* que «se limitará a exponer consideraciones generales sobre el arte, sin pretender construir una fortaleza para su propia obra ni debatir a favor ni en contra de nadie [ya que] es poco amante de las luchas personales, pues siempre ofrece un espectáculo miserable ver las riñas del amor propio». Sin duda que si pacíficos fueron los propósitos de Hugo, la realidad le mostró la cara del enfrentamiento, no provocados por este *Prefacio* (publicado en 1827), sino por la siguiente pieza de su autoría, *Hernani*, cuyo estreno en 1830 fue, como relataremos más tarde, recibido con vivas, abucheos y trompadas.

⁵⁷ Hugo, Víctor. 1977. *Cromwell* (*Prefacio*) (sin mención de traductor). México. Editores Mexicanos Unidos S.A. Todas las citas entrecomilladas en este tramo del capítulo corresponderán, salvo que se indique lo contrario, a esta versión del *Prefacio*.

⁵⁸ Fernández Chapo, Gabriel. 2005/2006. *El pensamiento metateatral de Víctor Hugo*. Buenos Aires. Hologramática literaria. Facultad de Ciencias Sociales. UNLZ.

Luego de tomar esta precaución con la cual quiso eliminar, inútilmente, toda controversia, Hugo entra en el asunto trazando primero el recorrido de la humanidad, a la cual divide en tres períodos.

- Los tiempos primitivos.
- Los tiempos antiguos.
- Los tiempos modernos.

Explica esta periodización diciendo que durante la primera época, la primitiva, «el hombre se despierta al mundo que acaba de nacer [y] la poesía se despierta con él». Deslumbrado, el hombre atina sólo al himno, a la oda, pues «canta como respira. Su lira no tiene más que tres cuerdas: Dios, el alma y la creación». No hay todavía ciudades, ni siquiera tribus, la tierra casi desierta estaba poblada de familias, «cada raza existe tranquilamente, sin propiedad, sin ley, sin rozamientos y sin guerras». La oda de estos tiempos primitivos, asegura, es el Génesis (primer libro de la Biblia hebrea, reconocido por los cristianos como el Antiguo Testamento).

En los tiempos antiguos esta adolescencia primitiva desaparece y la familia se transforma primero en tribu y luego en nación; nacen los reinos y «el instinto social sucede al instinto nómada». Los jefes de estas regiones, aún pastores, ya lucen corona y la religión va tomando forma de dogma. Pero «entre tanto las naciones comienzan a estar demasiado apretadas en el globo y se molestan y se magullan; de ahí los choques de los imperios y la guerra». La poesía, que refleja estos sucesos de esta segunda etapa, «da a luz a Homero». Homero domina esa sociedad donde «todo es sencillo, todo es épico. La poesía es religión, la religión es ley».

«Lo repetimos; la expresión de semejante civilización sólo puede ser la epopeya [...] El teatro de los antiguos es, como su drama, grandioso, pontifical, épico. Podía contener treinta mil espectadores, porque las representaciones se hacían al aire libre, a la luz del sol, y duraban todo el día. Los actores se ponían mascarilla y alargaban su estatura. Querían ser gigantes como los que ellos representaban.»

Roma copia a Grecia y Virgilio copia a Homero y la poesía épica muere dignamente: «ya era tiempo. Iba a empezar una nueva era para el mundo

y para la poesía. Una religión espiritualista [la cristiana], suplantando al paganismo material y exterior, deslizándose en el corazón de la sociedad antigua, la mata, y en el cadáver de una civilización decrepita deposita el germen de la civilización moderna». Esta religión, completa, con dogma y culto, enseña al hombre que tiene dos vidas, «una pasajera y otra inmortal, una en la tierra y otra en el cielo». Hugo desarrolla, a continuación, una descripción personal del pasado grecorromano y de sus frutos filosóficos y literarios, hasta llegar a la mención de un principio extraño a la antigüedad y afín con lo moderno, un nuevo tipo de poesía introducido por el cristianismo, una nueva forma desarrollada por el arte que incluye lo “grotesco”. Es aquí, en este punto del *Prefacio* donde por primera vez se teoriza sobre este concepto, el de grotesco, que «para los románticos, tan afectos a las polarizaciones, será lo feo, lo ridículo, es decir, lo opuesto a lo bello, pero válido en sí mismo por permitir unificar en una obra de arte la totalidad de la naturaleza»⁵⁹.

«En el pensamiento de los modernos [...] lo grotesco hace un papel inmenso. Está en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por la otra lo cómico y lo jocoso [...] Es él, en fin, el que, coloreando el mismo drama, con la imaginación del Mediodía y con la imaginación del Norte, hace brincar a Sganarelle alrededor de Don Juan y arrastrarse a Mefistófeles alrededor de Fausto⁶⁰. ¡Y libre y franco en su desarrollo!»

Luego de desentrañar largamente la paulatina inclusión de lo grotesco en los tiempos modernos, Hugo resalta que éste se hace presente en la época llamada romántica, en alianza íntima con lo bello.

«Si por una parte Hugo está develando el grotesco a un nivel literario más serio y complejo, no deja de verlo sino como elemento parcial de un todo más extenso. El grotesco adquiere la totalidad de su valor cuando se convierte en el polo de tensión al que se le contrapone lo sublime [...] Este enfrentamiento entre

⁵⁹ Trastoy, Beatriz. 2010. Estudio preliminar a *Teatro del grotesco italiano*. Buenos Aires. Emergentes editorial.

⁶⁰ Sganarelle es el criado de Don Juan en la comedia de Molière y Mefistófeles es el enviado de Satanás que negocia con el doctor Fausto la compra de su alma.

lo sublime y lo horroroso sintetizados en lo bello, es lo que para Hugo crea el efecto grotesco.»⁶¹

Y con esto Hugo llega a lo que designa como la cumbre poética de los tiempos modernos: Shakespeare, porque «Shakespeare es el drama, y el drama que funde bajo el mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo jocoso, la tragedia y la comedia; el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual».

Resumiendo el concepto de las tres edades –primitiva, antigua y moderna– y afirmando que en cada una de ellas la humanidad responde de manera diferente, Hugo reafirma que «los tiempos primitivos son líricos, los antiguos épicos y los modernos dramáticos. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia y el drama copia la vida. El carácter de la primera poesía es la ingenuidad, el de la segunda es la sencillez y el de la tercera es la verdad [...] Los personajes de la oda son colosos, como Adán, Caín y Noé; los de la epopeya son gigantes, como Aquiles, Atreo y Orestes; los del drama son hombres, como Hamlet, Macbeth y Otelio. La oda vive de lo ideal, la epopeya de lo grandioso, el drama de lo real. Esta triple poesía brota de estos tres grandes manantiales, la Biblia, Homero y Shakespeare» (tómese nota de que Hugo bautiza la poesía de los tiempos modernos, con Shakespeare como el modelo más excelso, con la palabra “drama” sin ningún agregado, el mismo término usado por Diderot para nombrar el nuevo género dramático que él había puesto en circulación a mediados del siglo XVIII pero que, para ser mejor identificado, necesitó de un aditamento, llamándose drama burgués o doméstico).

El empuje de este drama, que nosotros, para añadir claridad, llamaremos romántico, se estaba haciendo sentir en este tiempo en que Hugo escribía este *Prefacio*, con su fuerza estaba haciendo caer «la arbitraria distinción de los géneros», ya que todo es tragedia y comedia, y «la falsa regla de las dos unidades», pues los tiempos y las distancias no deben sujetarse a ninguna premisa. «Decimos dos y no tres unidades –explica Hugo–, porque la unidad de acción, la única, verdadera y fundada, está ya hace mucho tiempo fuera de toda discusión [...] Lo más extraño es que los rutinarios pretenden apoyar la regla de las dos unidades en la verosimilitud, cuando precisamente la realidad es la que la mata». La otra razón invocada –la afirmación de que estas dos reglas

⁶¹ Kaiser-Lenoir, Claudia. 1977. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana, Cuba. Casa de las Américas.

son tomadas del teatro griego—, es desestimada por Hugo, quien responde con una pregunta: en qué medida se parece el teatro actual al que se practicaba en la antigua Grecia. En función de esa diferencia, Hugo señala que en el drama moderno «toda acción tiene su duración propia, como tiene su lugar particular», de modo que la estrechez de las veinticuatro horas y la única locación conspiran de manera adversa contra el trabajo del genio. Estas normas se extralimitaron, dificultaron «el vuelo de nuestros grandes poetas, con las tijeras de las unidades les han cortado un ala».

Debe tenerse en cuenta que Hugo, como buen romántico, proclama que el arte es patrimonio del genio, término esencial de su concepción estética y cuyos rasgos hemos trazado en el capítulo correspondiente al Romanticismo. Hugo afirma que todas las figuras, todos los elementos del drama deben quedar bajo la autoridad de este ser superior, quien «debe parecerse al acuñador, que imprime la efigie real lo mismo en las piezas de cobre que en las monedas de oro».

Hugo continúa con el tema de las unidades aceptando que las dificultades producidas por los cambios de lugar y de tiempo que propone el teatro romántico pueden crear desconcierto en el espectador, incapaz de decodificar con presteza las variantes que va tomando la historia, pero debe ser el genio quien se haga cargo de semejantes dificultades y se ocupe de encontrarles solución.

«Los grandes genios han sufrido esas reglas que rechazáis, nos replicarán los críticos. Desgraciadamente, es verdad, Dios sabe adónde hubieran llegado esos hombres admirables si se les hubiera dejado hacer. Se han prestado a aceptar vuestros grillos sin combatiros.»

Acerca de la imitación (otro tópico rechazado muy de plano por los románticos), Hugo insiste en que el poeta no debe imitar a ninguno, ni a los antiguos ni a los modernos, aun cuando uno de ellos sea Shakespeare; debe cuidar su originalidad ya que de modo contrario «el dios se convertiría en lacayo».

«¿Por qué atarse a un maestro? ¿Por qué esclavizarse a un modelo? Es mejor ser zarza o cardo, que se nutre de la misma tierra que el cedro y la palmera, que ser hongo o líquen de los grandes árboles [...] El parásito de un gigante resultará siempre enano.»

Lo que se debe copiar, afirma Hugo, es la naturaleza y la verdad. Sin embargo debe explicar el concepto, ya que «la verdad en el arte no puede ser, como dicen muchos, la realidad absoluta. El arte no puede dar la cosa misma». En palabras nuestras, lo que indica el poeta es que el teatro es ficción, que en caso necesario de necesitar el sol del cielo, puede ser sustituido sin dificultad por el sol de la maquinaria escénica. El arte «posee para sus creaciones más caprichosas formas, medios de ejecución y todo un material que remover [...] Otros han dicho que el drama es un espejo que refleja la naturaleza; pero si ese espejo es ordinario y presenta la superficie plana y unida, sólo se verán en él los objetos sin relieve, fiel, descolorida, porque sabido es que el color de la luz pierde con la reflexión simple. Es preciso, pues, que el drama sea un espejo de concentración que, lejos de debilitar, recoja y condense los rayos colorantes, que de una claridad haga luz y de una luz llama. Entonces, solamente el drama será digno del arte. El teatro es un punto de vista óptico. Todo lo que existe en el mundo, en la historia, en la vida y en el hombre, debe y puede reflejarse en él, pero dirigido por la varita mágica del arte».

La inclusión de la frase «el teatro es un punto de vista óptico» guarda un importante significado, ya que Hugo, acaso por primera vez en la historia del teatro de Occidente, estudia el correlato escénico del texto teatral, evitando la ausencia del tema que se observa en todas las poéticas conocidas, que se atienen a lo escritural olvidando u obviando el necesario paso del texto al escenario.

El poeta, continúa Hugo, al escoger su asunto, debe atenerse a lo característico, lo que le da “color local” a su historia, que no puede ser logrado con los toques chillones volcados aquí o allá sino incluidos en el corazón mismo de la obra. Obtener el color local exige, por parte del autor, la necesidad de estudios y trabajos de investigación, que no pueden ser impedimentos para las voluntades fuertes; «este estudio, cuando lo sostiene una ardiente inspiración, garantizará al drama del vicio que le mata, el de ser común. Este es el defecto de los poetas de vista corta y de cortos alientos».

A renglón seguido, Hugo defiende, para el teatro, la utilización del verso, que sería, según su criterio, «uno de los diques más poderosos para preservarnos de la irrupción de lo común». Aunque no hay lugar para eso en estos *Apuntes*, sería interesante el estudio de las consecuencias de esta perduración del verso como lenguaje teatral. Cabe advertir que la defensa del verso que hace Hugo no incluye al alejandrino, forma artificialmente ennoblecida que, dice, sólo ha servido para cansar al público y a los poetas. Hugo advierte que si bien el alejandrino no es la solución, tampoco merece el anatema, porque si «el

estilo es falso, como en ciertas tragedias francesas, no es culpa de los versos, sino de los versificadores; debe condenarse, no la forma empleada, sino a los que la emplean; a los obreros, no a las herramientas». Como gran ejemplo de buena aplicación del verso, sin desestimar a Corneille o Racine, Hugo coloca a Molière. Por supuesto que el sabor que encuentra Hugo en los versos de Molière se puede lograr mediante la lectura en francés; las traducciones al castellano de las obras de este poeta utilizan, con algunas excepciones, la prosa (sabemos que el escritor argentino Manuel Mujica Lainez (1910-1984) realizó una traducción en verso de *Las mujeres sabias*, que en edición bilingüe publicó la Editorial Sudamericana en 1964).

«Siuviésemos el derecho de decir y de imponer nuestra opinión sobre el estilo del drama, diríamos que queremos verso libre, franco, leal, que se atreviera a decirlo todo sin recato y expresarlo todo sin rebuscamientos, pasando del tono natural de la comedia al de la tragedia, de lo sublime a lo grotesco; siendo a la vez positivo y poético, artístico e inspirado, profundo y espontáneo, amplio y verdadero; sabiendo quebrar a propósito y colocar en distintos sitios la cesura, para evitar la monotonía de los alejandrinos [...] El verso, sobre todo en el teatro, debe despojarse de todo amor propio, de toda exigencia y de toda coquetería. El verso en el drama sólo es una forma, que debe admitirlo todo, que no debe imponer nada; al contrario, debe recibirlo todo del drama, para transmitir al espectador textos de leyes, juramentos reales, locuciones populares, comedia, tragedia, risa, lágrimas, prosa y poesía.»

El verso, según Hugo, encierra el pensamiento de una manera indestructible. El actor no puede suprimir ni agregar nada (lo que protege el texto del autor, que no puede ser alterado por la voluntad o el error del intérprete), de modo que cada palabra se hace sagrada. La prosa, opina, es más tímida, tiene las alas más cortas, «y si quitamos unas obras distinguidas como las que han aparecido en estos últimos tiempos, el arte sería muy pronto un montón de abortos y embriones» (ignoramos cuáles son las obras que Hugo considera valiosas, podemos sentir que se trata de las piezas de Diderot). Por último, en este tema, Hugo acepta las ventajas que presenta la forma shakesperiana de mezclar la prosa y el verso, y aunque ha defendido en párrafos anteriores el

verso como único lenguaje del drama, termina otorgándole cierto mérito a la prosa porque en realidad, admite, esta cuestión termina por ser secundaria, una razón de superficie, que importa mucho menos que la tenacidad del genio por sondear en la intimidad del idioma y escribir según «la lógica de la lengua», que debe ser la actual, la del siglo XIX, muy distinta al francés que se hablaba en los tiempos de Luis XIV, de Montaigne o de Pascal.

Luego de manifestar que éstas «son las ideas actuales del autor de este libro sobre el drama», asegura que su intención no fue construir una “poética”, enemigo como es «de los sistemas, de los códigos y de las reglas», sino marcar el itinerario de ejecución de *Cromwell*, la obra que procede a este *Prefacio* y que sólo existe por ruego de algunos amigos, que lo invitaron «a trazar el mapa poético que acababa de hacer». Sin embargo, más allá de los propósitos de Hugo, insistimos en que la posteridad ha tomado este documento como una poética del teatro romántico, la base de sustentación de una serie de obras que hoy apenas alumbran la historia de la escena occidental, pero que en su momento causaron estupor, indignación o entusiasmo.

Al cabo de su prólogo, Hugo decide «descender de esas alturas generales del arte hasta el caso particular que nos hizo subir hasta ellas», vale decir, asume la tarea de comentar *Cromwell*, trabajo que confiesa no complacerlo y por lo tanto usará pocas palabras. Considera, en primer término, que el personaje que da título a su pieza es poco conocido, pues sólo ha trascendido el siniestro retrato que de él hizo Jacques Benigno Bossuet (1627-1704), clérigo católico monárquico, partidario del origen divino de los reyes y por lo tanto sumiso ante el absolutismo de su contemporáneo Luis XIV. Hugo dio crédito a esa biografía hasta que en función de sus intereses se dedicó a investigar leyendo las crónicas inglesas del siglo XVII, llegando a descubrir un «ser complejo, heterogéneo, múltiple, compuesto de elementos contradictorios». Confiesa que comenzó a dar vueltas alrededor de esta elevada figura, hasta que «le acometió la ardiente tentación de pintar al gigante bajo todas sus fases y bajo todos sus aspectos». En especial le interesó la época posterior a la ejecución de Carlos I, cuando el autoproclamado Lord Protector trató de sacar frutos del regicidio. Por eso dibuja esos momentos en que el personaje, con el trono a su disposición, sueña con la corona pero sin embargo termina por rechazarla. En las palabras finales del drama –«¿Cuándo, pues, seré rey?»– Hugo hace explícito el reprimido deseo de *Cromwell*.

Hugo reconoce que su drama, que se desarrolla en Londres en 1657, ocho años después de la ejecución de Carlos I, es demasiado largo, con multitud de personajes (contamos setenta y ocho, a los que habría que sumar al «pregonero público, señores y gentilhombres, trabajadores, guardias de corps y del Protector, arqueros, alabarderos, parterosanos [?], pajes, heraldos, miembros del Parlamento, hombres y mujeres del pueblo»). No obstante estas circunstancias, que podrían transformarse en inconvenientes, Hugo considera que «es difícil establecer un teatro romántico de otro modo». Sabe, sin embargo, que bajo las condiciones en que se encontraba el teatro francés de la época, era imposible pensar en la representación de su drama.

«Entre la tragedia artificiosa, tosca, falsa, pero que pudiera representarse, o el drama insolentemente verdadero y que tuviera que desterrarse de la escena; el autor se decidió por lo segundo; por esto, desesperando de verlo jamás en escena, el autor se entregó a las fantasías de la composición y al placer de desarrollar en grandes proporciones todo el argumento que el drama requería, y ya que el drama no puede aparecer en el teatro, desea que tenga la ventaja de que sea lo más completo posible bajo el punto de vista histórico [sin duda Hugo previno bien, *Cromwell* nunca se representó en vida del autor] [...] Esperamos, pues, que no tardarán en Francia en acostumbrarse a consagrar una noche entera a la representación de un solo drama. En Inglaterra y en Alemania se ponen en escena dramas que duran seis horas. Los griegos [...] llegaban algunas veces hasta hacer representar diez piezas cada día [aseveración muy discutible]. En los pueblos amigos de los espectáculos, la atención es más viva de lo que se cree. *El casamiento de Figaro*, que constituye el nudo de la gran trilogía de Beaumarchais, llena toda una noche y ¿a quién ha cansado alguna vez?»

Debido a esta aceptada imposibilidad de representación, Hugo ignora cómo sería recibido *Cromwell*, como tampoco sabe qué se dirá de su *Prefacio*, ya que todavía impera «el antiguo régimen literario, como existe el antiguo régimen político». Pero no se desanima, Hugo cree que ya estamos cerca de tocar «el momento en que ha de prevalecer la crítica nueva, establecida sobre base ancha, sólida y profunda. Se comprenderá bien pronto que debe juzgarse

a los escritores, no según las reglas y los géneros, cosas que están fuera de la naturaleza y del arte, sino según los principios inmutables del arte y según las leyes especiales de su organización personal».

La situación de los autores

LOS AUTORES ROMÁNTICOS

Inevitablemente los autores que buscaban repercusión artística e intentaban llevar adelante proyectos de envergadura dependían, para el estreno de su pieza, de la venia de los teatros oficiales, que les exigían el cumplimiento de ciertos requisitos para ser incluidos en la cartelera. Como buen ejemplo de este trámite, relatamos el procedimiento que aplicaba la *Comédie-Française* y que Henri Troyat transcribe en una biografía dedicada a Alejandro Dumas⁶². Los autores que, a falta de una buena recomendación (de un noble, de un autor consagrado, de alguna señora de la corte con influencias), debían someterse, como primer paso, a la lectura del texto al funcionario de la *Comédie* que representaba al monarca, que en términos administrativos llevaba el nombre de Comisario Real. Estimamos que, ante semejante figura con tan notable representación, ningún autor debió atreverse a leer alguna pieza antimonárquica, mucho menos un texto que contrariara los preceptos clásicos de estricta aplicación en la *Comédie*, de modo que además de respetar las unidades de tiempo y de lugar, los escritos se sujetaban con seguridad a la extensión de cinco actos, por lo que su lectura, que los autores harían con sumo cuidado, sin vacilaciones, enfatizando, ralentizando y aceptando las pausas cuando correspondía, se prolongaría con seguridad más allá de las tres horas. Cuenta Troyat que cuando Dumas acudió a esta primera audiencia en la casa del Comisario, el barón Taylor —¡un día de invierno, a las siete de la mañana!—, lo encontró sumergido en la bañera con agua caliente, lugar donde permaneció durante toda la lectura del drama (¿más de tres horas?). Se trataba de la primera pieza del autor, *Cristina*, que si bien obtuvo la aprobación por parte de Taylor, debió buscar el consentimiento definitivo a través de un segundo filtro: la lectura ante la comisión de accionistas, compuesta por los soberbios e intolerantes *sociétaires* o socios plenos.

⁶² Troyat, Henri. 2006, *Alejandro Dumas. El quinto mosquetero* (traducción de Silvia Kot). Buenos Aires. Editorial El Ateneo.

«Ese día, cuando Alejandro llegó al teatro, encontró el arcópagos de los actores reunidos en torno de una larga mesa cubierta con un tapete verde. Las mujeres usaban sombreros con flores, los hombres vestían traje. Una expresión de benevolencia, al mismo tiempo distante y atenta, marcaba los rostros. Frente a esos jueces considerados inflexibles, Alejandro se jugó el todo por el todo.»⁶³

Al terminar la lectura, Dumas recibió felicitaciones pero también el reparo de que para dar el veredicto definitivo, los *sociétaires* necesitaban del consejo de algún escritor acreditado, desde ya elegido por ellos. Dumas no tuvo suerte, fue enjuiciado por un comediógrafo mediocre que rechazó su *Cristina*. Cabe añadir, que aun habiendo superado este inamistoso escollo, Dumas se hubiera visto obligado a superar otro acaso más áspero y exigente: la censura, a cargo de un funcionario con seguridad muy torpe, quien con mucha ligereza hubiera podido recomendar, con pose de magistrado, que el autor tenía que reescribir por entero largas escenas.

Víctor Hugo

Víctor Hugo, el autor más representativo de la escuela romántica, nació en 1802 como hijo de un general del Primer Imperio, Joseph Léopold Sigisbert Hugo (1773-1828). Fue el menor de una familia de tres hijos varones que, debido a los destinos militares de su padre, pasó su infancia en distintos lugares, en París, en la isla de Elba, en Nápoles y en España. Se le impartió educación primaria en la capital española durante la ocupación napoleónica, 1811, y se especula, tal vez con demasiado atrevimiento, que esta corta estadía del niño en Madrid, durante sólo un año, dejó huellas indelebles y apreciables en su producción literaria, tal como las referencias de Goya en *Nuestra Señora de París*, o el uso de nombres, ambientes y costumbres españolas en *Hernani* y *Ruy Blas*. Pasada su estadía en España, Hugo acompañó a su madre cuando ésta se divorció de su marido y volvió a Francia para instalarse en París, en 1813. En septiembre de 1815 Víctor y su hermano Eugène fueron separados del hogar materno e internados durante tres años en la pensión Cordier, institución educativa vinculada con la famosa escuela jesuita Louis le Grand. Es allí donde

⁶³ Troyat, Henri. Obra citada.

Hugo comienza una todavía vacilante tarea literaria, componiendo versos de manera absolutamente autodidacta. «Quiero ser Chateaubriand o nada», anotó en un cuaderno escolar. Advertida de su vocación, recibió el apoyo de su madre y sus escritos fueron revisados, elogiados y corregidos por un joven maestro de la pensión Cordier. Sin embargo este promisorio inicio literario, Hugo se dedicó al estudio de las matemáticas, aunque siguió trabajando en sus poemas, con los cuales participó en los tantos concursos florales que se realizaban en Francia, obteniendo algunos premios menores. Por fin, quizás animado por estos pequeños éxitos, abandonó sus estudios científicos y decidió dedicarse a la literatura. Con sus dos hermanos varones, Abel y Eugène, fundó en 1819 *Le Conservateur Littéraire*, una revista que llamó la atención por la calidad de su estilo. Su primera colección de poemas, *Odes*, apareció en esa revista en 1821, cuando el autor tenía solamente diecinueve años. La tirada, de mil quinientos ejemplares, se agotó en cuatro meses y el rey Luis XVIII, poseedor de un ejemplar, le otorgó como recompensa una pensión anual.

Tanta dicha fue oscurecida por la muerte de su madre, en ese mismo año de 1821, y por la demencia de su hermano Eugène, declarada al año siguiente cuando Hugo contrajo casamiento con Adèle Foucher, con la que tuvo cinco hijos. Ese mismo año comienza la redacción de *Han de Islandia*, su primera novela (algunos críticos estiman que es la segunda; la primera es *Bug-Jargal*, que trata de una revuelta de negros en Santo Domingo), publicada en 1823 y donde ya apunta, inmerso en una historia melodramática, su temprano espíritu romántico. La acogida fue tibia, pero un entusiasta Charles Nodier lo elogió a la par que lo invitó a participar de su famoso cenáculo de la *Bibliothèque de l'Arsenal*. Se inició entonces el período acaso más próspero de su vida literaria, al menos en el campo dramático, porque durante esta década Víctor Hugo publica la tan citada *Cromwell*, con su decisivo *Prefacio*, y estrena *Hernani*, en 1830, la obra que abrió definitivamente los escenarios al drama romántico. Dos años después, en 1832, compartiendo con la edición de varios poemas (Hugo jamás abandonó la actividad lírica), apareció una de sus grandes novelas, *Nuestra señora de París*. El texto fue censurado de inmediato e incluido por la Iglesia francesa en el *Index*. Este anatema en contra de su obra lo alejaron del templo pero jamás de la fe cristiana, porque Hugo, cabe señalarlo aquí, nunca estuvo cerca del ateísmo. Su testamento termina precisamente con una confesión confirmatoria de su fe: «Creo en Dios».

Hugo se embarcó desde joven en la carrera política, había conseguido ganarse el aprecio de Luis Felipe I, a quien solía aconsejar sobre ciertas

situaciones que afligían el clima europeo y el local. Asimismo encabezó la lucha por el mantenimiento de los edificios históricos de París y de toda Francia, a través de una asociación que declaró la guerra a los demolidores. El éxito de su novela *Nuestra señora de París*, con la imponente catedral parisina actuando como un personaje más, puso de moda al gótico, circunstancia que contribuyó favorablemente a la defensa del patrimonio medieval de la nación.

En 1841, luego de superar tres tentativas infructuosas, accede por fin a la Academia francesa. Hugo fue el único romántico que consiguió el escaño que se les negó, por ejemplo, a Alejandro Dumas y a Alfred de Vigny. Las causas de los dos primeros rechazos que padeció la designación de Hugo le fueron adjudicadas a Étienne de Jouy (1764-1846), un feroz enemigo del Romanticismo y un temible defensor de la estética neoclásica. En el discurso de aceptación del asiento, vacante por la muerte de Népomucène Lemercier, Hugo no habló de literatura; glorificó a Napoleón y dejó implícito sus ansias de continuar con la actividad política.

El 4 de septiembre de 1843 Hugo sufre otra gran desdicha, ésta desgarradora: su hija Léopoldine muere trágicamente junto con su esposo a causa de un naufragio en el río Sena. El escritor quedó tan afectado por esta muerte, que al margen de algunos poemas dedicados precisamente a la memoria de su hija, durante bastante tiempo no escribió otra cosa.

Caído el reinado de su amigo Luis Felipe I en 1848, Hugo no perdió posiciones políticas, fue nombrado alcalde del octavo distrito de París y posteriormente diputado de la Segunda República, con escaño entre los conservadores. Se sabe que durante los motines obreros de abril de ese año –que Marx llamó la “revolución de la miseria”–, Hugo participó personalmente en la represión, comandando las tropas que atacaron las barricadas levantadas en el distrito parisino que estaba bajo su jurisdicción. Los historiadores toman nota de la desaprobación posterior que Hugo hizo de estas matanzas, tal vez por arrepentimiento o acaso porque no previó que se llegara a derramar tanta sangre. Hay otros que, por lo contrario, caen en la contradicción y lo ubican en el bando de los rebeldes, «animando en plena calle el avance de un grupo de insurrectos que mantienen una barricada»⁶⁴. Con nuestro poco margen para la especulación histórica, nos inclinamos por esta última hipótesis, congruente con la posición demostrada por Hugo en su novela *Los miserables*, de 1862, texto comprometido por la causa de los desposeídos. Luego de estos sucesos, Hugo

⁶⁴ Torrego Salcedo, Alberto. 2006. Introducción a *Nuestra Señora de París*. España. Gredos.

apoyó la candidatura de Luis Napoleón Bonaparte, como sabemos elegido presidente de la República en diciembre de 1848. Posteriormente rompió relaciones con este magistrado por la decisión de enviar tropas francesas de represión a Italia, para combatir los movimientos revolucionarios que ocurrían en Roma. Otros argumentan que el rompimiento se produjo en 1851, cuando el Príncipe Presidente dio el golpe de estado que le permitió convertirse en emperador. Precisamente por sus críticas hacia el arbitrario paso institucional (Hugo llegó a profesar por Napoleón III un odio feroz), comenzaron para él las vicisitudes que lo obligaron a emigrar, primero a Bruselas, de donde fue expulsado por la publicación de un panfleto con su firma, *Napoleón el pequeño*, donde deploraba la condición absolutista que había asumido el antiguo presidente. Cambiando de residencia a medida que iba siendo rechazado por sus ataques a la investidura de Napoleón III que hacía desde el exilio, al fin recaló en la isla de Guernesey, una dependencia británica ubicada en el canal de la Mancha. Instalado en ese refugio, Hugo se negó a regresar a Francia, no obstante el decreto imperial de amnistía de 1859 que le habría permitido la vuelta («cuando vuelva la libertad, volveré», confesó). Paradójicamente, en medio de tantas dificultades, mudanzas y traslados, Hugo desarrolló otro de los períodos prósperos de su literatura, además de cultivar como pasatiempo el dibujo y la reciente fotografía. En esta época escribió *Los miserables*, la novela que, quizás, hoy le otorga más reconocimiento y que fue publicada en 1862. Como dato de supervivencia tómesese nota que el libro inspiró la comedia musical del mismo título, estrenada con éxito en París y con aun mayor repercusión en Broadway⁶⁵. En 1864 publicó *William Shakespeare*⁶⁶, que además de una exaltación del gran poeta isabelino, ya esbozada en el *Prefacio de Cromwell*, es el escrito donde Hugo insiste en su teoría sobre el genio, concepto basal del pensamiento romántico.

⁶⁵ La comedia musical *Los miserables*, que se basa en la historia de Víctor Hugo, fue estrenada en París en 1980, con dirección de Robert Hossein, música de Claude-Michel Schönberg y letra de Alain Bonblil y Jean-Marc Natel. La versión inglesa de Cameron Mackintosh, con letra de Herbert Kretzmer y adaptación musical del autor original, Schönberg, se estrenó en Londres en 1985. La representación en lengua inglesa producida en Broadway fue consagratoria; en el reino de la comedia musical se mantuvo siete años en cartel. La primera versión española fue estrenada en Madrid en 1992 y la segunda en castellano en Buenos Aires, en el año 2000.

⁶⁶ Existe al menos una versión en castellano de este texto, de 1941, titulado *Vida de Shakespeare*, traducción de Edmundo E. Barthelemy y editado en Buenos Aires por la Editorial Claridad SA.

Víctor Hugo regresó por fin a Francia a fines de 1870, luego de veinte años de exilio, por las mismas fechas en que moría uno de sus más sólidos compañeros de ruta, Alejandro Dumas, y después de la derrota del ejército francés ante los prusianos de von Bismark, en la batalla de Sedan, que provocó la destitución de Napoleón III y abrió el espacio para establecer la Tercera República. Para su beneplácito recibió una acogida triunfal por parte de los parisinos, que estaban padeciendo las consecuencias del desastre bélico. Hugo se reinsertó de inmediato en la actividad política y fue elegido diputado por la izquierda, hizo un viaje circunstancial a Bruselas para arreglar problemas familiares, y ahí se enteró de la rebelión de la Comuna y de la represión consecuente, que por supuesto condenó. De nuevo en Francia, en 1871, Hugo propuso, desde su lugar de prócer cultural, la amnistía de los comuneros, posición que le proporcionó una buena cantidad de enemigos. Bajo su condición de escritor consagrado participó en el Congreso Literario Internacional de 1878. En el discurso inaugural ofreció una particular y bastante desinteresada mirada sobre la propiedad intelectual, cuestión que volvía a ponerse en litigio luego de las ya muy lejanas gestiones que en favor del derecho de los autores había hecho Beaumarchais en 1777.

«El libro, como libro, pertenece al autor, pero como pensamiento el libro pertenece –la palabra no es demasiado abarcativa– al género humano. Todas las inteligencias tienen derecho de acceder a ese pensamiento. Si uno de los dos derechos, el derecho del escritor y el derecho del espíritu humano, debiera ser sacrificado, debería ser el derecho del escritor; pues el interés público es nuestra mayor preocupación, y todos, lo declaro, deben estar antes que nosotros.»⁶⁷

En junio de 1878 Hugo comienza a sentir los efectos de una grave indisposición (¿accidente cerebrovascular?) que lo postró durante siete años, hasta que le llegó la muerte el 22 de mayo de 1885. Al contrario de la austeridad funeraria que él había solicitado, el gobierno le tributó exequias nacionales y

⁶⁷ <http://educautonomia.blogspot.com.ar>. Esta posición de Hugo, acaso plausible en el siglo XIX, plena era Gutenberg, crea bastante inquietud en el actual, cuando la web ofrece una distribución de las obras literarias sin atender a veces los legítimos derechos, morales y económicos, de los autores.

ordenó un paseo ceremonial del féretro que se inició en el Arco de Triunfo, decorado para la ocasión nada menos que por Charles Garnier⁶⁸, y que terminó en el Panteón, donde el ataúd fue depositado.

Apuntamos que la productividad del ya comentado prólogo de la obra *Cromwell* no se compadece con la escasa repercusión de la pieza teatral que le dio apoyo. Como ya señalamos varias veces, *Cromwell* no fue estrenada en vida del autor; su extensión (seis mil versos), los tantos cambios de decorado que exigía y el tratamiento de un tema relativamente próximo y todavía lastimosamente vivo, no la hicieron recomendable para la escena francesa. Según adelantamos, la obra retrata un episodio, falazmente histórico, de la vida del llamado Lord Protector de Inglaterra. Hugo imagina a un Cromwell que no obstante haberla rechazado con argumentos discursivos, ambiciona la corona del reino, pero se frena cuando descubre que esa posibilidad se verá impedida por la nobleza inglesa, más interesada en reponer en el trono a Carlos II (hijo del asesinado Carlos I y refugiado en Escocia), y también por el rechazo de sus propios partidarios, los puritanos, ya que ellos habían luchado por la instalación de una república en cambio de una monarquía. Con una sagacidad y una astucia notable, Cromwell inutiliza todas las conjuras, en las cuales se ve involucrado su propio hijo, que se mezcla con los enemigos de su padre por cuestiones de copas, mujeres y diversión. Sin embargo los preparativos para una posible coronación continúan y llegan al límite en los hechos que Hugo describe en el último acto de la pieza, el quinto. Ahí es cuando Cromwell mismo esteriliza la posible ceremonia, informando que de ningún modo desea el cetro que se le ofrece. Con este acto de desprendimiento súbito desarma a sus enemigos, muchos de los cuales se habían acercado a Westminster con intención de matarlo. Sin embargo, en una última frase del personaje, Hugo nos asegura que Cromwell suspira en realidad por lo que ha desestimado y que esperará una nueva oportunidad para hacerse del trono.

⁶⁸ Charles Garnier (1825-1898) fue uno de los grandes arquitectos del eclecticismo, caracterizado por la combinación en un mismo proyecto de formas y recursos estéticos pertenecientes a distintas épocas y estilos históricos. Entre sus obras se destacan las siguientes: *Ópera de París* (1861-1875); *Cercle de la Librairie* (1880), en París; *Panorama Français* (1882), en París; *Observatorio de Niza*. *Casino* (1882); *Casino de Montecarlo* (1878-1879).

«CROMWELL. (*pensativo*)

¿Cuándo, pues, seré rey?»⁶⁹.

La opaca proyección de *Cromwell* se recompensó con el escándalo que se produjo como consecuencia del estreno de la obra siguiente de Víctor Hugo, *Hernani*, que tuvo lugar en 1830 en la *Comédie-Française*. *Hernani*, el héroe de la pieza de Hugo, disputa al rey de España, don Carlos, el amor de doña Sol. El enorme poder del monarca se hace notar y *Hernani* debe huir para convertirse en un célebre bandolero. Entre las noticias de sus hazañas, hay una que informa que *Hernani* ha muerto. Doña Sol, que siempre respondió a su amor, se hace cargo del dato pero en vez de aceptar a don Carlos, formaliza casamiento con don Ruy, un viejo pariente que de antiguo le había declarado su interés matrimonial. La ceremonia de enlace es interrumpida y frustrada por la súbita aparición de *Hernani*, quien no había muerto pero que ahora llega perseguido por los hombres que responden al rey. Don Ruy, haciendo gala del acendrado sentimiento de hospitalidad española, le da refugio y protege su vida. A partir de este hecho *Hernani* y don Ruy continúan juntos el enfrentamiento contra don Carlos, quien al ser coronado emperador, será Carlos V, concede el perdón a éstos y a otros conjurados. Nada impide, entonces, la tan postergada boda entre *Hernani* y doña Sol, salvo la mala voluntad de don Ruy que con tal de impedirla le exige al novio que le entregue la vida que él le ha salvado. *Hernani*, fiel a su promesa, se mata; junto a él cae doña Sol. Ninguna historia más romántica que ésta, ninguna tampoco tan poco respetuosa de las reglas clásicas, de modo que la “batalla de *Hernani*” tuvo causas válidas para estallar. Se cuenta que los espectadores, casi divididos por mitades, llegaron a los golpes de puño con tal de defender sus ideas y contradecir la de los otros. Théophile Gautier, ataviado con un escandaloso chaleco rojo o rosa, signo distintivo de los románticos, gritó en nombre de la nueva época: “*Votre Racine est un polisson, messieurs*” (Vuestro Racine es un bufón, señores). La gresca de esa noche –silbidos, aclamaciones, bravos y porrazos–, se repitió en términos parecidos durante las cincuenta y cuatro representaciones subsiguientes.

Sin embargo, y con el fin de salir al encuentro de un malentendido bastante difundido, es necesario aclarar que *Hernani* no fue, de ningún modo, la primera pieza romántica en escenario francés. Contaba con varios antecedentes;

⁶⁹ Hugo, Víctor. 1977. *Cromwell* (sin mención del traductor). México. Editores Mexicanos Unidos S.A.

la relevancia que se le da al estreno de la obra de Víctor Hugo responde a que fue la primera muestra furiosamente romántica de un poeta distinguido y acreditado por la sociedad francesa.

La lucha por imponer el Romanticismo en el teatro fue larga. Mantenida a sangre y fuego por la bohemia y la juventud, se mantuvo durante mucho tiempo, pues las viejas ideas escénicas sobrevivieron bastante tiempo en los escenarios de París. Escándalos parecidos al ocurrido durante el estreno de *Hernani* se repitieron, con menores niveles de agresividad, cuando se dieron a conocer los posteriores títulos de Hugo: *Marion De Lorme*, de 1831, en realidad una pieza escrita antes que *Hernani* pero detenida su representación por decisión de la censura del régimen de Carlos X; *El rey se divierte*, de 1832, que no dio lugar a mayores dificultades porque sólo pudo ofrecerse una sola función, debido a que la censura la prohibió por ofensiva a la memoria de Francisco I, el rey caballero; *Lucrecia Borgia*, de 1833, donde Hugo imaginó una perversa soberana que ocultaba su crueldad bajo una apariencia angelical; *María Tudor*, de 1833, y *Ángelo tirano de Padua*, de 1835. Con la obra que viene a continuidad, *Los burgraves*, de 1843, Hugo se impuso la épica hazaña de presentar una trilogía a la manera griega, con resultados realmente magros. Luego de una larga pausa, Hugo da a conocer sus dos últimas piezas: *Torquemada*, en 1882 y *Teatro en libertad*, en realidad de edición póstuma, editada en 1886. Algunos cronistas apuntan que el interregno fue voluntario, como respuesta a la frialdad con que fue recibida *Les burgraves*, una recepción esquivada que para muchos marca el canto final del teatro romántico de origen francés. Si esa fue la causa de que Hugo renegara de la escena durante tanto tiempo, su vuelta no le deparó ninguna satisfacción: *Torquemada* no interesó y por razones obvias el autor no pudo enterarse del desinterés con que se recibió *Teatro en libertad*.

La opinión de que el fracaso de *Les burgraves* señala el fin del romanticismo escénico francés se acerca bastante a la realidad. A partir de ese desastre, la *Comédie* se decidió a quitar todas las expresiones románticas de su repertorio, un gesto que se sumó al evidente declive de la producción de los máximos referentes del movimiento, el mismo Víctor Hugo y Alejandro Dumas, y a la aparición de otras figuras que con otra instrumentación escritural, diferente a la romántica, fueron reemplazando a estos ídolos caídos, entre ellos otro Alejandro Dumas, el hijo del poeta, que en 1852 y a los veintisiete años (la misma edad en que había triunfado su padre), conoció el éxito con *La dama de las camelias*, versión teatral de corte melodramático y estética realista de su exitosa novela que, con el mismo título, había publicado en 1848. Esta historia de la prostituta

Margarita Gautier, torturada por un amor imposible y por la enfermedad de moda, la tisis, fue también la base de la ópera *La traviata* (*La extraviada*) que con letra de Francisco Pave y música de Giuseppe Verdi se estrenó en el teatro La Fenice, de Venecia, en 1853.

Haciendo resumen resulta autorizado afirmar que el juicio que el Hugo dramaturgo mereció de la posteridad es poco favorable, su fama en el terreno teatral se debe al tantas mencionado *Prefacio*, donde propuso el cambio de los procedimientos escénicos neoclásicos. Pero la literatura escénica de Hugo no tuvo los alcances renovadores que proponía desde la teoría, se detuvo en plantear hieráticos paralelismos irreconciliables y maniqueos: Oscuridad y Luz, Mal y Bien, Tiranía y Libertad, que se sostenían mediante unas tramas cargadas de situaciones inverosímiles o extravagantes. No sin justicia Stendhal lo calificó como «excelente fabricante de versos, pero soporífero»⁷⁰.

Nos resulta interesante precisar, como colofón, el derrotero de *Hernani* en Buenos Aires, una ciudad que fue muy permeable al movimiento romántico. La ciudad conoció un anticipo de la nueva estética cuando en 1838 se representó *Angelo, tirano de Padua*, también de Víctor Hugo. Los aficionados al teatro, entusiasmados por este adelanto y por una traducción de *Hernani*, debida a don Rafael Menvielle, que circulaba en forma de libro, reclamaban la representación de esta obra icónica. En el ejemplar del Diario de la Tarde del 9 de setiembre de 1835, se reproduce la carta de un lector, dirigida al director del Teatro Victoria donde se le pide que preste atención al estreno de *Hernani*.

«Señor González, director de la compañía dramática: no se vaya usted, señor, sin antes haber ejecutado el «Hernani». Fuera lástima que con tan bella oportunidad se le privase al público de la exhibición de una de las maravillas del teatro moderno. Mayor riqueza de ingenio y gracia jamás se halló reunida en drama alguno del modo que en esta incomparable creación del genio de Hugo. No sabemos quién ha dicho (ni quisiéramos saberlo) que la pieza es inmoral. Aun cuando no supiéramos la acogida que ha merecido en lo más culto de Europa, ni tuviéramos idea del carácter moral del autor, no convendríamos en error semejante. Dos cosas encierra, que miradas aisladamente suenan con

⁷⁰ Opinión citada por Silvio D'Amico.

frecuencia a inmoralidad: besos y muertes. Un beso que no es criminal ni obsceno, no puede escandalizar sino a un hipócrita. Pero los que pide y obtiene el pobre Hernani son tan mistos [sic] de hiel y dulzura que, lejos de encender deseos, hacen temblar: el beso de una boca fría y blanca en que sonríe la muerte ¡lindo objeto para inflamar deseos!; el abrazo de una mujer en agonía al cadáver helado de su esposo ¡también es cosa muy apetecible, no hay duda! Si una muerte dramática es inmoral, no debieran representarse “Otelo”, ni “El jugador”. Pero los muertos de “Hernani” no son asesinos, ni jugadores: son suicidas ilustres.»⁷¹

No obstante la encendida solicitud, el señor Antonio González, director del Victoria, eludió el compromiso cuanto pudo. Argumentaba que se corría el riesgo de reproducir, en la sala porteña, la famosa batalla que se libró en París. Por otra parte se requería, seguía excusándose el empresario, que al estar su teatro bajo el patrocinio del Jefe de Policía, debía contarse con la venia de éste para encarar el proyecto. El jefe invocado y el mismo gobernador Juan Manuel de Rosas, que fueron consultados al respecto, ofrecieron opinión favorable, de modo que *Hernani* se estrenó en Buenos Aires el 27 de junio de 1841, una década después de que se conociera en París. Hasta donde sabemos, no hubo que lamentar incidentes siquiera parecidos.

Alejandro Dumas (padre)⁷²

Alejandro Dumas, padre (1802-1870) fue un vástago tardío del general Thomas Alexandre Davy de la Pailleterie, quien por causa de una pelea con su familia paterna se enroló en el ejército con el apellido Dumas, que luego trasladó a su hijo. Ya en campaña militar, Dumas se tomó el atrevimiento de discutir con Napoleón acerca de la utilidad de la invasión a Egipto, por lo que perdió el aprecio del corso, la expulsión del ejército y el cese del cobro de sus honorarios castrenses, lo que lo obligó a vivir hasta el final de su corta vida en medio de

⁷¹ Castagnino, Raúl H. 1977. *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires. Editorial Huemul S.A.

⁷² Lo llamamos Alejandro, cuando en realidad le corresponde el Alexandre francés, porque se entiende que se trata del nombre de habitual circulación entre los lectores de habla castellana.

muchas estrecheces. El niño Alejandro, único hijo varón entre dos mujeres del matrimonio de este de la Pailleterie con Marie-Louise Labouret, nació en Villers-Cotterêts, una ciudad de Picardía ubicada en el norte de Francia. Debe anotarse que los rasgos negros que correspondían a su figura eran herencia de su abuela, una negra nativa de Santo Domingo, y de su padre mulato, y que se expresaron a poco de crecer en el pelo ensortijado y la piel morena, un todo enmascarado con eficacia mediante unos inquietantes y muy europeos ojos azules.

Alejandro quedó huérfano de padre a los cuatro años (las viejas heridas sufridas en combate y la melancolía por el rango perdido pudieron con la vida del pobre de la Pailleterie), por lo que las penurias familiares se acentuaron todavía más, de modo que no hubo manera de que Alejandro recibiera una buena educación. Hay datos que indican que fue su madre quien tuvo que enseñarle a leer con la ayuda de un libro ilustrado. Cuando pudo concurrir a la escuela local, su desempeño fue irregular, muy mal alumno de matemática y espléndido calígrafo, una habilidad que le sirvió de mucho después para obtener los empleos administrativos que tuvo que aceptar, algunos a regañadientes, para sobrevivir con cierto decoro. Al llegar a la adolescencia, y todavía en su Villers-Cotterêts natal, Alejandro tuvo que ganar el sustento de la familia haciendo trabajos de mandadero. Entre esos menesteres compartía por herencia paterna el gusto por la caza, deliciosa distracción por los tantos bosques que circundaban la ciudad. También coqueteaba con las mujeres, atraídas fatalmente por ese muchacho de rasgos exóticos y diferentes.

Se registra el primer contacto de Dumas con el teatro cuando una compañía de gira interpretó *Hamlet*, según la pálida traducción de Ducis, en una ciudad vecina a Villers-Cotterêts, Soissons. Fue un espectador asombrado ante lo que todavía no sabía reconocer como una “tragedia”, y un jovencito arrepentido de la resistencia que le había opuesto a los deseos de su madre, quien para sacarlo de la ignorancia le había pedido que leyera a Racine y a Corneille. Hay otros datos que informan que Dumas recibió una impresión aún más profunda cuando vio, instalado él ya en París, unas representaciones shakesperianas a cargo de la compañía del Covent Garden. Se supone que a pesar de sus limitaciones el inmaduro Dumas comprendió que algo se estaba perdiendo, al menos anotó en sus memorias que «era la primera vez que yo veía en el teatro pasiones reales de hombres de carne y hueso»⁷³, por lo que

⁷³ Citado por Henry Troyat en *Alejandro Dumas. El quinto mosquetero* (traducción de Silvia Kot). Buenos Aires. Editorial El Ateneo.

es posible aventurar que Alejandro salió del teatro dispuesto a convertirse en autor dramático. En honor a la verdad habría que anotar que esta decisión, si hubiera existido como tal, contaba con algunos precedentes. Todavía en su Villers-Cotterêts natal, Alejandro había encontrado un compinche para escribir junto una serie de vodeviles –*El mayor de Estrasburgo*, *Una cena entre amigos*, *Los Abencerages*–, que llevados a París por Dumas, y pese a las esperanzas depositadas en la aventura, no encontraron ninguna suerte. Fue a los veinte años cuando hizo su primer viaje a la capital, apenas una escapada de dos días que pudo solventar con la venta, en el camino, de los productos de una buena jornada de caza. Está comprobado que gastó un poco de lo poco que llevaba en una entrada para ver en la *Comédie-Française* la tragedia *Sylla*, cinco actos debidos a la firma de Víctor de Jouy e interpretados por Talma. Se especula que la oportunidad le fue muy propicia, porque alguien le presentó al gran actor, quien lo estimuló cuando Alejandro le confesó su propósito de dedicarse a la dramaturgia. Habrá que darle veracidad a ese encuentro ya que es relatado por el mismo Dumas en sus memorias.

Fascinado por la ciudad y su vida mundana, logró instalarse en París recién en la primavera de 1823, traslado que logró realizar muy estimulado por su madre, que lo amaba ciegamente y quien lo cargó con cartas de recomendación para los antiguos amigos de su padre militar, por lo general vinculados con los borbones o los restos del ejército napoleónico. Después de muchas entrevistas malogradas, la buena caligrafía le permitió al joven Dumas conseguir un empleo al servicio del duque de Orleans (hermano del rey Luis XVIII), ocupación que le dejaba poco tiempo para escribir pero bastante para la lectura, a la que se aficionó abandonando el rechazo que le provocaba de adolescente. Beneficiado por una intuición poco común para descubrir las oportunidades, consiguió estrenar en 1825 su primera obra de teatro, escrita con otros dos autores, uno de ellos tan profesional que fue quien marcó el trazo. Se trató de un vodevil que llevaba el título de *La caza y el amor* que Troyat, biógrafo de Dumas y acaso conocedor del texto, califica de «un poco tonto» y que se presentó en el *L'Ambigu-Comique*. Al año siguiente publicó su primera novela en prosa, *Blanca de Beaulieu*. Sin duda, comienzos más que auspiciosos para un muchacho de provincias que la gran ciudad no había conseguido abrumar, sino todo lo contrario.

El teatro, ámbito propicio para la celebridad y coto de caza para el amor (innumerables actrices fueron sus amantes, con frecuencia en forma simultánea, de modo que sólo se trataba de combinar sabiamente los horarios de visita), se

transformó durante un tiempo en su campo de dedicación. Luego de un primer intento infructuoso, la intención de estrenar su primera obra de envergadura, *Cristina*, que como ya relatamos fue rechazada por la *Comédie-Française*, Dumas tuvo éxito con la segunda, *Enrique III y su corte*, que la exigente institución incorporó a su repertorio en 1829. La obra, escrita en prosa en cambio del verso clásico y donde abundaban los típicos ingredientes del melodrama, rompía con las unidades aristotélicas, sobre todo con la de tono, una audacia que le daba a la pieza un aire romántico que, sin embargo, no alcanzaba el nivel de ruptura e innovación con que contó el *Hernani* de Hugo. D'Amico califica a *Enrique III* de la forma parecida que, según este historiador, merece ser medida la producción teatral de Dumas: llena de «ecos de Shakespeare, de Goethe, de Schiller y de Walter Scott, pero en realidad cargado sobre todo del equipaje escénico del buen Pixérécourt»⁷⁴. Asegurar que con este estreno se inauguraba el reinado de las grandes obras románticas es una aseveración pretenciosa; *Enrique III* se acercó a la tendencia pero sin la potencia revolucionaria que, repetimos, trajo *Hernani*. La notoriedad obtenida por Dumas con *Enrique III* no fue suficiente para que la *Comédie* llevara adelante las representaciones de su tercera pieza, *Antony*. El intento fue interrumpido por un conflicto de divismo entre una actriz *sociétaire* y la principiante Marie Dorval, amante clandestina del poeta y amante oficial de Alfred de Vigny. Ante el problema planteado, fue la Dorval la que convenció a Dumas de llevar esta historia bastante romántica de un bastardo rechazado por la sociedad, en prosa y con un final de brillantes alejandrinos, al teatro de la Porte Saint-Martin, donde fue estrenada en 1831.

Un poco antes de estos acontecimientos artísticos, en 1824, Alejandro se vio sorprendido por el nacimiento de su primer hijo, fruto de sus relaciones con la costurera Marie-Catherine Laure Labay, a quien con gesto caballeresco reconoció y le dio su mismo nombre y apellido (con el tiempo, este Alejandro Dumas hijo alcanzaría renombre literario, acaso más importante que el de su padre). En 1831 nació Marie-Alexandrine, concebida con la actriz Belle Krebsamer, también aceptada como hija propia pero entregada en adopción.

La tarea literaria teatral de Dumas se amplió con la redacción de novelas de oportunidad: un ensayo histórico, *Galia y Francia*, muy mal recibido por la Academia; varios diarios de viajes, algunos con pretensiones científicas, como el que con el apoyo del gobierno realizó por las naciones del Mediterráneo; y una sorpresiva incursión en el periodismo, donde se atrevió a la crítica

⁷⁴ D'Amico, Silvio. Obra citada.

teatral, tomando deliciosa venganza contra los colegas que en alguna ocasión lo habían criticado. Debe agregarse, más bien como un dato de oportunismo, la crónica de Dumas sobre la prostitución en París, quizás el primer artículo que le dio visibilidad periodística al tema pero que desarrolló con descuido, pasando por encima de trabajos científicos que se le habían anticipado de un modo más serio. Tanta actividad, que lo homologaba con la productividad del novelista Balzac (que, vale añadir, lo despreciaba por considerarlo un escritorzuelo), respondía a una demanda que le llegaba de continuo y lo obligó a buscar la colaboración de otros escritores, los que la jerga profesional llama “negros” o, en inglés, *ghostwriter*. Auguste Maquet solía ser uno de sus auxiliares frecuentes que, silencioso y eficaz, nunca firmaba como autor, pero junto con él trabajaban, bajo la condición de *ghostwriter*, un número fantástico, que dicen alcanzaba a los sesenta y tres. El recurso (ahora de uso frecuente por parte de cierta clase de escritores), que si bien le aligeró la tarea —los negros diseñaban el argumento, lo bosquejaban y él le daba los toques finales—, también le trajo algunos contratiempos. Los difamadores solían repetir que las obras de Dumas tenían mil padres, todos anónimos. Estas discusiones adquirieron especial relevancia en torno a la autoría de la obra teatral *La torre de Nesle*, de 1832, y las novelas *El conde Montecristo* y *Los tres mosqueteros*, ambas de 1844. Dumas pudo defender al menos la paternidad de *Los tres mosqueteros* cuando demostró que fue él quien encontró, por casualidad y en la biblioteca de Marsella, las *Memorias de D’Artagnan*, obra casi desconocida de Gatien Courtilz de Sandras sobre un capitán gascón de la Primera Compañía de Mosqueteros del Rey. Debe citarse que la novela fue publicada, a partir de 1844, en forma de folletín en *Le Siècle*, un periódico que gracias a este aporte aumentó en forma exponencial el volumen de ventas. Ante estos resultados, el diario rival, *Le Journal des Débats*, le compró a Dumas, también para publicar como folletín, *El Conde de Montecristo*, cuando la novela estaba aún en proceso.

Las siguientes entregas para el teatro fueron *Richard Darlington*, escrita en colaboración con Beudin y Goubaux y que Dumas, por razones de orgullo intelectual (no había ideado la trama, sino sólo colaboró en los diálogos), no quiso firmar; *Carlos VII*, una decepción en su carrera, la pieza fue recibida con frialdad, la razón, creemos, por la que no se la menciona en la mayoría de sus biografías; la citada *La torre de Nesle*, estrenada en 1832, un dramón que obtuvo un éxito clamoroso y que según algunos críticos es la mejor pieza de Dumas; y *Kean*, de 1836, un homenaje del escritor al actor inglés fallecido tres años antes.

Las crónicas anotan que la pieza sirvió para lucimiento de otro gran actor, el francés Frédérick Lemaître (1800-1876).

A la producción dramática de Dumas, magra si se compara con el inmenso caudal novelístico aportado, debe añadirse *Catalina Howard* (1834); *Don Juan de Marañón* (1836), un pasatiempo con apoyo musical que tuvo poca repercusión; *Piquillo* (1837), en realidad una ópera con música de Hippolyte Monpou, de éxito menor; *Calígula* (1837), que pese a la pretensión de Dumas, dispuesto a presentar “un Shakespeare reescrito por Racine”, sobrevivió sólo veinte funciones en la *Comédie*; *Mademoiselle de Belle-Isle* (1839), una obra divertida que agradó a los espectadores; y *El conde de Hermann* (1849). Algunas crónicas incluyen otra obra, *Napoleón Bonaparte*, que Dumas estrenó en 1831, pero no nos fue posible comprobar la veracidad del dato. Incluso quienes la tienen en cuenta advierten que la pieza exigía un formidable y casi imposible despliegue escénico, ya que desde el texto se proponía, además de un emocionante diálogo entre el emperador caído y su carcelero, la representación del incendio del Kremlin y el paso de las tropas francesas a través del río Niemen.

Los relatos de viajes, una atractiva derivación de su literatura y que al principio el autor afrontaba con cierta timidez, se hicieron más frecuentes a partir de 1846, cuando publicó *De París a Cádiz* y *La Veloce*, consecuencias de sus recorridas por España y las africanas Argelia y Túnez. La fecha no es inocua, marca el apogeo de una carrera literaria que lo llenó de un dinero que Dumas gastaba en fiestas, la construcción de un castillo imperial en el norte francés a quien llamó Montecristo, por cierto un homenaje a la novela que le había dado la mayor parte de su fama y de su fortuna. Asimismo consumió dinerales en la manutención de su adorada madre y de sus numerosas amantes, por lo que, a pesar de los grandes ingresos, Dumas se colmó de deudas, lo que lo obligó a escapar a Bruselas, ciudad donde encontró la necesaria tranquilidad para redactar sus memorias que iba publicando, capítulo tras capítulo, en el periódico *La Presse*. Regresó a París en 1853 y se embarcó en diversas empresas, cada cual más ruinosa. En 1858, invitado por una acaudalada familia rusa, hizo un viaje de placer que lo llevó a San Petersburgo, Moscú, Astrakhan, Bakú, Georgia y las costas del Mar Negro. Al año siguiente visitó Italia, donde conoció a Giuseppe Garibaldi, y se involucró en la lucha por la reunificación de la nación. Después de la Victoria, Garibaldi nombró a Dumas en el raro cargo de Jefe de Excavaciones y Museos de Nápoles, ciudad donde el escritor residió hasta 1864. Esta rara obligación de funcionario, la vejez y el padecimiento de algunas dolencias no impidieron que Dumas siguiera surtiendo de novelas

folletinescas a los diarios de París. El último de estos relatos, *El caballero Hector de Sainte-Hermine*, que se presume Dumas escribió en 1869, por lo tanto sería uno de sus últimos trabajos, durmió en calidad de manuscrito en los depósitos de la Biblioteca Nacional hasta que fue rescatado recién en el año 2005.

En 1870, de nuevo en Francia, atacado de apoplejía, Dumas se refugió en la casa de campo de su hijo Alejandro, en Dieppe, ya que la guerra con Prusia le imposibilitaba el regreso a París. Un ataque al corazón lo mató el 5 de diciembre, el mismo día en que los prusianos entraban en el pueblo donde Dumas había hallado refugio. El hijo enterró a su padre en Dieppe hasta que acabó la guerra, luego pudo trasladarlo a la natal Villers-Cotterêts, donde hasta el 2002 reposó en una tumba junto a sus amados padres.

Quizás su fama de escritor prolífico, se contabiliza una producción de cerca de trescientas obras, entre piezas dramáticas, novelas y libros de viajes (Dumas mismo confesó haber escrito cuatrocientos libros y treinta y dos dramas), hizo que la historia literaria cayera en ciertas distracciones y le atribuyera títulos que en realidad no fueron escritos por él. Su dominio del oficio era tan alto, que escribía con una velocidad desusada. En un viaje en carruaje de Marsella a París creó, junto con un colega y compañero de asiento, Adolphe d'Ennery, el argumento entero de la comedia *Halifax*. Si bien el resultado fue una pieza menor, el hecho vale como ejemplo del extraordinario poder de invención del poeta. Acaso por esta causa, su fantástica productividad, Dumas no contó con la consideración de la crítica romántica que lo ubicó en un renglón más abajo que Víctor Hugo e incluso de Alfred de Musset o Alfred de Vigny. Recién en el 2002 le llegó un reconocimiento oficial, más bien tardío: el presidente francés Jacques Chirac ordenó exhumar los restos del escritor, enterrados en su natal Villers-Cotterêts, para ser trasladados al Panteón de París, donde ahora se encuentra junto a las tumbas de los grandes escritores de Francia. En su alocución de homenaje, Chirac dijo: «Con usted nosotros fuimos D'Artagnan, Montecristo o Bálamo; recorrimos las calles de Francia, participamos en batallas, visitamos palacios y castillos; con usted nosotros soñamos». Cabe señalar, sin embargo, que antes de esta ceremonia presidida por Chirac, que fue televisada, Dumas ya tenía su monumento en París, ubicado en la plaza de Malesherbes, diseñado por Gustave Doré e inaugurado en 1883. Junto a la imagen en bronce del escritor, aparece su personaje más destacado, el famoso mosquetero D'Artagnan.

Alfred de Vigny

Alfred de Vigny (1797-1863) nació en la medieval ciudad de Loches, centro de Francia, en el seno de una familia aristocrática. Su padre fue un veterano de la Guerra de Los Siete Años, y su madre, veinte años menor, fue quien se encargó de impartirle una educación inspirada en Rousseau. Desde muy joven de Vigny comenzó a escribir poesía; su primer poema fue publicado en 1820 y su trabajo siguiente, un poema narrativo sobre la redención de Satanás, titulado *Eloa*, fue editado en 1824. Tres meses después dio a conocer una novela histórica *Cinq-Mars*, un éxito que lo constituyó en la estrella emergente de la escuela romántica. Si su figura no se elevó por encima de este nivel de promesa fue porque, en coincidencia, también ascendía la fama de un invulnerable Víctor Hugo.

El acercamiento de Vigny al teatro se produjo a través de una traducción de *Romeo y Julieta*, que hizo en colaboración con Émile Deschamps, en 1827. Le siguió una magra producción dramática, sólo tres obras, un conjunto encabezado por una pieza en un acto, *Quitte pour la peur* (1833), y seguido por *La Maréchale d'Ancre* (1834), un drama histórico sobre algunos sucesos ocurridos durante el reinado de Luis XIII. La última pieza de la triada, *Chatterton* (1835), es considerada su obra más lograda. Basada en la corta vida del inglés Thomas Chatterton (1752-1770), considerado por los románticos como el perfecto arquetipo del poeta maldito, muerto por suicidio en 1770 a los dieciocho años de edad, de Vigny examina la relación de la poesía con la sociedad y concluye que el poeta, condenado a ser mirado con sospecha por el orden social, debe permanecer apartado, marginal y solitario. *Chatterton* inspiró una ópera del mismo título, estrenada en 1876 con música y letra de Ruggero Leoncavallo. *Chatterton* es una obra que ha superado los apuntados límites naturales del Romanticismo y aún hoy integra los repertorios de los teatros franceses. Este acercamiento de Vigny al mundo teatral parisino le hizo conocer a la actriz Marie Dorval, que se convirtió en su amante (cabe anotar que su esposa legítima, la inglesa Lydia Bunbury, vivía postrada por invalidez y jamás había aprendido a hablar francés). Precisamente su primera obra, la de un acto, la citada *Quitte pour la peur*, fue escrita como una gentileza del autor para el lucimiento actoral de su conquista amorosa. En su vida personal Vigny no fue feliz. Vivió atado a ese matrimonio desdichado y el escape, la relación con Marie Dorval, fue desafortunado y tormentoso, de continuo oscurecida por los celos. Después de la muerte de su madre, en 1838, de Vigny heredó

la propiedad paterna donde encontró refugio, tranquilidad y claridad mental para escribir los que los críticos designan sus poemas más importantes: *La Mort du loup* y *La Maison du berger*, los trabajos que en realidad le dieron gloria literaria. En 1845 la Academia Francesa le concedió un asiento y encontró el aliento para dedicarse a la escritura de sus memorias, que los estudiosos de la literatura consideran un documento valioso, por la calidad de sus reflexiones y los datos para medir en dimensiones reales la profundidad del movimiento romántico francés. En esta época se manifiesta en él su interés por el budismo, una decisión nada extraña para un romántico, siempre atentos a las realidades místicas manifestadas más allá del territorio europeo, pero sus planes se verán entorpecidos por la enfermedad, un cáncer gástrico que enfrentó con su habitual melancolía romántica.

«Cuando ves lo que somos y lo que representa la vida
Sólo el silencio es grande; todo lo demás es debilidad.»

De Vigny murió en París, tenía tan sólo sesenta y seis años, el 17 de septiembre de 1863, y fue enterrado en Montmartre.

Alfred de Musset

Poco sabemos de la infancia de Alfred de Musset (1810-1857), de modo que sólo nos es posible aportar sus datos biográficos a partir de su asistencia al colegio Henri IV de París, donde se destacó como buen alumno. Muy joven, diecisiete años, y gracias a la amistad con Paul Foucher, cuñado de Víctor Hugo, fue invitado a incorporarse al cenáculo romántico de Charles Nodier. Ahí adquiere sus herramientas literarias y la faceta de *dandy* que lo caracterizó de por vida. Su romance con George Sand (seudónimo de Aurora Dupin de Dudevant), le dio renombre mundano y alimentó muchas narraciones novelescas, siendo él mismo quien dio visibilidad artística a la relación con su comedia *No se juega con el amor*, y con una novela autobiográfica de 1836, *Confesión de un hijo del siglo*. Su estilo de vida byroniano oscureció el brillo de una obra frondosa que se compone de poemas, novelas, cuentos y piezas dramáticas. Los cronistas admiten que en mucho del teatro de Musset –piezas románticas escritas en prosa, vale decir contra el canon que privilegiaba el verso y diseñadas para ser leídas más que para ser representadas–, se aspira el aire desenfadado de las mejores comedias

de Shakespeare (el historiador argentino Alfredo de la Guardia le atribuye «devoción shakesperiana»⁷⁵). Se inició en 1830 con *La noche veneciana* y siguió con *A quoi rêvent les jeunes filles*, estrenada en 1832, donde Musset relata el romance de una jovencita que, reticente, acepta un amorío a instancias de su padre. En *Les caprices de Marianne*, de 1833, desarrolla una historia bastante similar a la que casi cincuenta años después usará Edmond Rostand en *Cyrano de Bergerac*: un jovencito le encarga a un elocuente amigo que conquiste a la mujer de sus sueños, la Mariana del título. *Fantasio*, de 1833, muestra el modo en que una romántica princesa se libera de un matrimonio que la fastidia, y *La quenouille de Barberine*, de 1835, historia el desarrollo de una apuesta perdida por un ensoberbecido galán que pretendía conquistar el amor de una esposa fiel. A todas estas primeras piezas le continúa una producción profusa (Musset escribió para el teatro hasta el final de una vida que en realidad fue muy corta, murió a los cuarenta y siete años), donde se destacan, entre otros títulos, dos dramas históricos, *Andre del Sarto* (1833) y *Lorenzaccio* (1834), ubicados ambos en Italia, más precisamente en Florencia, ciudad que Musset amaba. El citado Alfredo de la Guardia especula que a través de unas lecturas finas de esas obras históricas de Musset, situadas en ese contexto italiano del siglo XVI, se advierte su intención de hablar en clave de la fallida revolución francesa de 1830. Otros estudiosos remarcan en Musset el consumado uso de la prosa, con la que reemplazó el verso de mejor modo y con más eficacia que Alejandro Dumas. Pero la suerte de estos textos en el escenario fue desafortunada. Es posible argumentar que el fracaso se debió más que a las propuestas de Musset, a la incapacidad del teatro de su tiempo para llevarlas decorosamente a escena. Es así que el poeta, advertido de las dificultades, se empeñó muy poco para llevar sus obras a la escena, dedicándose a escribirlas sólo para la publicación y la lectura en la *Revue des Deux Mondes*, una revista fundada en 1829 y para la cual colaboraban los máximos representantes del Romanticismo. El de Musset es el caso de un autor que deliberadamente trabaja la dramaturgia como un género literario, gestando una literatura dramática que desdeñaba «la inútil prueba de una torpe escenificación»⁷⁶. Los historiadores Macgowan y Melnitz afirman que «después del fracaso de su primer drama —*La noche veneciana*— en 1830, le volvió la espalda al teatro y escribió solo para publicar»⁷⁷.

⁷⁵ De la Guardia, Alfredo. 1973. "Amor y psicología de Alfredo de Musset en su *Poesía Dramática del Romanticismo*". Buenos Aires. Academia Argentina de Letras.

⁷⁶ Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

⁷⁷ Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. EUDEBA.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos bohemios, Musset abandonó los deberes románticos para aceptar cargos y recompensas públicas que sus colegas de escuela habrían rechazado de plano. En 1845 se le otorgó la Legión de Honor (una orden establecida por Napoleón y que se acredita, desde entonces, a figuras francesas o extranjeras que se destacan en algún campo del pensamiento). Ese mismo año, y al mismo tiempo que Balzac, fue incorporado a la Academia Francesa. En 1848 fue nombrado bibliotecario ministerial, destituido luego de la revuelta y reincorporado más tarde.

La ingratitud de sus contemporáneos hacia su obra dramática se compensó con el reconocimiento de la posteridad, aunque no de forma inmediata. *Lorenzaccio*, su obra maestra, fue representada en el Teatro Sarah Bernhardt recién en 1896, a casi cuarenta años del fallecimiento de Musset y a más de sesenta de distancia de la fecha de composición de la pieza (1834), y pese que la célebre diva tuvo a su cargo el personaje principal, la repercusión fue modesta. La pieza «no fue debidamente apreciada hasta que el Théâtre National Populaire la reestrenara en 1951 [...] Según Edward Braun es una obra que podría haber cambiado el curso de la historia del teatro de haber sido reconocida en su tiempo por sus verdaderas cualidades»⁷⁸. Desde entonces, en la *Comédie-Française*, tras Molière, Racine y Corneille, Musset es el autor más representado. Supera ampliamente, y esto no deja de ser un mérito, a Marivaux y al mismísimo Víctor Hugo.

Resulta anecdótico pero interesante relatar que Musset pidió, a través de un poema, que «cuando me muera/ plantad un sauce en el cementerio/ amo sus ramas desconsoladas/ su palidez amada es suave/ y su sombra será ligera/ a la tierra en que dormiré». Este deseo fue satisfecho por un argentino, Hilario Ascasubi (1807-1875), autor en 1851 del poema épico de nuestra gauchesca, *Santos Vega o los mellizos de la Flor*, quien afrontó el compromiso e hizo plantar el árbol junto a la tumba del poeta, en el cementerio de Père Lachaise (división 4, sepultura 4).

* * *

⁷⁸ Braun, Edward. 1986. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski* (traducción de Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina; revisión general de José Leandro Urbina) Buenos Aires. Editorial Galerna.

El Romanticismo teatral concluyó para muchos, luego de un intenso pero corto período de apogeo, en 1843, cuando el invulnerable Víctor Hugo fracasó con el estreno de *Los Burgraves*. El traspíe dio visibilidad al hecho de que las formas románticas iban cediendo paso a otra poética, la realista, muy estimulada por las novelas de Honoré de Balzac, un incansable escritor que se planteó la hazaña de emprender la redacción de una comedia humana, uno de los mayores proyectos narrativos de la historia de la literatura. Balzac se propuso escribir ciento treinta y siete novelas con historias interconectadas (personajes que desaparecen y retornan a lo largo de tantas historias, creando un mundo autónomo), armando un lienzo destinado a retratar a la sociedad francesa del período que se inicia con la Restauración borbónica de 1815, hasta los sucesos revolucionarios de 1848. El programa se vio truncado por su muerte, pero Balzac dejó escritas ochenta y cinco novelas de las ciento treinta y siete proyectadas.

No obstante la situación de retroceso, la decaída escuela romántica obtuvo un postrero aunque efímero triunfo con *Cyrano de Bergerac*, un tardío drama romántico en cinco actos y en verso del poeta y dramaturgo francés Edmond Rostand (1868-1918), estrenado en 1897 con mucho éxito en el teatro de la Porte-Saint-Martin. Se especula que su argumento está falsamente basado en la vida del poeta y dramaturgo Cyrano de Bergerac (1619-1655). Libertino, homosexual, blasfemo, el Cyrano real nada tiene que ver con el bravo guerrero que dibuja Rostand, un púdico poeta que enamorado de su prima Roxane no se atreve a confesar su amor por temor a que ella se burle de la inmensa nariz que lo afea. La muchacha, en cambio, se siente atraída por Christian, un joven vulgar, incapaz de volcar en palabras sus sentimientos (mucho menos en alejandrinos de catorce sílabas), pero beneficiado por una indiscutible belleza varonil. Cyrano acepta un pacto: será la voz de Christian, mientras que éste será su cara. Entre los dos conquistarán a una Roxane vencida ante las bellas palabras, aunque el disfrute del convite será para el inexpresivo Christian.

Cyrano de Bergerac ha sido llevada al cine en varias ocasiones, incluyendo una versión muda de 1900 protagonizada por Constant Coquelin, el actor que precisamente estrenó el papel en el teatro. La versión filmica más difundida y reciente, de 1990, es la protagonizada por Gérard Depardieu y dirigida por Jean-Paul Rappeneau.

La reacción antirromántica

LA PIÈCE-BIEN-FAITE. EUGÈNE SCRIBE

El Romanticismo escénico (nunca brillante si se lo compara con la gran poesía que generó el movimiento), fue acompañado en su crecimiento por una reacción que, en un principio y con pocas fuerzas, confrontaba con la tendencia obstinada en cultivar el genio y caer; por esa causa, en ciertas complicaciones literarias que precisamente le quitaban calidad dramática a las piezas. Cuando este teatro romántico mostró signos de decaimiento (lo dijimos más arriba, el estreno de *Los Burgueses* marcó el ocaso), la oposición enfrentó a los románticos con un arma letal: la sátira descarnada. La tarea de los detractores había comenzado bastante antes de este final: apenas producido el estreno de *Hernani*, un ignoto autor apellidado Lauzanne estrenó en París una pieza llamada *Harnalli*, destinada exclusivamente a burlarse de las extravagancias que advertía en la propuesta teatral de Víctor Hugo. Algo parecido perpetraron los también desconocidos Duvert y Dupeuty, dúo de autores que dieron a la escena una parodia de *Marion Delorme*, la pieza que Hugo estrenó en 1831. Pero el campeón de la causa antiromántica fue el ya mencionado Eugène Scribe (1791-1864), el creador de una fórmula dramática que le dio excelentes resultados, la *pièce-bien-faite*.

«Scribe supo halagar astutamente los gustos y las manías de su clientela. Con un sentido de la oportunidad y una facilidad de inventiva que no puede negársele, cantó las virtudes familiares, el liberalismo y el dinero [...] Las piezas de Scribe estaban tan bien hechas que nadie advertía el artificio [...] El público, niño bien educado, se entusiasmaba con la “obra bien hecha” cuyo movimiento ficticio lo divertía a más no poder.»⁷⁹

La carpintería dramática de Scribe se afanó en crear un universo de total verosimilitud, desarrollando situaciones dramáticas que no dejaban ningún cabo suelto o explicaciones tranquilizadoras. Estructuradas en cinco actos, las piezas responden a rajatabla a la premisa aristotélica de presentación, nudo y desenlace, y tienen como objetivo eludir cualquier margen de reflexión crítica por parte del espectador; todo lo contrario, éste debía abandonar el teatro con una sensación de alivio y placer porque el desenlace del drama respondía a una

⁷⁹ Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

visión burguesa de la vida. Esta poética, rigurosa en su premisa y su desarrollo, puede sintetizarse en algunos puntos.

- Un primer tramo de la *pièce-bien-faite* debe estar dedicado a la información. De este modo el espectador se entera de la prehistoria de la historia, donde nació y creció el conflicto, y del carácter de los personajes en juego.
- Esta circunstancia es reforzada por la presencia en escena de un razonador (*raisonneur*), que es la sensata voz del autor, su álter ego, que aporta tranquilidad (nada de lo que va a ocurrir será terrible).
- En su desarrollo la pieza irá mostrando el progreso del conflicto. A medida que avanza la fábula (en la *pièce-bien-faite* avanza inexorablemente, es uno de sus atributos), este conflicto se va complejizando, no parece tener vías de solución, obvio procedimiento para generar suspenso y la atenta expectativa del espectador.
- Se apela, a medida que el conflicto crece, a insinuar algunas soluciones que el espectador puede prever, y querer que ocurran, pero el experto autor se ocupa de desbaratar esas especulaciones con inesperados pero siempre verosímiles cambios de situación, que arrojan más incertidumbre y, por supuesto, aumentan el interés.
- Se arriba a una escena obligatoria (*climax*) donde se develan todos los secretos y se superan todos los malentendidos (el malentendido es el ingrediente que generó todas las causas).
- Se llega al desenlace, claro, lógico, racional, verosímil, que no muestra fisuras ni oscuridades que compliquen la comprensión del espectador. Se reestablece la serenidad, el mundo vuelve a funcionar de acuerdo a un patrón burgués reconocido y aceptado.

Para afirmar la definición, vale añadir esta reflexión que D'Amico hace de la dramaturgia de Scribe: era el «antirromántico nato [...] el escritor que nunca

había tenido preocupaciones de arte ni de estilo ni de humanidad genuina; el gran inventor de intrigas; el fecundísimo fabricante de mecanismo escénicos; tan ajeno a la austera desnudez clásica como alejado de las extravagantes fantasías románticas; maestro en el arte de preparar lógicamente los acontecimientos y hacerlos estallar en el momento justo; creador de aquel mundo inexistente en la realidad y en la poesía [...] donde todos los hombres son coroneles o agentes de cambio, donde los árboles producen billetes de banco, donde la preocupación de los personajes es hacer carrera, y los amores honestos son coronados por un matrimonio con rica dote»⁸⁰. Asimismo D'Amico cuenta que en la noche del tumultuoso estreno de *Hernani*, Scribe, presente en calidad de espectador, observaba la batalla con una sonrisa sobradora. No le faltaban razones para sentirse superior. Parisiense, modesto hijo de un sastre, había conseguido estrenar, a la fecha de este suceso, varias obras de éxito en los teatros de bulevar. Su carrera de dramaturgo se había iniciado diez años antes, en 1821, con el estreno de una farsa, *El secretario y el cocinero*, que le dio rápida fama e hizo del nombre de Scribe un motivo de convocatoria suficiente para atraer a un público que, naturalmente, era muy diferente al que, para su deleite, veía peleándose durante la representación de la pieza de Víctor Hugo.

Scribe, que dentro de un período de tres décadas, de 1820 a 1850, estrenó entre trescientas o cuatrocientas piezas (algunos cronistas elevan esta cifra a quinientas, suma no tan inverosímil si se considera que estrenaba una obra por mes), nunca ocultó sus frívolas intenciones.

«Se va al teatro por esparcimiento y distracción, no para ser instruido o enmendado. Ahora lo que más distrae o entretiene no es la verdad sino la ficción [...] El teatro es por ende, raramente la manifestación directa de la vida social [...] Es a menudo lo opuesto.»

Con el sólo método de satisfacer esos intereses primarios, los de distracción y entretenimiento, Scribe encontró la adhesión de un público inmenso, formado por representantes de la clase mercantil enriquecida que exigía ver sobre el escenario la imagen idealizada de sus propias cualidades, un teatro que fuera agradable y totalmente predecible, en suma, un antídoto a la jerigonza romántica. Importó poco a Scribe (y a sus seguidores), que para llevar adelante

⁸⁰ D'Amico, Silvio. Obra citada.

el proyecto se debía eliminar cualquier intento de innovación, ya que se trataba simplemente de encontrar interminables variaciones de un procedimiento mecánico único, la *pièce-bien-faite*, reconocido como exitoso, sin que importara un ápice que se apartara de la poesía de la vida. Una cantidad de fantoches, ya que no podríamos hablar estrictamente de personajes, representaban de principio al fin el rol de la muchacha ingenua, del joven brillante lleno de apetencias, del viejo diplomático capaz de enseñar con su experiencia de vida, del honrado y por lo general condecorado militar, del sagaz pero probo hombre de negocios, «oleografías⁸¹ de colores más o menos brillantes e invariablemente terminadas con el alegre final nupcial»⁸².

Ya mencionamos la facundia escritural de Scribe, cabe decir que le siguieron a su primer suceso, la ya nombrada farsa *El secretario y el cocinero*, innumerables piezas que obtuvieron similar o al menos parecida repercusión. Mencionamos sólo algunas que sobresalen de su inmensa producción: *El diplomático* (1826), *El vaso de agua* (1840), *La calumnia* (1840), y *Adrienne Lecouvreur* (1849), la única tragedia que se le conoce, que toma como personaje a la célebre actriz fallecida en 1730. Al igual que Eugene Labiche, acaso porque cultivaban un género popular que requería de rapidez y pronto expendio de obras para escenarios insaciables, Scribe trabajó con varios colaboradores. Con perspicacia comercial, el Gymnase, teatro inaugurado en 1820, contrató a Scribe como su autor exclusivo. Desde esa privilegiada posición Scribe impuso algunas condiciones que ahora reglan la actividad autoral en algunos países (incluso el nuestro), tal como el cobro por parte del autor de un porcentaje del valor de la entrada, mecanismo del cual se le imputa la condición de inventor. También, sostenido por su prestigio, presidió la reorganización y robusteció la Sociedad de Autores Franceses, el viejo sueño que a Beaumarchais le costó concretar.

Scribe compartió la cartelera parisiense con otros autores que apenas sobresalían debido al brillo de esa estrella que opacaba toda competencia. Nombres como Frédérick Soulié (1800-1847), Eugène Sue (1804-1857), Adolphe Dennery (1811-1899), Eugène Cormon (1810-1903) y Eugène Grangé (1810-1887), carecen de reflejo para nosotros, desconocedores de su obra dramática que, acaso con alguna excepción que ignoramos, ya no ocupan el escenario de ningún teatro.

⁸¹ «Cromo que imita la pintura al óleo» (DRAE).

⁸² D'Amico Silvio. Obra citada.

Víctorien Sardou

Víctorien Sardou (1831-1908), considerado el “Napoleón del arte dramático”, fue simplemente el continuador de los procedimientos de Scribe, aunque algunos historiadores le otorgan, a nuestro juicio equivocadamente, un carácter fundador de la receta de la *pièce-bien-faite*, un atributo que no le cabe de ningún modo. Acertó en copiar un mecanismo que, como ocurrió con Scribe, le facilitó la tarea. Apreciado por los auditorios del Segundo Imperio y la Tercera República, fue también dueño de una producción cuantiosa. Durante casi sesenta años de actividad, entre 1854 y 1907, escribió cincuenta y seis obras entre dramas históricos, comedias satíricas y comedias brillantes (algunos historiadores le atribuyen menor cantidad). *Madame Sans-Gêne*, escrita en colaboración con Émile Moreau, fue acaso su mayor éxito, que tuvo sus réplicas cinematográficas, incluso un film de producción argentina, dirigido en 1945 por Luis César Amadori. Pero su suceso de época no se condice con el juicio actual de los historiadores y de la crítica, que ponen de relieve la inconsistencia de su dramaturgia y la falta de compromiso en el retrato de su sociedad.

«Como Scribe, su fuerte era la intriga. Para él, hasta las grandes figuras de la historia (Luis XIV, Napoleón, Robespierre, por no hablar del innobilísimo Dante) no son más que un pretexto para una maraña de accidentes. Expresar tragedias espirituales no es cosa suya. Piensa que para evocar el espíritu de una edad o de un ambiente, basta acumular una serie de detalles anecdóticos graciosos. Hasta aquellas obras suyas en las que el público, y por excepción también la crítica, creyeron que podían reconocer como comedias de carácter, no son, bien mirado, sino comedias de enredo.»⁸³

* * *

Adelantamos con esta digresión, y a modo de adelanto, que el dispositivo dramático instrumentado por Scribe y luego por Sardou, la *pièce-bien-faite*, que fue y es desestimado por la historia del teatro por su artificialidad y ausencia de compromiso crítico, fue el instrumento del que se valió Henrik Ibsen para

⁸³ D'Amico Silvio. Obra citada.

desarrollar su “teatro de tesis”, que, a diferencia de la complaciente producción francesa, cargó de contenido para denunciar la hipocresía burguesa de la época.

El Realismo y el Naturalismo en el teatro francés

«La concepción más difundida del Realismo parece reservar este término para un enfoque de la sociedad que es optimista en cuanto a la posibilidad de reformar y mejorar la organización de la comunidad, de posibilitar el acceso más pleno del individuo. De alcanzar un sistema más equitativo y armónico sin dejar de ser libre. En esto, principalmente, se diferencia del Naturalismo que, si bien registra las perturbaciones de la vida colectiva o del comportamiento individual, enfatiza empero una visión rígidamente determinista, un enfoque que pareciera eliminar toda esperanza de cambio o transformación.»⁸⁴

En la cita de Jaime Rest, que transcribimos más arriba, se concentra la gran diferencia entre Realismo y Naturalismo. Si bien las dos concepciones artísticas coinciden en la opción por la *mimesis* aristotélica, el Realismo le otorga a la realidad la posibilidad de cambio que el Naturalismo le niega, debido a que su componente determinista señala que el destino del hombre está prefijado por las condiciones de vida en que se desenvuelve, la herencia y el entorno social. La voluntad humana, atributo que amerita el Realismo, es insuficiente para el Naturalismo, ya que no alcanza para modificar un medio que limita al individuo y, que como afirma Rest, elimina «toda esperanza de cambio o transformación».

A pesar de esta notoria diferencia, ambos términos, Realismo y Naturalismo, cuentan con una condición identificatoria equívoca, que lleva a confundir con frecuencia a una cosa con la otra («el Realismo-Naturalismo [...] para nosotros, es una sola expresión artística»⁸⁵). Ciertamente que si se quita el determinismo como factor distintivo, es difícil señalar una frontera precisa entre ambas poéticas; las definiciones, rescatadas del diccionario de Patrice

⁸⁴ Rest, Jaime. 1991. *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

⁸⁵ Berenguer Carisomo, Arturo. 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires. Comisión Nacional de Cultura. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Pavis, por ejemplo, invitan, creemos, más al desconcierto que a la claridad. Este investigador concibe el Naturalismo como un «estilo o técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad»⁸⁶, mientras que al Realismo le otorga la condición de «técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre»⁸⁷. Como se advierte, estas opiniones alcanzan para marcar las similitudes pero no las diferencias, confunden más que definen. Otra cuestión que no ayuda a señalar las distancias se presenta cuando se acepta la posición filosófica ante el mundo que adoptaron tanto realistas como naturalistas, que fueron materialistas, un concepto filosófico que postula, precisamente, que la materia es lo primario mientras que la conciencia y el pensamiento son consecuencia de ésta. Para decirlo de otro modo, el mundo es material y existe objetivamente, independientemente de la conciencia y del pensamiento. Por consecuencia, ambas tendencias rechazan la existencia del más allá, las supersticiones de todo tipo, lo irracional, la fantasía y el mundo de los sueños. Por fin se debe añadir que hay quienes que, con el fin de superar el tema de las diferencias, se valen de una circunstancia temporal, le dan carácter inicial al Realismo, otorgándole al Naturalismo la condición de derivación posterior, extrema y radical; vale decir, el Naturalismo sería un Realismo exagerado y desmedido. Ante tamaña y confusa situación, conviene entrar en aclaraciones, explicando de qué trata una cosa y la otra.

El Realismo

ILUSIONISMO Y TEATRALISMO

Comencemos por señalar que el Realismo nace primero y el Naturalismo viene detrás, «es su inevitable acentuación»⁸⁸. La tendencia encuadra en un período de la historia literaria y artística que se inicia en 1850 y el bautismo le correspondió a la plástica, ya que fueron el pintor francés Gustave Courbet (1819-1877) y sus amigos críticos de arte, Jules Champfleury (1821-1889) y Edmund Duranty (1833-1880), quienes llevaron a la práctica la poética del movimiento y usaron la palabra realismo que al cabo resultó su nombre definitivo. El episodio de

⁸⁶ Pavis, Patrice. Obra citada.

⁸⁷ Pavis, Patrice. Obra citada.

⁸⁸ Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. España. Cátedra.

iniciación es muy conocido: Courbet presentó al Salón de Pintura de 1850 dos cuadros, *Los picapedreros* y *El entierro en Ornans*, pintados ambos entre 1848 y 1850, que le fueron rechazados por sus enormes dimensiones (6,63 metros por 3,14 metros), proscriptas por los rangos académicos para el retrato de escenas costumbristas. Esos personajes de aldea y de campo que habían sido los modelos de Courbet no podían ser sujetos de representación tan espectacular, ya que se alejaban demasiado de las temáticas habituales aceptadas, heroicas, míticas, religiosas o históricas. La abierta filiación proletaria de Courbet se expresaba en estas obras, de ambiente cotidiano y tema trivial. Esta actitud de ideología comprometida se hizo más patente en trabajos posteriores, en sus desnudos femeninos por ejemplo, donde evitó las texturas nacaradas e irreales tomadas de la poética neoclásica para plasmar formas más carnales incluyendo el vello púbico, que habitualmente se omitía en los despojados cuerpos pintados por los académicos. Ejemplo claro y rotundo de esto es *El origen del mundo*, que Courbet, ya consolidado como artista, pintó en 1866.

Volviendo al episodio de 1850, Courbet encontró el apoyo de su compañero de fórmula, el crítico de arte Jules Champfleury, quien elogió efusivamente las pinturas censuradas (que ya comenzaban a llamarse realistas, aunque con un primer sentido peyorativo) en una serie de ensayos publicados por una revista llamada precisamente *Realisme*, que dirigía su otro cómplice Edmund Duranty, y de la cual se publicaron sólo seis números. Por su parte Courbet llevó las cosas al extremo y convirtió el rechazo «en un programa de lucha»⁸⁹; organizó su propia exposición, paralela a la oficial, en el llamado Pavillon du Realisme, donde el movimiento adquirió trascendencia y el nombre definitivo. Mediante esta atrevida operación el término y lo que significaba se difundió entre los artistas que, hartos del academicismo, encontraban en el Realismo un nuevo camino a tomar, saliendo al encuentro de un verdadero cambio de época, alterada por la afirmación de la burguesía como fuerza dirigente, el desarrollo del capitalismo en sus aspectos más agresivos, las revoluciones industriales y la consecuente aparición de la cuestión social.

Debe señalarse que Europa acompañó enseguida a Courbet y sus amigos, y que la novela lo hizo en primer término, mientras que la poesía era rechazada como expresión subjetiva muy ajena al Realismo, prohibida sólo por los

⁸⁹ Berthold, Margot. 1974. *Historia Social del Arte/2* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Guadarrama.

parnasianos y los simbolistas. El teatro, por su parte, permanecía apoltronado en el regazo cómodo de Scribe, Sardou y otros tantos que se mantenían dentro la placentera fórmula de la *pièce-bien-faite*. Se añadió, entonces, a esta labor pionera de la pintura francesa, la literatura de Charles Dickens y William Thackeray, en Inglaterra; la de Nicolai Gogol, Leon Tolstoi y Anton Chejov, en Rusia; la de Gerhart Hauptmann, en Alemania; la de Giovanni Verga y Luigi Capuana, en Italia; y la de Benito Pérez Galdós y Juan Valera, en España.

Pero fue en Francia, como no podía ser de otra manera, donde se presentó, en 1857, la novela que replicaba del mejor modo la poética de Coubert: *Madame Bovary. Costumbres de provincia*, de Gustave Flaubert (1821-1880). El término “realista” con que se identificó a este relato contenía una connotación acusatoria, por lo que el autor tuvo que enfrentar un juicio por obscenidad debido al retrato crudo de esa mujer provinciana intoxicada de lecturas precisamente románticas. Pero el vocablo Realismo pronto se adueñó de su denotación artística, se libró de imputaciones delictivas y ya en 1860, sólo tres años después de la condena de Flaubert, entró como neologismo («acepción o giro nuevo en una lengua» informa la RAE) en el diccionario de la lengua francesa, donde se lo identifica, a nuestro criterio con mucho acierto, como «reproducción de la naturaleza sin idealizarla». También, a medida que la novela y las otras expresiones artísticas se apropiaron del estilo, comenzó a adquirir un carácter polisémico que exigió el agregado de un aditamento identificatorio para que la crítica ubique a las obras en el tiempo en que se producen (Realismo del siglo XIX), el lugar donde ocurre (Realismo francés, inglés, español), o el particular sesgo estético o ideológico (Realismo Socialista, Realismo mágico).

Insistimos que el Realismo se planta en una plataforma distinta a la del Naturalismo, trata de reflejar la realidad sin recurrir al recorte de una “tajada de vida”, sino aportando los datos significativos de esa realidad, aquellos que tienen importancia narrativa y por lo tanto deben ser expuestos para contar bien una historia. Y en esta selección, que exige el uso de la elipsis narrativa, interviene la subjetividad del autor, que es quien elige qué decir, qué dejar implícito (zona indeterminada que debe completar el receptor), y por fin qué ignorar por su falta de necesidad en el relato. Es claro que la reproducción fidedigna y unívoca de la realidad es absolutamente imposible (ni Émile Zola creía en ello). En este sentido el teatro es el arte que, pleno de convenciones, cuenta con mayores límites para el retrato fidedigno, es el arte que menos puede reproducir la realidad en sus aspectos miméticos, sólo puede dar una “ilusión de realidad”. Y

esto sólo ocurre en sus extremos, cuando el teatro intenta producir espectáculos casi miméticos (escenografía, utilería, actuación desenvuelta y “natural” e iluminación), acercándose a lo que el crítico Siegfried Melchinger identificó como “ilusionismo”, término que se antepone a un teatro no ilusionista, que otros teóricos sindicaban como adherido al “teatralismo”.

El ilusionismo teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que solo es una imitación de la realidad y está vinculado con el reconocimiento, por parte del espectador, de fenómenos que les resultan familiares. En el ilusionismo se eliminan al máximo las huellas de las convenciones escénicas para lograr “casi” una fotografía de la realidad, propósito utópico porque siempre se ha entendido, y los artistas en primer término, que la realidad en el escenario solo puede fingirse. El escenario más apto para la representación ilusionista, consagrado desde el siglo XVIII y afirmado en el XIX, es el llamado “teatro a la Italiana”, la caja mágica que enmarca un trozo de mundo que continúa más allá de sus paredes.

«El escenario se había ido convirtiendo cada vez más en una fábrica de ilusiones de realidad a lo largo del siglo XIX, alcanzando una gran sutileza en los últimos decenios. Para lograrlas, las gentes del teatro aguzaban su ingenio hasta lo indecible, aspirando a que lo imitado se confundiera con lo real, sorprendiendo la propia perfección imitativa al espectador. Hasta tal punto había llegado la capacidad de crear ilusión escénica que incluso obras de mérito dudoso lograban mantenerse durante gran número de representaciones sólo por el encanto de la presentación escénica.»⁹⁰

Debemos añadir que la producción de ilusionismo se asienta grandemente en el hecho, comprobado, de que las personas suspenden, a partir de transformarse en espectadores, su margen de credibilidad cotidiana, creándose un pacto que se establece entre emisor y receptor y que permite que este último admita que lo que se le muestra no es la vida, sino una ficción que la tiene como principal y único referente.

⁹⁰ Rubio Jiménez, Juan. 1999. Prólogo a *El Teatro del siglo XIX por dentro*. España. Asociación de Directores de Escena de España.

El teatralismo es exactamente contrario al ilusionismo, «no oculta el juego y expone las reglas y las convenciones de representación»⁹¹, presenta el espectáculo únicamente en su realidad más lúdica, llena de artificios “irreales” (maquillajes exagerados, acciones estilizadas, ruptura de la cuarta pared, etc.).

Honoré de Balzac (1799-1850) podría ser considerado el primer dramaturgo francés realista, aunque los analistas advierten que este autor, abstraído por la escritura de su *opus magnum*, *La Comedia Humana*, puso poco empeño en pulir sus piezas teatrales, destinadas a recaudar fondos para solventar sus inmensas deudas personales, por lo que de su escasa producción se puede rescatar sólo una obra considerable, *La madrastra*.

Gustave Flaubert, el narrador hostigado por la ley y la censura por su *Madame Bovary*, también tuvo una incursión pasajera por el teatro francés: estrenó en 1874 *El candidato*, pieza irrelevante que fue representada sólo cuatro veces.

Las figuras más destacables de la nueva estética realista fueron, sin duda, Alejandro Dumas hijo (1824-1895) y Émile Augier (1820-1889).

«Dumas hijo –como los franceses lo llaman para distinguirlo de su famoso padre– y Augier escribieron para la escena durante treinta y cinco años. Compitieron en la observación realista y a veces aun en sus temas. Dos años después de haber hecho Dumas el encomio romántico de una “mujer alegre” reformada, en *La dama de las camelias*, Augier contestó con el retrato de una cortesana inescrupulosa en *El casamiento de Olimpia*.»⁹²

Augier y Dumas adhirieron al Realismo con desprecio total por las trivialidades de Scribe y de Sardou y rechazo por la urgencia romántica de «trascender la vida terrenal a través de la experiencia estética»⁹³. Dumas traía consigo el suceso de *La dama de las camelias*, novela que escribió en 1848 cuando sólo contaba con veintitrés años. La tentación de convertirla en drama teatral quiso ser conjurada por su propio padre, muy experto en la materia, quien le desaconsejó el traslado, por lo que Dumas hijo le encargó esa tarea a un autor profesional, amigo suyo, que llegó a resultados poco felices. Ante el fracaso, fue

⁹¹ Pavis, Patrice. Obra citada.

⁹² Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

⁹³ Braun, Edward. Obra citada.

él mismo quien puso manos a la obra y escribió los cinco actos en cinco días. Se los leyó a su padre que, se cuenta, lloró de emoción. *La dama de las camelias* fue estrenada en 1852 y por una cuestión de oportunidad temporal algunos historiadores le dan la categoría de pieza iniciadora del realismo teatral francés, cuando es claro que Dumas hijo mantenía aún tardíos rasgos románticos, y su pieza adhiere a uno de los temas predilectos de la tendencia: el de la cortesana tísica redimida por el amor. En el resto de su producción Dumas hijo tomó un rol moralista, de predicador laico, que lo acercó, mucho más que *La dama de las camelias*, a la poética realista, aunque sin poder superar con sus nuevos títulos el éxito veinteañero. Produjo para el teatro hasta el final de su vida, en 1853 estrenó *Diane de Lys*, donde replicó un drama de amor con final trágico, y en los años siguientes le siguieron varios títulos, ninguno demasiado significativo para el universo del teatro y para su misma producción: *Le demi-monde* (1855), *La question d'argent* (1857), *Le fils naturel* (1858), que usó para retratar su experiencia personal de hijo nacido fuera del matrimonio, *Un père prodigue* (1859), *L'ami des femmes* (1864), *Les idées de Mme. Aubray* (1867), hasta llegar a una pieza de 1887, *Francillon*, una excepción feliz que los críticos colocan, por su calidad, apenas un renglón debajo de *La dama de las camelias*.

En el caso de Augier, su mejor obra fue una comedia, *El yerno de M. Poirier*, que escribió en 1854 y trataba en forma de polémica las relaciones entre un ambicioso padre de la clase media y el aristócrata holgazán con quien se ha casado su hija. Augier se mantuvo en esa línea de denuncia que alimentó escándalos y querellas. En *Les affrontés*, de 1861, atacó a los periodistas arribistas; en *Le fils de Giboyer*, de 1862, reveló la falsa religiosidad de ciertas personas, más ganadas por la hipocresía que por la piedad cristiana; y en *Lions et renards*, de 1869, la emprendió resueltamente contra los jesuitas. La última producción de Augier, de 1878, *Fourchambault*, fue aplaudidísima por un público conmovido por la historia de una mujer deshonrada, que treinta años después salva de la bancarrota a quien había sido el culpable de su infortunio.

La fama que en su momento se le brindó a Augier se fue apagando debido a la tara con que carga el Realismo (el Naturalismo también), que usa una fórmula que apegada a las circunstancias del momento, ofrece obras que van perdiendo vigencia a medida que transcurre el tiempo, porque los referentes se van diluyendo, desapareciendo, y, salvo que los textos hayan sido manejados por la pluma de un genio (Augier no lo era), pierden actualidad y sólo se prestan

al interés del erudito, del estudioso, del historiador del teatro, pero dejan de producir eco en el público aficionado, que se desinteresa de los temas que, pasada su época, se les vuelven anacrónicos e incomprensibles. Sin duda esa inmediata celebridad de Augier hizo que Francia le rindiera pronto homenaje apenas se produjo su muerte en 1889, alzando un monumento imponente que representaba al autor sobre un pedestal de piedra de seis metros de altura, circundado por las musas, que fue inaugurado en Valence, la ciudad natal de Augier, en 1897, y que fue destruido en 1942, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando el metal que constituía el bloque estatuario fue incautado por los ocupantes alemanes para fabricar armas.

El Naturalismo

ÉMILE ZOLA

«Lo molesto es que nuestros comediantes actúen para la sala, para la función; están sobre el escenario como sobre un pedestal, quieren ver y ser vistos. Si ellos vivieran las obras en vez de representarlas, las cosas cambiarían».

ÉMILE ZOLA - *El Naturalismo en el teatro*

Volvemos a repetir que el Naturalismo le añade al concepto de *mimesis*, como dijimos compartido con el Realismo, un determinismo científico. Este «determinismo sociológico subyacente en la ideología naturalista logra introducir en ciertas producciones artísticas algo muy semejante el *fatum* [personificación del destino en las mitologías griegas y romanas], a la acción del hado o destino irremediable y preestablecido que solía constituir un elemento fundamental de la tragedia griega; ello resulta particularmente notorio en una pieza dramática como *La señora Julia* de August Strindberg»⁹⁴. Bajo esta certeza indubitable los naturalistas, encabezados por Émile Zola (1840-1902) (y por su libro, *La novela experimental*, publicado en 1879 y que puede tomarse como texto inaugural del Naturalismo), afirmaban que los hombres, todos, respondían con

⁹⁴ Rest, Jaime. Obra citada.

sus conductas a las leyes de la herencia, la degeneración atávica⁹⁵, a la influencia del medio donde se desempeñaban y no tenían posibilidad alguna de “libre albedrío”, sino a quedar expuestos a las consecuencias del “determinismo”, una doctrina filosófica que sostiene que toda acción humana, incluyendo el pensamiento, está condicionada por los conceptos enumerados. La atención de todo naturalista se alejaba de antepasados míticos y legendarios –punto de referencia de tanto el Neoclasicismo como del Romanticismo– y se volcaba hacia la observación de su época y el estudio y análisis de los problemas del hombre contemporáneo, huyendo a sabiendas de cualquier planteamiento fantástico e histórico, sin evocar de modo alguno lo insólito, lo extraño, lo mágico o lo sobrenatural. Por lo general, este paseo naturalista se detenía en las formas más degradadas del mundo y de la sociedad que lo componía, un universo donde convivían en nociva comunión el adulterio, el vicio, los matrimonios por conveniencia, la prostitución, los hijos naturales y la codicia sin escrúpulos. Esta inclinación por las lacras contemporáneas les confirió a los naturalistas la condición de pesimistas, pero éstos rechazaron esta calificación, alegando que la identificación de los fenómenos humanos malsanos daba espacio para desarrollar los de buena índole y reducir los efectos de los perjudiciales. Esta defensa era desestimada por los enemigos de la tendencia, que acusaban a los naturalistas de ofrecer sólo un aspecto de la cuestión, el degradado, sin ofrecer siquiera resquicios para la esperanza de un mundo mejor.

Para los naturalistas la construcción de una obra de arte de cualquier tipo no requería de la imaginación ni de la invención, debía ser «un documento científico, “una tajada de vida”, las personas y sus acciones debían ser presentadas como verdad y no organizadas como arte»⁹⁶. Se insiste que la realidad para los naturalistas estaba manejada por leyes deterministas, constantes, unívocas, previamente dadas a la obra de arte, y a ésta le incumbe ser el reflejo transparente de esa situación. Por lo tanto no se atribuían la creación del mundo por segunda vez, pues éste ya era existente y había sólo que

⁹⁵ El término y el concepto pertenecen al médico francés Bénédict Morel, quien en 1857 publicó el *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades*, en el cual explica la naturaleza y consecuencias de la degeneración humana. Morel buscó causas para las enfermedades mentales en la herencia, aunque más adelante comenzó a creer que el alcohol y el uso desmedido de drogas podrían ser factores importantes para la aparición de enfermedades de este tipo.

⁹⁶ Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

reflejarlo. Los naturalistas aceptaron como piedra angular de su pensamiento la obra del biólogo, médico y fisiólogo Claude Bernard (1815-1878), creador de la medicina experimental, teoría que establece la técnica observacional como método único de conocimiento científico. Según Bernard, la práctica experimental requiere de varios momentos. En primer lugar, se produce ante los ojos del científico un hecho que se constata de forma precisa. A continuación, surge una idea, una hipótesis, acerca de la posible causa de dicho fenómeno, pero el científico no afirma ninguna conjetura como cierta, sino evalúa las posibles poniéndolas a prueba mediante la experimentación, llegando a identificar por fin aquella que consigue demostrarse como verdadera. Las teorías científicas son entonces nada más que hipótesis controladas experimentalmente mediante un proceso que establece un delicado equilibrio entre la razón y la experiencia. Bernard volcó su pensamiento en el libro *Introducción a la medicina experimental*, que publicado en 1865 fue preciosa fuente de inspiración de Zola y sus seguidores. Precisamente Zola admite en *La novela experimental* que el libro de Bernard le servirá de base sólida para sus reflexiones, declarando que «basta con reemplazar la palabra “médico” por la palabra “novelista” para hacer claro mi pensamiento y darle rigor de una verdad científica»⁹⁷.

«El escritor francés parte de la hipótesis de que los personajes novelescos han de ser producto y reflejo de la observación y documentación de la realidad social y que pueden ser sometidos, a lo largo del relato, a un proceso de experimentación, teniendo en cuenta los condicionamientos de la herencia y del medio.»⁹⁸

El encuentro de Zola con la obra del inglés Charles Darwin (1809-1882), agregó conceptos a la teoría naturalista y completó el pensamiento del escritor con una noción clave: el de la lucha por la vida como móvil de conducta de los individuos y los grupos sociales. En esta lucha sobrevive, según Darwin, el más dotado, una selección natural que, de acuerdo con Zola, si bien es plausible para el mundo animal, no se expresa del mismo modo en la sociedad humana, donde se encuentra degradada: aquel que cuenta con más vigor, inteligencia o iniciativa no recibe automática compensación, ya que los premios que otorga

⁹⁷ Zola, Émile. 2002. *El naturalismo. La novela experimental* (traducción de Jaume Fuster). España. Ediciones Península.

⁹⁸ Estebáñez Calderón, Demetrio. Obra citada.

la sociedad les corresponden a aquellos individuos protegidos por una minoría que ha concentrado todos «los resortes del poder, explota al resto y lo reduce a condiciones de existencia embrutecedoras»⁹⁹.

El Naturalismo conoció tres etapas de desarrollo, que indican origen, apogeo y ocaso, que la historiadora Rosa de Diego coloca entre límites muy precisos¹⁰⁰.

La primera etapa, la de inicio, se extiende entre 1865 y 1876 y es cuando Zola se constituye definitivamente en el líder del movimiento. Los naturalistas remedaron los cenáculos románticos a partir de las reuniones que todos los jueves se convocaban en la casa de Zola, en Médam, una pequeña localidad al borde del Sena, de no más doscientos habitantes, ubicada a unos cuarenta kilómetros de París. Hay datos sobre estos encuentros en *Las veladas de Médam*, crónicas escritas por Paul Alexis (1847-1901), secretario y luego biógrafo del dueño de casa. Pero estas cenas de Médam solidificaron el movimiento, ya oficializado en 1874, durante una célebre cena en el Trapp, restaurante parisino donde se juntó la flor y nata de la tendencia: el citado Paul Alexis, Henri Céard (1851-1924), Léon Hennique (1850-1935), Octave Mirbeau (1848-1917), y por supuesto Zola, que aparece como el “jefe” (otros lo llamaban “maestro”), aunque él se negaba a asumir el cargo afirmando que no conducía nada.

En el apogeo de la tendencia (segunda etapa, 1876-1884), Zola consiente la condición de crítico teatral y acepta los cargos periodísticos que le ofrece el director de *Le Bien Public*, periódico donde trabaja durante dos años, de 1876 a 1878. Estas obligaciones —que pueden resultar extrañas en un escritor consumado, que durante este período escribió y publicó una de sus obras maestras, *Nana*—, fueron tomadas debido a que Zola entendió que, sin una buena teoría, era imposible modificar los hábitos y costumbres que imperaban en el teatro, «ámbito donde habrá que dar el golpe decisivo algún día»¹⁰¹.

«Yves Guyot, director del periódico *Le Bien Public*, contrata a Zola como crítico dramático para que escriba un artículo semanal en el que ausculte la vida de los teatros. Su preocupación

⁹⁹ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

¹⁰⁰ De Diego, Rosa. 2011. Introducción a *El Naturalismo en el teatro de Émile Zola*. España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

¹⁰¹ Zola, Émile. 2011. *El Naturalismo en el teatro* (traducción de Rosa de Diego) España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. En adelante, y salvo que se informe lo contrario, todas las citas entrecorilladas corresponderán a este texto.

constante será “la verdad” y “la modernidad”, dos términos que responden a la línea editorial del periódico que se confiesa, según un editorial publicado en el primer número, partidario de la observación real y del Naturalismo.»¹⁰²

Zola, a quien le «parece imposible que el movimiento de investigación y de análisis, que es el movimiento del siglo XIX, haya revolucionado todas las ciencias y las artes, dejando aparte y como aislado el arte dramático», cumple con el contrato para pasar a hacer el mismo trabajo, también por dos años, de 1878 a 1880, en otro periódico parisino, *Le Voltaire*, fundado por el industrial y diputado Émile Menier. Es preciso anotar que Zola se resistió tanto en *Le Bien Public* como en *Le Voltaire* a cubrir el simple rol de reportero teatral, el de crítico que, soñoliento, redacta su comentario a pocas horas del estreno para que el lector conozca su opinión a la mañana siguiente. Asumió, en cambio, el rol de cronista privilegiado (su prestigio le permitió imponer esta condición), lo que le daba tiempo y espacio para publicar una nota semanal donde podía volcar sus propuestas con el máximo grado de reflexión, análisis y tiempo.

«En esta época Zola compró su casa de Médam (1878). Durante los períodos en los que residía allí [reiteramos, a cuarenta kilómetros de París] no podía asistir a todos los estrenos parisinos. Entonces Henri Cerrad (1851-1924), novelista y autor dramático, ocupaba su asiento y le enviaba notas sobre el espectáculo. Zola redactaba su artículo a partir de estas notas.»¹⁰³

Todos estos trabajos llevaron el título de *Revue Dramatique* (en *Le Voltaire* se convertirá en *Revue Dramatique et Littéraire*), fueron publicados en un único volumen que llevó el nombre de *El naturalismo en el teatro*, texto de 1881 del cual nos ocuparemos un poco más adelante.

La etapa final del movimiento, la tercera, se extiende entre 1884 y 1893, período en que el Naturalismo, que se fue cargando de enemigos, comienza a recibir ataques más precisos y eficientes. Se acusó a Zola de excesivo, de ignorante respecto a los temas científicos que trabajaba con escasa idoneidad

¹⁰² De Diego, Rosa. Obra citada.

¹⁰³ De Diego, Rosa. Obra citada.

y que se refería al arte experimental sin explicar bien de qué se trataba. Estos adversarios ponían como ejemplo de esta falta de conocimiento del escritor la ridícula explicación del “intercambio” de caracteres, sangre y nervios entre los amantes protagonistas de la novela acaso más célebre de Zola, *Thérèse Raquin*. Asimismo se produjo un resquebrajamiento dentro del grupo: Joris-Karl Huysmans (1848-1917), es quien oficializó la primera ruptura interna. Siendo un crítico y escritor prestigioso que prestó su apoyo como asiduo concurrente a la casa de Médam, dio a conocer una novela, *A contrapelo*, que no obstante mantenerse dentro de una concepción naturalista, añadió una cuota de espiritualismo y religiosidad que sin duda contradecía abierta y desafiantemente los dogmas de la tendencia. Otros cinco jóvenes, ajenos a las reuniones de los jueves en la casa del líder, editaron en 1887 un manifiesto donde afirmaban su «rechazo absoluto de Zola que ha caído en lo escatológico y lo obsceno, en la *ordure* [basura en francés], sin duda alguna por culpa de una locura producida por su “enfermedad renal”, por sus manías de “monje solitario” y por la obsesión de publicar, “una bulimia de ventas”. Mercantilismo, vulgaridad, pseudociencia y trabajo realizado por terceros son las principales acusaciones de “los cinco” a Zola en estos últimos años»¹⁰⁴. Con estos modos fue decayendo el Naturalismo, que a la par de los ataques recibidos perdía irremediablemente la asistencia de su máximo líder, que murió en 1902.

Émile Zola había decidido dedicarse por entero a la escritura en 1866, luego de una temporada como empleado de aduanas y de una fructífera relación laboral con la editorial Hachette, donde tomó contacto con libros de divulgación científica que lo formaron y fortalecieron en su concepción naturalista del mundo. En 1864 dio a conocer su primer trabajo literario, *Cuentos de Ninon*, y a partir de 1869 alcanzó altos resultados con su serie de novelas destinadas a retratar las vicisitudes de una familia francesa bajo el Segundo Imperio, la de Rougon-Marquat (*Rougon-Marquat. Historia natural y social de una familia durante el Segundo Imperio*). En un intento similar al de Balzac –que encaraba la ya tan mencionada *Comedia humana*–, Zola registró la saga a través de veinte tomos, redactados entre el citado 1869 y 1893.

«Zola compone la historia de los Rougon-Marquat en veinte novelas y a lo largo de veinticuatro años, donde aparece la vida

¹⁰⁴ De Diego, Rosa. Obra citada.

de más de doscientos personajes, que se pascen por las distintas novelas con mayor o menor protagonismo.»¹⁰⁵

Consagrado a la novela, Zola dio a conocer en 1868 *Thérèse Raquin*, que es la historia de una pasión adúltera y un crimen y una venganza, contada con una prosa rápida, ágil, directa, sin concesiones ni divagaciones ni adornos literarios. Fue sólo un éxito de público aunque no de crítica, que le dio la espalda, dándole a su trabajo el rango de ejemplo de “literatura pútrida”. Zola mismo admite en el prefacio de la segunda edición del texto que «la crítica ha acogido este libro de una manera brutal e indignada»¹⁰⁶. Sin embargo *Thérèse Raquin* le dio enorme prestigio y un impulso para incursionar, con intenciones de reforma, en el teatro francés, un bastión que, como se ha dicho, el Naturalismo y Zola querían conmovier. Zola no era un neófito en la materia teatral, a la par que se dedicaba a la novela o a la poesía ya había materializado algunas piezas. Es más, aún en época escolar, en 1856, escribió *Enfoncé le pion!*, en tres actos y en verso, Se debe sumar *La Laide* y *Madeleine*, ambas de un acto; *Madeleine* se transformó años después, en 1889, en uno de los éxitos del Teatro Libre de Antoine (emprendimiento del cual hablaremos un poco más adelante). A pesar del empeño, los trabajos teatrales de Zola fueron fracasos, la adaptación de *Thérèse Raquin* que se estrenó en 1873 y *Les Héritiers Rabourdin*, que subió a escena en 1874, no obtuvieron repercusión, acaso porque, como denunció el mismo Zola, el público no estaba preparado: «en el teatro, hace falta tener éxito en el acto, no se puede contar con la educación del público ni con la lenta conquista de las simpatías». Lo cierto es que ambos títulos cargaron por esos tiempos con el desdeñoso mote de “obras abucheadas”. Si se toma nota de las fechas de estos estrenos, se advertirá que concuerdan con el momento en que Zola asumió como cronista en *Le Bien Public* y *Le Voltaire* y pasó a defender la causa naturalista teatral desde el estrado periodístico. Zola publicó en los periódicos citados una serie de ensayos cargados de polémica y de invitación al debate. *El Naturalismo*, *El don*, *Los jóvenes*, *Las dos morales*, *La crítica y el público*, *Sobre las subvenciones*, *Los decorados y los accesorios*, *El vestuario*, *Los actores y Polémica*. Todos estos trabajos se reeditaron, en 1881, en un solo volumen, bajo el título común de *El Naturalismo en el teatro*. Descubrimos en las reflexiones ahí volcadas,

¹⁰⁵ De Diego, Rosa. Obra citada.

¹⁰⁶ Zola, Émile. 1984. *Teresa Raquin*, prefacio a la segunda edición (traducción de Aníbal Froufe. España. Sarpe.

un abuso de la reiteración, una insistencia en conceptos repetidos que pueden hacer fastidiosa la lectura de todo el texto. Pero sin duda, con su insistencia, Zola buscaba imponer en la opinión pública y en el medio teatral francés la necesidad de adoptar el Naturalismo como poética recurrente. También es claro, y de ahí acaso el énfasis de Zola que lo llevó a reiterarse, que la escena francesa del momento estaba bastante poco dispuesta a sumarse a la empresa.

Un pormenorizado análisis de estos diez ensayos zolianos reunidos, se insiste, bajo el título común de *El Naturalismo en el teatro*, nos llevaría muchas páginas, con el riesgo de caer en las mismas reiteraciones en las que incurrió el propio autor, por lo que se hace necesario hacer un rastreo para extraer las principales ideas volcadas entre tanta teoría redundante. En principio Zola plantea sin dudas que el camino de la naturalidad teatral se encontraba en germen desde el siglo XVIII.

«Está claro que Diderot sostuvo las mismas ideas que yo, que también creía en la necesidad de llevar la verdad al teatro, está claro que el Naturalismo no es una invención de mi cerebro, un argumento de circunstancias que empleo para defender mis propias obras. El Naturalismo nos ha sido legado por el siglo XVIII; creo incluso que, si se investigara bien, se los encontraría, de manera más o menos confusa, en todos los períodos de nuestra historia literaria.»

Zola recurre, para certificar aún más esta opinión, a los intentos de naturalidad escénica propiciados por Lekain, Talma, Clairon, actores que produjeron en el Siglo de las Luces alteraciones importantes en el terreno de las convenciones teatrales institucionalizadas. Cuenta Zola el esfuerzo de Talma, quien en el papel de Proculus en la obra *Brutus*, tragedia de Voltaire, apareció en escena «vestido con un traje fielmente calcado de los vestidos romanos. El papel no tenía ni quince versos; pero esta afortunada innovación que, desde el principio, sorprendió y dejó al público en suspenso durante algunos minutos, acabó por ser aplaudida... En casa, uno de sus compañeros le preguntó “si se había puesto trapos mojados en sus hombros”, mientras que la encantadora Louise Contat¹⁰⁷, dirigiéndole quizás el elogio más halagador, exclamó: “¡Hay que ver, Talma, qué feo es! Parece una estatua antigua”. Como única respuesta

¹⁰⁷ Louise Contat (1760-1813), actriz afamada de la *Comédie-Française*,

el actor trágico desplegó, ante los ojos de quienes se mofaban, el modelo que David¹⁰⁸ le había dibujado para su traje. Cuando entró en escena, Vestris¹⁰⁹ le miró de los pies a la cabeza, y mientras que Brutus le dirigía su parlamento, ella intercambiaba en voz baja con Talma-Proculus este rápido diálogo: “¡Pero si tiene usted los brazos desnudos, Talma! –Los tengo como los tenían los romanos– Pero, Talma, si no lleva calzones –Los romanos no los llevaban– ¡Cerdo!...” y, cogiendo la mano que le ofrecía Brutus, salió del escenario estallando de rabia». Zola agrega a esta anécdota casi graciosa, el ejemplo de una bailarina de la Ópera que se permitió en 1772 aparecer en *Pigmalión*, una de las piezas de teatro lírico de Jean-Jacques Rousseau, sin miriñaque, sin falda, sin corsé, despeinada y sin ningún atavío en la cabeza. También pone énfasis en elogiar a la actriz, tantas veces citada por nosotros, Hyppolyte Clairon, que representó una *Electra* con un simple traje de esclava, con los brazos cargados con largas cadenas.

Pero los cambios de momento, los que tendrían que producirse en tiempos en que Zola escribía sus crónicas (recordamos, entre 1876 y 1880), deben provocarlos los dramaturgos. Zola cree en la majestad del texto y busca «al hombre que debe realizar en el teatro la evolución naturalista que Balzac ha determinado en la novela, la obra dramática que pueda mantenerse en pie, frente a la *Comedia humana*». Entonces carga a los autores con la misión, habida cuenta que fueron ellos quienes han rebajado al arte dramático «a las mínimas necesidades de la masa» (Scribe y Sardou se habrán reído de esta acusación).

«Quién de nosotros tendrá la fuerza de levantarse y ser un hombre extraordinario. Si el drama naturalista debe existir, solo un hombre extraordinario puede crearlo. Corneille y Racine hicieron la tragedia. Víctor Hugo hizo el drama romántico. ¡Dónde está entonces el autor, todavía desconocido, que debe crear el drama naturalista! Desde hace algunos años, no han faltado los intentos. Pero, ya sea porque el público no estaba maduro, sea más bien porque ninguno de los debutantes tuvo el empujón necesario, ninguna de estas tentativas ha tenido todavía resultados decisivos. En este tipo de combates, las pequeñas

¹⁰⁸ En un capítulo anterior hemos mencionado la colaboración del pintor David en el atavío teatral de Talma.

¹⁰⁹ También actriz de la *Comédie*, que nació en 1743 y murió en 1804.

victorias no significan nada; hacen falta triunfos, abrumando a los adversarios, ganando al pueblo en la causa. Delante de un hombre fuerte, los espectadores se resignarían [...] ¡Qué inmenso lugar ocuparía este innovador en nuestra literatura dramática! Estaría en la cima.»

Otro aspecto a señalar es que en estos diez trabajos Zola toma como referencia, a falta de ejemplos teatrales, el aporte que entonces hacía la novela, donde «el triunfo del Naturalismo es absoluto». Balzac es el modelo y el maestro más elogiado, «ha sido atrevido y un poderoso innovador que ha situado la observación del sabio en el lugar de la imaginación del poeta».

A pesar de ser un áspero contendiente del Romanticismo (a estas alturas, exangüe o muerto como tendencia teatral), Zola trata al movimiento como «eslabón necesario» en el camino hacia el Naturalismo, y ofrece a los dramaturgos el abandono absoluto de las viejas convenciones del drama romántico para abordar sin reparos la causa naturalista.

«Por drama romántico, me refiero a toda obra que se burle de la verdad, de los hechos y de los personajes, que pasee sobre sus tablas a escandalosos títeres, que, bajo el pretexto de no sé qué ideal, se atascen en pastiches de Shakespeare y de Víctor Hugo. Cada época tiene su fórmula, y nuestra fórmula no es en absoluto la de 1830 [...] Todas las fórmulas antiguas, la fórmula clásica, la fórmula romántica, se basan en el arreglo y la amputación sistemática de lo verdadero.»

Para Zola los románticos «sólo tenían una pasión, echar por tierra la fórmula trágica que les molestaba, fulminarla estrepitosamente, en una desbandada de todas las audacias. Querían, no que sus héroes medievales fueran más reales que los héroes antiguos de las tragedias, sino que se mostraran tan apasionados y sublimes como aquellos se mostraban fríos y correctos», Alejados de las fórmulas románticas, los autores debían dar un segundo paso, volver a la tragedia, «pero, ¡por Dios!, no para extraer más su retórica, su sistema de confidentes, de declamación, de relatos interminables; sino para regresar a la simpleza de la acción y al único estudio psicológico y fisiológico de los personajes». Apela, para llevar a cabo estos propósitos, el mérito (innegable) que Zola le concede al Romanticismo, el de haber convertido a los artistas en artistas libres.

Siguiendo con los temas desplegados en estos diez trabajos, en uno de ellos Zola cuestiona, con ánimo siempre beligerante, el rol de la crítica especializada. Advierte que «cuando asisto a una primera representación, oigo a menudo durante los entreactos juicios sumarios que se les escapan a mis colegas los críticos. No es necesario escuchar, solo basta con pasar por un pasillo; las voces se elevan y se captan palabras, frases enteras. Y parece reinar una enorme severidad. Se escucha el revoloteo de esas condenas inapelables: “¡Qué odioso! ¡Es idiota! ¡No harán dinero así!”. Dense cuenta que las críticas son totalmente justas. La obra es por lo general grotesca». Pero Zola anota su sorpresa cuando comprueba que esos críticos, exigentes e inclementes cuando hacen sus comentarios de pasillo, se muestran altamente complacientes y comprensivos cuando trasladan su opinión al periódico donde escriben. Para él esta inesperada bondad tiene varias causas, «y entre las principales se encuentran estas: el respeto por situaciones adquiridas, la camaradería, nacida de relaciones entre colegas, y por último la indiferencia absoluta, la larga experiencia de que la franqueza no sirve de nada».

A renglón seguido Zola sale al encuentro de quienes aceptan la soberanía del público, que para él «es una de las más cómicas que conozco. Conduce directamente a la condena de la originalidad y de las cualidades poco comunes». Manifiesta que no se debe obedecer a esta tiranía tan instalada en la mentalidad de la época, sino forzar exactamente lo contrario; «no es el público el que debe imponer su gusto a los autores, son los autores quienes tienen que encargarse de dirigir al público». Prosigue cuestionando el otorgamiento de las subvenciones estatales, más generosas para la ópera (que Zola odia sin reparos; «ya he dicho que veía, en esta apoteosis de la ópera en Francia, el odio de la muchedumbre contra el pensamiento») que para el teatro de prosa.

«No puedo, personalmente, pasar delante de la Ópera sin sentir una furia reprimida. Siento una perfecta indiferencia hacia la literatura que se hace allí adentro, encuentro desesperante que se hayan alojado acrobacias y demás piruetas en ese palacio de oro y mármol que aplasta la ciudad.»¹¹⁰

¹¹⁰ Como ya hemos citado en otra parte, la Ópera de París fue fundada por Luis XIV en 1669. Entre 1860 y 1875 el arquitecto Charles Garnier diseñó y construyó el edificio actual, más conocido como Palacio Garnier, en homenaje a su creador. Es una joya de oro y mármol, que, aunque despreciado por Zola, dudamos que aplaste a la ciudad, sino le añade un brillo arquitectónico de primer nivel.

Sobre los decorados, accesorios y vestuario Zola sostiene que el medio visual construye el drama tanto como el texto o el trabajo de los actores, por lo tanto propone un esfuerzo por llegar a la verosimilitud escénica, reproduciendo la realidad. En el teatro, señala, estos elementos han cobrado la misma importancia que la descripción en la novela. No admite, por eso, que la imaginación de los espectadores reemplace la decoración ausente, recurso frecuente de la teatralidad neoclásica. Acepta que el entorno no puede ser tan fidedigno como quisiera, porque elementales impedimentos técnicos lo impiden, por lo que «queda por tanto bien comprendido que no soy suficientemente poco práctico para exigir la copia textual de la naturaleza [...] Sé perfectamente que el verdadero cerezo al que escala Suzel es de madera y cartón, que el círculo en el que se juega, en el *Club*¹¹¹, no es más que, en definitiva, un hábil artificio [...] Hay efectos imposibles de conseguir: una inundación, por ejemplo, una batalla, una casa que se derrumba». No obstante la dificultad Zola cree que la evolución naturalista del teatro francés ha comenzado, precisamente, en este punto, en la reproducción del entorno, y a propósito de ello anota una lista de autores precursores que, minuciosos, exigieron que siquiera parte del decorado y los accesorios respondieran con exactitud a los modelos reales.

«Lo que hay que plantear por lo tanto como una verdad demostrada, es que la indolencia del siglo XVII hacia la verosimilitud del decorado procede del hecho que la naturaleza ambiente, los medios, no eran considerados entonces como una posible influencia sobre la acción y los personajes. En la literatura de la época, la naturaleza importaba poco [...] Nuestro teatro ha salido de esta fórmula. No puedo hacer el historial de las fases que ha recorrido. Pero es fácil constatar que se ha producido un movimiento lento y continuo, otorgando cada día más importancia a la influencia del medio [...] Un decorado exacto, un salón por ejemplo con sus muebles, sus macetas, sus trastos, plantea enseguida una situación, dice al mundo dónde se está, cuenta las costumbres de los personajes. ¡Y qué a gusto están los actores, qué bien viven la vida que deben vivir! Es algo íntimo, un

¹¹¹ Suzel es un personaje de una obra que ignoramos; el *Club* es una pieza de Edmond Gondinet (1828-1888).

rincón natural y encantador. Sé que, para apreciar esto, hay que sentir el placer de ver a los actores vivir la obra, en lugar de verles representarla. Aquí reside toda una nueva fórmula. Scribe, por ejemplo, no necesita entornos reales, porque sus personajes son de cartón. Hablo únicamente del decorado exacto para las obras donde había personajes de carne y hueso, que aportan con ellos el aire que respiran.»

Esta cuestión de los decorados lleva al ensayista a poner en tela de juicio, una vez más, la vigencia de las convenciones teatrales: que siempre habrá candilejas, que siempre habrá bastidores pintados, que el teatro siempre se representará encerrado entre tres paredes. Para él, «una obra no es más que una batalla que se libra contra las convenciones, y la obra es tanto más grande cuanto más victoriosa sale del combate». La evolución del teatro durante el siglo XX, que él no pudo ver, le da la razón, las convenciones no son eternas, y su vigencia inmóvil se sostenía en Francia, a juicio de Zola, desde la formación que se imparte en el Conservatorio de Arte Dramático. El nombre que se le ha dado a la institución «basta para indicar que trata de conservar las tradiciones, de enseñar un arte de algún modo hierático, cuyas fórmulas son inamovibles: tal gesto significa tal cosa y ese gesto no podría ser cambiado».

«Reflexionemos un instante sobre las ridículas convenciones, sobre esas comidas en el teatro donde los actores comen de perfil, sobre esas solemnes y grotescas entradas y salidas en escena, y sobre esos personajes que hablan con la cara girada hacia el público, sea cual sea la interpretación de la escena [...] Lo molesto es que nuestros comediantes actúen para la sala, para la función; están sobre el escenario como sobre un pedestal, quieren ver y ser vistos. Si ellos vivieran las obras en vez de representarlas, las cosas cambiarían».

Respecto al tema de la actuación, Zola juzga como mejor ejemplo de representación naturalista la del actor italiano Tommaso Salvini (1829-1915), quien representó en París una pieza de Paolo Giacometti (1816-1882), también italiano, titulada *La muerte civil*. Este actor, confiesa Zola, «me ha embargado por completo, me ha conmovido. He percibido en él a un hombre, a un ser vivo colmado con mis propias pasiones [...] Su interpretación es especialmente soberbia en el último acto, cuando muere. Jamás he visto a nadie morir así en

el teatro. Salvini gradúa sus últimos momentos de moribundo con tal veracidad que sobrecoge a la sala. Es un verdadero moribundo, con sus ojos que se velan, su rostro que palidece y se descompone, sus miembros que se tensan». Hoy en día, afirma, el teatro de Francia no cuenta con ningún actor con ese talento para el Naturalismo, «nuestro movimiento naturalista, en una palabra, todavía no ha visto desarrollarse a sus Frédéric Lemaitre ni a sus Dorval» (se anota que Marie Dorval había muerto en 1849 y Lemaitre en 1876). Estos reparos excluyen, con una buena cuota de admiración, a Sarah Bernhardt, que pese a actuar en la difícil *Comédie-Française*, refractaria a toda innovación, lo hace con «ímpetu moderno». Es indudable que Zola está juzgando a una Sarah Bernhardt en los comienzos de una carrera que, en sus aspectos más significativos y dilemáticos, ya hemos esbozado en un capítulo anterior.

Émile Zola falleció el 29 de setiembre de 1902, asfixiado por las emanaciones de gas de una estufa deteriorada. El hecho tan desgraciado dio lugar a diversas conjeturas: muerte accidental, castigo divino (preconizado por los devotos que de ese modo se ensañaban con el ateo), o suicidio. En junio de 1908 sus restos fueron depositados en el Panteón de la Patria de París.

Insistimos en que la contribución de Émile Zola al Naturalismo fue más eficaz en la novela que en la práctica teatral, porque «Zola no alcanzó a realizar en la escena toda la renovación conseguida en la novela; pensaba hacerlo, ya desgastado de su cruzada [...] Nunca le puso mano abiertamente, pero permitió sí que buena parte de sus novelas se adaptaran al teatro; nunca, y en ningún caso, es recomendable esta metamorfosis de dos géneros de tan opuesta naturaleza, pero lo era muchísimo menos en el caso de las obras de Zola de tan elevada temperatura épica y tan sentidas, ordenadas y hechas con pensamiento de novela»¹¹².

La tarea de innovación naturalista en el teatro también había sido asumida por los hermanos de Goncourt (Edmund, 1822-1896, y Jules, 1830-1870), quienes abandonaron precisamente la novela, género con que se estaban abriendo paso en el terreno del naturalismo (*Germinie Lacerteux*, de Jules, publicada en 1865, es considerada una obra paradigmática), para dedicarse al teatro. A pesar de las buenas intenciones avanzaron muy poco por ese camino, ya que sólo mostraron como interesante una pieza, *Henriette Marechal*, que firmada por los dos mezclaba lo mórbido con lo poético. Esta pieza fue representada el mismo 1865 por la *Comédie-Française*.

¹¹² Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

La mayoría de los historiadores le otorgan una labor más apreciable a Henry Becque (1837-1899); a él se le atribuye la condición de mayor renovador del drama francés mediante la aplicación del paradigma naturalista. Becque, un arruinado agente de bolsa, comenzó su carrera teatral con dos obras de tinte romántico: el libreto para la ópera *Sardanapale*, afectado por la clara influencia de Byron, y *Michel Pauper*, donde copió los procedimientos exitosos de Dumas padre. Pero fue *Los cuervos*, una obra que la *Comédie* le estrenó en 1882, y de la cual se ofrecieron sólo tres funciones, la que lo ubicó, para amigos y adversarios, como un exponente del Naturalismo, colocación que se predicada en contra de la propia opinión del autor, que se negaba a ser distinguido de ese modo. La historia imaginada por Becque en *Los cuervos* remite a un tema que sin duda conocía muy bien, el de la especulación financiera llevada a cabo con buenas o malas armas. La familia protagonista —la esposa, un hijo y tres hijas, sobrevivientes de un padre difunto—, se ve acechada por los cuervos del obvio título, que para cobrarse viejas deudas la despojan de dinero y bienes. La caída en la miseria se atenúa cuando uno de ellos, el más exigente de los acreedores, pacta su matrimonio de conveniencia con la menor de las muchachas. El poco eco de *Los cuervos* (se insiste, soportó sólo tres funciones) fue recompensado por el exitoso estreno en 1885 de *La parisiense*, una obra brillante e irónica que es considerada la obra maestra del autor.

«Esta parisiense es Clotilde, una mujer casada que tiene un amante permanente (especie de marido número dos, que con su presencia garantiza la regularidad del *ménage*), aunque en secreto engaña a sus dos hombres con otros amantes, los cuales representan el capricho, el pasatiempo, la voluptuosidad, o todo cuanto se quiera. Una comedia, en resumidas cuentas, de carácter, en perfecto estilo; admirablemente labrada y acabada en todos sus detalles, toda ella cruda ironía, que hace pensar más que sonreír.»¹¹³

Naturalmente Becque fue acosado por los bienpensantes, que consideraron mal la innecesaria crueldad de sus retratos, viciados, según sus críticos, por una mirada sesgada de la sociedad, sólo evidente para el autor en sus rasgos más detestables.

¹¹³ D'Amico, Silvio. Obra citada.

Habría que añadir, acaso sólo como una curiosidad, la participación en el campo dramático naturalista de un maestro del relato corto, al cual le debe la celebridad: Guy de Maupassant (1850-1893). Se le registran algunas obras muy poco interesantes, con excepción de *Musote*, «comedia realista pero amarga y monótona»¹¹⁴ que, escrita en colaboración con Jacques Normand, se estrenó en 1891.

Debe sumarse, por último, la experiencia emprendida por William Bertrand Busnach (1832-1907) y Gastineau (sin datos), quienes supervisados por Zola (quien aportó el peso de su prestigio a la empresa) pusieron en escena en el Ambigu y en 1879 una pieza titulada *La taberna*, una tétrica historia de alcoholismo entre obreros que contenía situaciones provistas del más detallado realismo, tal como aquella en que aparecían mujeres lavando ropa verdadera con jabón verdadero y con agua caliente verdadera. En este caso, el público parisense, tan esquivo al Naturalismo, quizás movido por la curiosidad por lo novedoso, respondió y la obra se representó durante más de trescientas funciones.

* * *

Las especulaciones de Zola acerca de la posibilidad de aplicar una estética naturalista en el teatro fueron desarrolladas en nuestro país con algo de atraso. A diferencia del Romanticismo, instalado por obra de Echeverría a poco de que hiciera presencia en París, el Naturalismo «llegó hacia el 1900, un poco tarde, sincrónicamente en relación con su prestigio europeo, donde ya le habían puesto, por esas fechas, muy serios interrogantes, inclusive por los propios corifeos de Médam»¹¹⁵. Se instala, con ciertos rasgos de impureza, dentro de la corriente culta de nuestra escena y se encarna de manera más firme en la poética de uno de nuestros autores icónicos: Florencio Sánchez (1875-1910). En su producción se advierten títulos con clara influencia naturalista: *La gringa* (1904), *La pobre gente* (1904), *Los derechos de la salud* (1907), pero es claro que es en *Los muertos*, de 1905, donde Sánchez escribe más sujeto al canon. A esta pieza, donde el alcoholismo actúa como un condicionante definitivo en la vida del protagonista, vicio que lo llevará al crimen y la destrucción, debe sumarse *Barranca abajo*, del mismo año y sin duda, una de sus obras más perfectas de Sánchez, donde el protagonista, don Zoilo, pelea inútilmente contra un cambio

¹¹⁴ D'Amico, Silvio. Obra citada.

¹¹⁵ Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

irremisible, impuesto por las nuevas condiciones del país, que deja de lado códigos y conductas locales para adoptar las nuevas pautas de convivencia importadas por la oleada inmigratoria masiva y europea. Para colmo de su desgracia, la única luz entre tanta sombra, su hija menor, Robustiana, va siendo consumida por la tisis y muere al final del segundo acto. El suicidio final del protagonista fue debatido en su momento por el procedimiento empleado por Sánchez, que fue cambiado luego de la noche de estreno por consejo del director de la compañía, José Podestá.

André Antoine y el Teatro Libre

«Para sacudir la inercia de los espectadores atrapados en hábitos invariables, fue necesaria la agresión brutal y el esfuerzo sostenido de un prodigioso hombre de teatro. La obra de André Antoine se nos revela ahora como el hecho más importante en la historia del drama francés.»¹¹⁶

Antoine «no caminaba a ciegas; tenía sus ideas. La lectura de Zola, que predicaba la renovación de la escena francesa, le orientó hacia nuevas vías»¹¹⁷. Sacudió a la escena francesa, dominada hasta entonces por el teatro oficial y el entretenimiento pasatista de los bulevares, el 27 de marzo de 1887 cuando fundó el primer teatro independiente de París y de Europa, que denominó Teatro Libre y que inició sus actividades desembarazado de patrocinadores o empresarios. Se puede afirmar con justicia que el Teatro Libre llegó a ser «el prototipo de todos los teatros libres, independientes, artísticos, de estudio, de sótano, marginales y de hora de almuerzo, con que se han iniciado desde entonces la mayoría de los avances de alguna consecuencia en el arte dramático del siglo XX»¹¹⁸.

A los veintinueve años André Antoine todavía era un empleado de la Compañía de Gas de París y participaba como actor en el Círculo Galo, una de las tantas sociedades de aficionados que funcionaban en la ciudad. Ahí daba rienda a una vocación bastante contrariada cuando diez años antes

¹¹⁶ Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

¹¹⁷ Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

¹¹⁸ Braun, Edward. Obra citada.

intentó, con esquivia suerte, su entrada como alumno del Conservatorio. En tal situación de aficionado y frustrado alumno de la gran institución se sintió animado por las propuestas de renovación que predicaba Emile Zola en *El naturalismo en el teatro*, y pudo aplicar esas consignas cuando, incentivado por un amigo, armó un programa en el Círculo Galo de obras cortas de estilo naturalista que se representaron durante una sola noche. Encontró bastante material para llevar adelante la iniciativa, una abundancia de textos que si bien no llevaban la firma de su admirado Zola, contaban con su patrocinio. Antoine acentuó el naturalismo de la representación usando como decorado algunos muebles del comedor de la casa de su madre, pero hasta el día del estreno debió ensayar el espectáculo en un salón de billares, Aux Bosquets, que le exigía como contraprestación una continua consumición de tragos y café. La repercusión obtenida por esa única noche asustó a las autoridades del Círculo, que en principio habían apoyado el proyecto pero luego retacearon el auspicio debido a la presencia en cartelera de nombres urticantes para una institución muy conservadora. El disenso fue tal que el Círculo abandonó el local, dejando a cargo de Antoine el arriendo de la sala del Passage de l'Elysée-des-Beaux-Arts, situada en Montmatre. Era una sala precaria con paredes de madera, sin vestíbulo, con capacidad para trescientos cuarenta y tres plateas, que cambió de nombre, Antoine la llamó Teatro Libre, siendo en adelante sostenida sólo por el aporte de abonados, y que un crítico de entonces, Jules Lemaitre, describió con bastante objetividad.

«Uno podría darse la mano con los actores a través de las luces del proscenio y estirar las piernas sobre la caja del apuntador. El escenario es tan pequeño que solamente puede ponerse el más sencillo de los decorados.»¹¹⁹

Antoine midió la eficacia de su proyecto con otra función teatral, ésta para amigos, que tuvo lugar el citado 27 de marzo, y con una presentación oficial la noche siguiente, adonde se invitó a la prensa. Las cuatro piezas en un acto –*El Prefecto*, de André Byl; *La señorita manzana*, de Edmund Duranty; *La escarapela*, de Jules Vidal; y *Jacques Damour*, de Léon Hennique– defraudaron las expectativas, con excepción de la última, en realidad una teatralización de Hennique de un cuento de Zola. El propio Antoine interpretó en esta pieza al comunero que

¹¹⁹ Transcrito por Edward Braun, en obra citada.

vuelve a su hogar y encuentra a una esposa que, creyéndolo muerto, se ha vuelto a casar. Su trabajo fue aplaudido por la crítica, una repercusión que tomó de sorpresa al mismo Antoine, que en sus memorias confiesa que de ningún modo su objetivo había sido el de transformarse en actor profesional. Pero, claro, el modesto logro inicial —la representación de *Jacques Damour* había sido un suceso— lo llenó de entusiasmo, por lo que se largó a planificar la cartelera bajo los mismos presupuestos. El segundo programa contó con otro acontecimiento aportado por la representación de una obra naturalista, *En familia*, de Oscar Méténier, que retrataba la conmoción que se producía en un barrio bajo de París por la ejecución en la guillotina de uno de sus vecinos. Aquí es donde Antoine se propuso incluir una innovación, hasta entonces inédita en Francia: quitó las luces de proscenio (las candilejas) y oscureció la platea durante la función.

El nivel de aprecio obtenido estimuló aún más a Antoine, que se desvinculó de la Compañía de Gas y hasta rechazó un ofrecimiento para actuar profesionalmente, imponiéndose con éxito a aumentar el número de abonados de su Teatro Libre, que llevó a tres mil. Esa condición de patrocinio por suscripción le era muy necesaria, ya que lo protegía de la censura, que no tenía atribuciones para intervenir en instituciones no abiertas al público en general. Ante el crecimiento de su empresa, devolvió la sala al Círculo Galo y se trasladó a otra ubicada en el Barrio Latino, con capacidad para ochocientos espectadores. En sus declaraciones de momento, Antoine decía que no abogaba exclusivamente por el teatro naturalista, sostenía que su teatro era “libre” y por lo tanto receptáculo de piezas teatrales de cualquier género con dificultades para ser estrenadas en otra parte. No obstante esa declarada amplitud de miras —los programas de Antoine eran compartidos por obras de autores noveles, que así encontraban su primera oportunidad, y con las de autores consagrados, que oficiaban de seguro señuelo del público—, resulta claro que la cartelera del Teatro Libre no ocultaba la tendencia dominante del Naturalismo, de tal manera que su éxito, su fama y la atención prestada por la historia del teatro, se asientan en la difusión que le dio a las obras pertenecientes a esa poética. Acaso sin saberlo, se encontraba tan prisionero de esas propuestas que cuando estrenó a Ibsen, no supo reconocer en sus piezas el contenido realista (el realismo crítico que cultivaba el noruego) y se apoyó en los aspectos más naturalistas de sus textos (el peso del pasado, la incidencia del entorno) rasgos que obras como *Espectros* o *El pato salvaje* también contenían. Es también cierto que había razones prácticas, porque entre los cultores de la estética naturalista Antoine encontraba el material que necesitaba para armar su repertorio: obras cortas,

de transcurso rápido y conciso, que les permitía a los actores una actuación desenvuelta y natural. Los elencos estaban adiestrados para actuar como si en el borde del escenario se alzara una pared, la célebre “cuarta pared”, un muro invisible que separaba al escenario de la platea y que les servía para ignorar la presencia de los espectadores. La estética naturalista era tan extremada que era visible en la composición escenográfica, conformada por objetos bajo su más exacta apariencia con lo real. Es famoso el rapto de furia que lo llevó a cambiar para una puesta en escena unas reses de vaca de utilería por otras reales que compró en una carnicería cercana (y que al tiempo se pudrieron y comenzaron a oler mal). De ese modo Antoine liberó a la representación de «todos los artificios de las fórmulas antiguas, arrojó fuera las complicaciones, los trucos, los golpes efectistas, la ampulosidad, las largas tiradas, la verborrea de la pieza de intriga, mostrando la vanidad de las maquinarias complicadas y las exhibiciones sensacionalistas»¹²⁰.

«La reforma de Antoine tuvo una importancia decisiva en la recitación y en la presentación escénica, donde se tuvo un nuevo cuidado del ambiente. En el escenario todo debía ser verdadero: las paredes, las puertas y las ventanas verdaderas, el verdadero establo o la verdadera carnicería con el verdadero banco y los verdaderos ojos de buey, o bien el verdadero comedor con la auténtica sopa que humea y esparce en el teatro el olor del caldo. Fuera el escenógrafo que reproduce las cosas; en su lugar, el guardarropa que las transporta de la realidad cotidiana directamente y materialmente al escenario. Y actores que hablan como en la vida; que sacrifican gustosos la estética tradicional al acento y al gesto aún incorrecto pero vivo; que si es necesario, se tapan la cara, o dan la espalda al público, o se quitan la palabra de la boca, o hablan todos a un tiempo.»¹²¹

Cabe agregar que Antoine prestó suma atención al repertorio extranjero, lo que también trajo vivificantes aires de renovación a la escena francesa. Quienes arribaban a París para enterarse de las novedades, se veían recompensados al visitar el Teatro Libre, tal como le ocurrió al sueco August

¹²⁰ Baty, Gaston y Chavance, René. Obra citada.

¹²¹ D'Amico, Silvio. Obra citada.

Strindberg, el autor de *El padre* y *La señorita Julia*, que fortificó sus convicciones naturalistas con la estima que sintió por las obras de ese corte que vio en ese escenario francés. Como buen ejemplo del trabajo de Antoine con el repertorio extranjero se puede mencionar el estreno de una tragedia de Tolstói, *El poder de las tinieblas*, que produjo para ocupar una de sus temporadas iniciales, la 1887-1888. Este oscuro drama de campesinos rusos sometidos por la bebida, la superstición, la ignorancia y la avaricia, había sido publicado en Rusia, donde pronto agotó la edición inicial de doscientos mil ejemplares, un aprecio que provocó la reacción zarista, que prohibió la reedición y la representación de la pieza, de modo que Antoine la ofreció en su teatro en condición de estreno mundial. Antoine aplicaba tanta minuciosidad en el trabajo, que aunque entusiasmado por la pieza del ruso, que por supuesto conoció en edición francesa, exigió una nueva traducción, asesorada esta por un traductor ruso que puso mucha atención a la cuestión del dialecto. El detalle resulta relevante, fue «la primera vez que un texto extranjero y no una adaptación, se representaba en Francia»¹²². Los historiadores anotan que los efectos positivos de la representación de la obra de Tolstoi fueron acentuados por el uso de la vestimenta acorde (Antoine le pidió ropas afines a los rusos emigrados) y la convincente actuación de un elenco excelente, encabezado por el mismo Antoine, dos oficinistas, un arquitecto, un químico, un viajante, un negociante de vinos, una modista y un encuadernador de libros.

Luego del clamoroso estreno de *El poder de las tinieblas* el Teatro Libre se mudó de nuevo, esta vez a un local del centro de París, sobre el Boulevard de Strasbourg. Allí Antoine (para entonces influido por la Compañía de Meiningen, a la cual vio actuar durante una gira que los Meiningen hicieron por Bruselas en 1888¹²³) incursionó en el teatro histórico con dos obras, *La muerte del duque de Enghien*, de Leon Henrique, y *La patria en peligro*, de los hermanos Goncourt. Para la primera de ellas, que relataba la persecución del contrarrevolucionario duque y su ejecución por los agentes de Napoleón, Antoine prescindió de la grandiosidad extravagante del teatro romántico y vistió a los nobles perseguidos con las ropas miserables del exilio, mientras que el enviado de Napoleón

¹²² Braun, Edward. Obra citada.

¹²³ Los Meiningen es como se conoce a la compañía de teatro a cuyo frente estuvo Jorge II, duque de Meiningen, entre 1866 y 1914, fecha de su muerte. Los Meiningen pusieron en práctica las nuevas teorías sobre la representación teatral, que le daban al director de escena un rol conductor de privilegio, un ordenador de la cuestión que lo establecía como un creador a la altura, o aún más, del autor de la obra.

no lucía ningún entorchado, sino una simple levita. Su espíritu innovador y naturalista volvió a expresarse de modo especial en la iluminación: para el último cuadro Antoine usó solamente velas que alumbraban el escenario, mientras la sala permanecía a oscuras. Con la puesta de *La patria en peligro* se empeñó en las grandes escenas de masas (doscientos extras muy bien entrenados) y tratando de naturalizar unos diálogos irremediables, cargados de falsa ampulosidad. La mayoría de los críticos dictaminó que esta propuesta se daba de bruces con el estilo del Teatro Libre, un reparo que aceptaron hasta los mismos autores de la obra, los hermanos Goncourt. El fracaso le acarreó a Antoine un déficit económico importante —la producción de este espectáculo había sido muy costosa— y le aportó una futura dosis de prudencia en los gastos, por lo que volvió a la obra corta, de reducido elenco y exenta de ornamentos. Bajo estos presupuestos estrenó, en 1890, una obra de un autor todavía desconocido en Francia, Henrik Ibsen, llamada *Espectros*, que traía consigo una larga lista de prohibiciones. Antoine conocía la obra desde 1888, y sabía que su estreno iba a producir un escándalo acaso beneficioso para sus alicaídas finanzas, pero hijo del rigor prefirió esperar dos años, usados para realizar una nueva traducción que debió ser autorizada por el autor. Quizás el dramaturgo no entendió, por cuestiones de idioma, que esa adaptación francesa había sido hecha con el dedicado interés de frenar susceptibilidades religiosas, recortando en demasía el rol del pastor Manders, que de ese modo perdió presencia dramática. Los historiadores anotan que la reacción de público y crítica ante esta versión de *Espectros* osciló entre el aburrimiento y la confusión, sólo superados en la escena final, cuando el personaje de Oswald, a cargo de Antoine, suplica por un rayo de sol.

«OSWALD (*con la misma voz extenuada*)

¡El sol... el sol!

SEÑORA ALVING (*incorporándose de un salto, desesperada, se lleva ambas manos a los cabellos y grita*)

¡Ya no puedo más!... ¡Eso, nunca! (*súbitamente*) Pero ¿dónde están? (*registra con precipitación el bolsillo de Oswald*) ¡Aquí! (*retrocede unos pasos y exclama*) ¡No, no, no!... ¡Sí!... ¡No, no! (*con las manos crispadas en sus cabellos, permanece a pocos pasos de su hijo y le mira fijamente, muda de horror*)

OSWALD (*siempre inmóvil en su butaca*)

El sol... el sol...

*Telón»*¹²⁴.

Sin embargo, Antoine se entusiasmó con Ibsen. Luego de *Espectros* estrenó *El pato salvaje*, pieza que el noruego había escrito en 1884. El público de nuevo fue tomado por sorpresa y se desconcertó ante el simbolismo que mostraba la nueva obra. El viejo hábito francés del escándalo pareció asomar durante los primeros actos, los espectadores comenzaron a graznar como patos hasta que fueron ganados por la peripecia y el final se recibió con un silencio respetuoso. Más allá de estos momentos de confusión, Antoine había logrado poner a Ibsen en circulación, de modo que en el curso de los cinco años precedentes se estrenaron en los teatros franceses doce piezas de este autor.

A pesar de estas repercusiones el Teatro Libre subsistía apenas, acuciado por un déficit que se había convertido en permanente. En su afán de paliar las pérdidas, Antoine se dedicó a mostrar el trabajo de su compañía por toda Francia, además de los países europeos colindantes, Bélgica, Holanda e Italia. En el curso de estas giras *Espectros* se erigió en un éxito asegurado, llegando a las doscientas representaciones.

Luego de Ibsen, Antoine le prestó atención a Strindberg, también un ignorado autor (sueco, aunque muchos críticos lo confundieron como noruego), que había fracasado en su país con el intento de formar un teatro libre, el *Freie Bühne*, donde había tenido un moderado éxito en 1890 con *El padre* y muchas dificultades con su tragedia naturalista, *La señorita Julia*, que había podido representar sólo una vez en 1892. Fue el propio Strindberg, muy consustanciado con el ambiente parisino, quien alimentó la relación con el teatrista francés: le envió su propia traducción al francés de *El padre* y le hizo conocer el prólogo que antecede a *La señorita Julia*, que hoy se lee como una verdadera poética del Naturalismo teatral (más precisa para la escena que el aporte de Zola), que Antoine hizo circular entre críticos y allegados con el fin de preparar el terreno. No obstante el estreno de *La señorita Julia* por el Teatro Libre fue un fracaso. El público abucheó la representación y los críticos escribieron opiniones insultantes: para alguno fue una «tanda de tediosa tontería», para otro se trataba de pornografía, hubo quien afirmó haber padecido «una velada

¹²⁴ Ibsen, Henrik. 1984. *Espectros* (traducción de Isidro Maltrana). España. Biblioteca Edaf.

irritante con un aire de locura soplando del norte», y alguien calificó a la pieza como «una mezcla adúltera de Zola e Ibsen». Es posible suponer que semejante desastre debió haber aumentado las dificultades financieras del Teatro Libre. Luego de una feliz representación de *Los tejedores*, del alemán Gehart Hauptmann, Antoine volvió a recurrir a las giras, que no sólo no alcanzaron a paliar la situación, sino que en 1894 encontró a la compañía varada en Roma, sin manera de poder regresar a Francia. La vuelta se produjo con dificultades y con la decisión de Antoine de entregar la dirección del Teatro Libre a otra administración, de esa manera, en 1886, «murió el Teatro Libre; pero ya había realizado su obra»¹²⁵, había estrenado un total de ciento veinticuatro piezas que correspondían a la firma de ciento catorce autores.

«En sus siete años con el Teatro Libre Antoine puso ciento once piezas¹²⁶, la mayoría de ellas desconocidas en Francia. El cuidado que tomó en la selección y la presentación, su negativa a capitular haciendo frente al ataque furioso de la crítica y su determinación por educar antes que complacer el gusto del público, ratifica su afirmación de ser un director hecho a la medida de los dramaturgos. Indudablemente sus grandes éxitos se realizaron en el campo del naturalismo y nunca cesó de reconocer el apoyo e inspiración de Zola, pero sobre todo, le mostró al mundo lo que un teatro puede hacer cuando se lo libera de los obstáculos impuestos por la rutina y el lucro.»¹²⁷

El teatrista se tomó un respiro de un par de años para asumir luego tareas empresariales en el Teatro Odeón, donde trabajó entre 1906 y 1914, siempre interesado en promover nuevos autores. Cuando dejó este cargo, se dedicó al nascente cine, filmando versiones de obras de Alejandro Dumas, Víctor Hugo y su adorado Émile Zola.

Cabe observar como final los vínculos que Antoine tuvo con Buenos Aires. En 1896, este señor «de barbita y largos bigotes»¹²⁸, al frente de su alicaído

¹²⁵ Baty, Gaston y Chavance, René. Obra citada.

¹²⁶ La mayoría de los historiadores registra el estreno de mayor cantidad, ciento veinticuatro.

¹²⁷ Braun, Edward. Obra citada.

¹²⁸ Imbert, Julio. 1954. *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Buenos Aires. Editorial Schapire S.R.L.

Teatro Libre, hermoso emprendimiento que entraba en su etapa final, visitó la ciudad y consiguió «en el Odeón un triunfo clamoroso. La aristocracia bonaerense llenaba el teatro para verlos en la representación de *El honor*, de Suderman»¹²⁹. Pero lo que hizo notable a esta visita, más allá del éxito artístico de la compañía, es el interés que Antoine cobró por la obra de un autor nuestro, Florencio Sánchez. Se cuenta que en 1903 presencié el estreno de la primera obra de enjundia del autor rioplatense, *M'hijo el doctor*, lo que le hizo decir, según testigos presenciales, que «es un trabajo que parece escrito para mi teatro».

Treinta años después de iniciado el siglo XX, Leónidas Barletta (1902-1976) creó en Buenos Aires el primer teatro independiente, llamado Teatro del Pueblo, que copiaba casi por entero el emprendimiento de Antoine, aunque también tomó como referencia las experiencias de los teatros de repertorio ingleses y, como sustento teórico, el libro de Romain Rolland, titulado precisamente *El Teatro del Pueblo*. La reunión constitutiva tuvo lugar el 30 de noviembre de 1930 y el acta fundacional se firmó el 20 de marzo de 1931. Desde sus comienzos, y a partir de unas cláusulas fundacionales de extrema rigurosidad, el Teatro del Pueblo se propuso «realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral». Con ese mismo objetivo después se sumaron decenas de instituciones similares, a los que cabe mencionar por su relevancia al Teatro-Escuela Fray Mocho, el Teatro La Máscara, el Teatro de los Independientes y Nuevo Teatro, la agrupación que resistió con más fuerza la muerte del movimiento, se mantuvo en actividad hasta fines de la década del sesenta.

El Grand Guignol

El teatro naturalista produjo, involuntariamente sin duda, una curiosa derivación (o deformación, para algunos una excrecencia), que fue el Grand Guignol, que consistía en una forma de representación crudamente realista, con el agregado de mucha violencia, acontecimientos espantosos, fenómenos espiritistas, torturas, terrores, horrores de todo género, que según los cronistas de la época fue pretexto para fáciles triunfos de autores mediocres. Se requería de los actores un estilo de representación marcadamente expresionista, con gestos de intensidad inusitada para marcar el horror, la angustia, el estupor y la perversión. Una publicidad sensacionalista, usada con gran perspicacia,

¹²⁹ Imbert, Julio. 1954. Obra citada.

prometía un manjar que no iba a defraudar la morbosidad de los espectadores. El Grand Guignol justificó su existencia respaldándose en las prestigiosas fuentes isabelinas, donde el derramamiento de sangre y los tormentos eran de total habitualidad. Como nave insignia enarbolaban el *Tito Andronicus* de Shakespeare, que al decir de un historiador ingenioso, de haber existido un sexto acto, los personajes, a falta de víctimas en el escenario, la hubieran emprendido a espada contra los espectadores de la platea.

El teatro del Grand Guignol se creó en 1897 de la mano del dramaturgo Oscar Méténier (1859-1913), y su lugar de representación se encontraba ubicado en una vieja capilla gótica abandonada (en realidad arrasada por los revolucionarios del 89 y que, se decía, aún olía a velas y a incienso), ubicada en la calle Chaptal de Montmartre, rodeada de bares y burdeles, vale decir un entorno idóneo para los propósitos del empresario. El recinto llevaba el nombre de Teatro Lounge pero Méténier lo cambió por el de la especie, Grand-Guignol. Concebido desde sus inicios como un ámbito de escenificaciones crudamente naturalistas, con apenas doscientas noventa y tres plateas, contó con un repertorio compuesto en su mayoría por obras de Méténier, también por adaptaciones de obras de Dickens y de Poe, entre otros, pero pronto su cartelera fue degenerando, de modo que las historias pasaron a ser protagonizadas por prostitutas, drogadictos y seres de la peor calaña, que interactuaban con el público utilizando un lenguaje tremendamente crudo y procaz para la época. Con semejantes intenciones no es de extrañar que algunas de las obras de Méténier permanecieran canceladas temporalmente por la censura parisina, tal como *Mme. Fifi*, un retrato de las “mujeres de la noche”, hecho que en lugar de perjudicar a la empresa le otorgó el estatus de teatro de culto entre ciertos aficionados franceses. Con la entrada en la dirección de Max Maurey (1866-1947) en 1899 (Méténier dirigió el teatro sólo dos años y Maurey hasta 1914), se dio un cambio, que desbancó la temática insinuante y erótica proporcionada por el director original y se dedicó a cultivar las representaciones de terror, el estilo truculento que pasó a ser para siempre el sello identitario del Gran Guignol. Maurey encontró gran apoyo en el dramaturgo André de Lorde, que significamente recibió el apodo de “Príncipe del terror” y que estrenó, entre otros títulos, *El hombre de la noche*, la historia de un necrófilo, y *La pasión horrible*, la de una niñera que asesina brutalmente a los niños a su cuidado. Asimismo contrató a técnicos y escenógrafos capaces de reproducir los climas de locura y enajenación que vivían los personajes, entre los que destaca el artista plástico Paul Ratineau. Los resultados no pudieron ser más exitosos, las

macabras mutilaciones y asesinatos que se cometían en el escenario atrajeron a un gran número de espectadores, seguramente empujados por el morbo. Algunos sufrían las consecuencias del miedo, el arma de este Grand Guignol, de modo que Maurey se vio obligado a contratar un médico para asistir a los espectadores que con frecuencia se desmayaban en la platea.

En el siglo XX el Grand Guignol tomó todavía mayor impulso y logró que en el período de entreguerras, cuando lo dirigía Camille Choisy (lo hizo entre 1914 y 1930), fuera visitado por personajes de la aristocracia e incluso de la realeza europea. Fue Choisy quien en 1917 contrató a la actriz icónica del Grand Guignol, Paula Maxa (1898-1970), distinguida como la “mujer más asesinada” (se calcula que en trescientos cincuenta y ocho ocasiones) o la “Sarah Bernhardt de la muerte”. En 1962 el teatro del Grand Guignol cerró sus puertas debido al decaimiento del interés del público. Se acusó a sus últimos directores, Jack Jouvin y Charles Nonon, de haber apelado a un abrumador e inverosímil psicologismo aunque los motivos del derrumbe pueden atribuirse a otras circunstancias mucho más desgraciadas: arriba del escenario se podía ver una réplica débil y pobre de los horrores que se habían cometido en la realidad, durante una guerra que envolvió al mundo y propició, por parte de la Alemania nazi, la aplicación de unos métodos de exterminio en campos de concentración montados al efecto. Nonon, director del teatro entre 1937 y el señalado final de 1962, declaró que «nunca podríamos competir con Buchenwald. Antes de la guerra, todo el mundo creía que lo que pasaba en el escenario era puramente imaginario, y ahora sabemos que estas cosas —y peor— son posibles».

Este subgénero de terror prosperó en el cine bajo la denominación de Gore (sangre sin coagular, en inglés). La primera película que puede ser incluida en la tendencia se filmó en 1904 y se llamó *El sistema del doctor Goudrom y del profesor Plume*.

El Simbolismo y el teatro simbolista

PAUL FORT

Ya ofrecimos, en un capítulo anterior, los aspectos originarios del movimiento simbolista. Nos cabe, ahora, ahondar en algunos rasgos, entre ellos el escénico, que le dieron presencia en el teatro francés a fines del siglo XIX.

El movimiento simbolista llegó a su apogeo en 1885 y su vigencia se extendió por una década, aunque hay historiadores que alargan su influencia hasta un poco más allá del fin de la Primera Guerra Mundial. Nace como

reacción al concepto cientificista de la vida y del arte que obraba dentro del Naturalismo y el Realismo, pero también para hacer sentir su protesta por la mediocridad de la vida burguesa, por la ausencia de valores elevados que pudieran contrarrestar la aparición de situaciones como la producida, por ejemplo, por el caso Dreyfus, un escándalo que, como ya informamos, contó con la participación activa de Émile Zola y que dejó al descubierto la hipocresía e indignidad que imperaba bajo la Tercera República. El poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898) fue su principal teórico. Fue quien opinó que dentro de un orden social imperfecto era imposible la tarea de imponer un arte definitivo y estable, que las complejidades del universo apenas podían ser entrevistas a través de la inspiración poética. «Es importante recordar –nos dice Braun– que los poetas simbolistas usan la palabra no como signo, para fijar y definir experiencia, sino como evocación de realidades más allá de la que perciben los sentidos». En otras palabras, el lenguaje constituía una limitación para obtener conocimiento de la realidad, era un impedimento, un instrumento de resultados engañosos.

El afecto maniático de los franceses por los manifiestos artísticos se replicó con la aparición del Simbolismo, que reconoce como fundacionales a dos de estos documentos. El primero está constituido por el soneto en versos alejandrinos de Charles Baudelaire, *Correspondencias*, publicado en *Las flores del mal*. Más allá de las dificultades de comprensión –sin duda se trata de una expresión poética con un complejo sentido metafórico–, lo reproducimos por entero para conocimiento del lector.

«La Natura es un templo de vivientes pilares
Que susurran a veces los confusos vocablos;
Y el hombre atraviesa por florestas de símbolos
Que lo observan con ojos de mirada habituada.

Como ecos extensos, confundidos, lejanos,
desde una unidad tenebrosa y profunda,
amplia como la noche y como la claridad
colores y perfumes y sonos se responden.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,
dulces como el oboe, verdes como los prados.
Pero hay otros corruptos, opulentos, triunfantes.

Infinitas materias, de expandirse capaces,
como ámbar, almizcle, benjuí e incienso,
coreutas de los éxtasis del sentido, del alma»¹³⁰.

El segundo de estos manifiestos, que se considera el oficial, corresponde al también poeta Jean Moréas (1856-1910). Apareció publicado en *Le Figaro* el 18 de setiembre de 1886. Nos detenemos ante su extensión, sólo ofrecemos un fragmento que, aunque cargado de la misma complejidad del texto de Baudelaire, creemos que puede ser significativo.

«Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales.»¹³¹

Entre sus mentores los simbolistas enarbolaban por supuesto a Baudelaire, ya muerto en 1867, y a Arthur Rimbaud, muerto en 1891 pero que hacía años había abandonado la poesía para dedicarse a la vida burguesa. Debe sumarse a Verlaine, que falleció en 1896, y que fue hasta su muerte un compañero de ruta, dueño de una manera poética que fue «erigida en evangelio»¹³².

La desconfianza hacia la palabra llevó a los simbolistas a buscar refugio en la música, en especial prestaron adoración por la fantástica obra operística de Richard Wagner, muerto en 1883. La guerra franco-prusiana (1870-1871) había cortado las comunicaciones entre Francia y Prusia, por lo tanto poco de

¹³⁰ Baudelaire, Charles. *Correspondences* (traducción de Juan Carlos Sánchez-Sottosanto). Sanchezsottosanto.over-blog.es

¹³¹ Moréas, Jean. *Manifiesto simbolista* (traducción de Lorena Acevedo) planetasimbolista.blogspot.com.ar

¹³² Baty, Gastón y Chavance, René. Obra citada.

la música del alemán se escuchaba en Francia (se difundían sólo extractos en programas de concierto), pero, en cambio, no había interrumpido la circulación de sus escritos teóricos. Su opinión sobre distintos temas –Wagner escribió sobre muchos asuntos, que van desde el arte a la política–, era atendida y fue reforzada por el elogioso ensayo que le dedicó Baudelaire en 1861, vale decir un poco antes de que se interrumpieran las relaciones entre las dos naciones. Ni la música ni la poesía por sí solas, había dicho entonces Baudelaire, son capaces de expresar la realidad. La música no es clara para nuestro intelecto, la poesía no le habla con suficiencia a nuestra sensibilidad, por lo tanto el *Musikdrama*, palabra inventada por Wagner (cabe anotar, autor integral de sus óperas: componía la letra y la música), que se podría traducir al castellano, de manera poco fidedigna, como “drama musical”, cumplía la función de superar los límites de la música y la palabra: donde dejaba de operar la poesía operaba la música y viceversa. Es preciso añadir que, casi al final de su vida, Wagner –quien luchó siempre por imponer la ópera alemana, en contra del favoritismo europeo por la ópera francesa o la italiana–, había colmado sus ambiciones artísticas hasta la saciedad. En 1876 consiguió levantar un teatro en Bayreuth (ciudad de Franconia, en el estado de Baviera, situada a orillas del río Meno, en el este de Alemania), donde desarrolló casi a antojo sus ideas sobre el drama del futuro. El edificio diseñado a su gusto era (y es aún) un auditorio en forma de anfiteatro, con una platea inclinada que se mantenía oscura durante la representación. Sumaba un foso para la orquesta, invisible entonces para el público, y eliminó la concha del apuntador. La iluminación provenía desde arriba sin ninguna candileja al borde del proscenio. Allí, durante un festival anual que aún hoy se sigue celebrando, el Bayreuth Festspielhaus, se ofrecían, en calidad de representación única, todas las óperas de Wagner. Vale señalar que sus trabajos operísticos estuvieron marcados por extravagantes indicaciones escénicas –riberas artificiales, botes tirados por cisnes, oscilantes cabezas de dragón–, exageradas y dificultosas didascalias que, sin embargo, alimentaron la imaginación de grandes escenógrafos, que asumieron el desafío y escenificaron las propuestas wagnerianas con un alto nivel de inventiva.

Esta pleitesía wagneriana de los simbolistas (no hay datos que alguno de ellos haya visitado Bayreuth alguna vez) encontraba obstáculos en ciertos militantes, Mallarmé, entre otros, recelaba de la inclusión de la música en el drama, ya que lo consideraba una provincia exclusiva de la poesía. Mallarmé publicó en 1885 un artículo titulado *Richard Wagner: reflexiones de un poeta francés*, que es de encomio del músico alemán, de suma atención a la teoría de

Gesamtkunstwerk (que Wagner difundió y practicó y que consistía en el concepto de que en la ópera era posible efectuar la concentración de todas las artes, generando una productiva síntesis estética), pero también de defensa de «la pureza y autonomía de cada género artístico, argumentando que aun cuando ellos podían completarse o reforzarse con otros, no se debería fundirlos en una síntesis total [...] Mallarmé escribía como un poeta en defensa de los derechos de los poetas»¹³³.

Los poetas simbolistas coquetearon con el teatro sin animarse a llevar nada de sus escritos al escenario, preferían el buen resguardo de la página escrita creando lo que alguno designó, con ingenio e inteligencia, un “teatro de poetas”. La disposición de escribir obras para ser leídas, también llamados espectáculos de sillón (*spectacle dans un fauteuil*), no fue un recurso novedoso de los simbolistas, recuérdese que la misma actitud adoptaron los románticos cuando generaron el Poema Dramático, una colección de textos (con el *Manfredo* de Byron inaugurando la especie) que no tenía como objetivo su escenificación sino la deleitosa lectura. La desconfianza de los simbolistas se apoyaba en el sentido de realidad que inevitablemente contiene el teatro. El actor destruía con su presencia humana y sus actos también humanos la calidad simbólica, asible sólo mediante la imaginación que propicia la lectura. Maurice Maeterlinck, el dramaturgo de más considerable presencia en el ámbito simbolista, opinaba en 1890 que «la mayoría de los grandes poemas de la humanidad no son escenificables. *Lear*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, no deben ser representados y es peligroso verlos sobre el escenario. El día que vemos morir a Hamlet en el teatro, algo de él muere con nosotros [...] La escenificación de una obra de arte con ayuda de elementos humanos e impredecibles, es una contradicción. Cada obra de arte es un símbolo, y el símbolo no tolerará la presencia del hombre»¹³⁴. En lugar del hombre, los simbolistas imaginaban las ventajas que ofrecían las sombras, los reflejos, la «proyección de formas simbólicas, o alguna entidad con toda la apariencia de vida, pero sin vida en realidad»¹³⁵. Debido a este criterio ganó terreno el títere, las sombras chinas, hasta el mimo, alternativas preferidas a las del actor humano. Maeterlinck

¹³³ Braun, Edward. Obra citada.

¹³⁴ Fragmento de un artículo de Maeterlinck, publicado en 1890 en la *Jeune Belgique*, citado por Edward Braun en obra citada.

¹³⁵ Braun, Edward. Obra citada.

anticipó esta disposición en su primera obra dramática, *La princesa Maleine*, subtitulada “una obrita para títeres”.

«Los títeres impersonales, criaturas de madera y cartón, poseen una extraña y misteriosa vida. Su apariencia de verdad es sorprendente, inquietante. En sus gestos esenciales está contenida la expresión completa de los sentimientos humanos.»¹³⁶

En suma, lo que proponían los simbolistas para aplicar en el campo teatral es una suma de convenciones conscientes donde no se incluye ninguna intención de producir realidad o ilusión de realidad; consideraban que el teatro conocido arrinconaba al espectador como un simple receptor, mientras que la aplicación de la idea simbolista de crear apariencia mediante esos objetos sin vida aparente, obligaba al público a la participación activa, sin ser «distráido por ninguna divergencia con la realidad externa, porque no se intenta crear la ilusión de ésta»¹³⁷. Por este camino se llega, aun cuando el Simbolismo ya lucía decaído, a las inquietantes opiniones del inglés Gordon Craig (1872-1966), quien se ocupó de desmontar todos los engranajes de la escena –incluido al actor, a quien le dio la discutida, y acaso mal comprendida, condición de “supermarioneta”–, con el fin de proponer “el teatro del mañana”. Las proposiciones craignianas han quedado muy atrás, poco se recuerda de lo escrito en sus doce libros de teoría, pero sin duda muchas de sus ideas han dado apoyo y empuje a otros reformadores del teatro de comienzos del siglo XX, como Stanislavski, Reinhardt y Meyerhold.

A pesar de las limitaciones que los simbolistas le asignaban al teatro, alrededor de 1890 comienzan a fundarse en Francia una serie de grupos de aficionados movidos por el intento de escenificar a la manera simbolista. Son agrupaciones precarias, de conformación similar a la del Teatro Libre, pero sin duda con otras aspiraciones artísticas, distintas a las de ese organismo de Antoine al cual, precisamente, se lo acusaba de haber expulsado a los poetas. De todas estas agrupaciones simbolistas merece destacarse el Teatro de Arte fundado por Paul Fort (1872-1960), un muy joven poeta de sólo diecisiete años que dio acabada cuenta de sus ambiciones al atreverse a afrontar la puesta en escena de *Los Cenci*, inmanejable tragedia romántica, en verso,

¹³⁶ Opinión de Paul Margeritte (1860-1918) citada por Edward Braun.

¹³⁷ Braun, Edward. Obra citada.

de Percy Shelley, que fuera publicada en 1820 y representada por primera vez en Londres en 1886. La leyenda de la familia Cenci contiene suficientes elementos para la fascinación simbolista; más allá de las deformaciones que el tiempo y la imaginería popular produjeron en la historia, parece cierto que Francesco Cenci, el *pater familias*, abusaba de su hija Beatrice. La víctima intentó alertar a las autoridades pero, aunque todos en Roma conocían las prácticas de Francesco y las condenaban a escondidas, nada sucedió en contra del abusador porque su calidad de noble le evitaba dificultades con la justicia. Cuando Francesco se enteró de que su hija lo había denunciado, aunque en vano, la envió junto con su madre a vivir a un castillo de su propiedad, lejano de Roma, llamado La Rocca. Allí la madre consiguió la complicidad de sus dos hijos varones, Giacomo y Bernardo, para armar un complot destinado a asesinar al abusador. En 1598, durante una de las visitas de Francesco al castillo, los hermanos y dos vasallos (uno de los cuáles se había convertido en el amante de Beatrice) intentaron envenenar al hombre, pero fracasaron, por lo cual los complotados tuvieron que golpear a Francesco con un martillo hasta matarlo. Luego, arrojaron el cuerpo desde un balcón, con el objetivo de simular un accidente. Nadie les creyó, mucho menos la policía papal, que inició una investigación para determinar qué había sucedido. El amante de Beatrice fue torturado (se recuerda que la tortura, en ese entonces, era un método lícito), pero murió sin revelar la verdad. A pesar de este silencio y de la extraña muerte del segundo vasallo que había intervenido en el homicidio, la situación quedó en claro y los restantes miembros de la familia Cenci fueron arrestados, encontrados culpables y sentenciados a muerte. Los habitantes de Roma protestaron contra la decisión del tribunal, consiguiendo un pequeño aplazamiento de la ejecución. Sin embargo, el papa Clemente VIII no mostró clemencia alguna: el 11 de septiembre de 1599, al alba, la familia fue llevada al puente del castillo Sant'Angelo, donde la sentencia se llevó a cabo. Giacomo fue descuartizado y, posteriormente, sus extremidades fueron colgadas a la vista del público. Beatrice y su madre fueron decapitadas con una espada. Sólo el hermano menor se salvó de la muerte, pero aun así fue llevado hasta el sitio de la ejecución para ser testigo de las ejecuciones de sus familiares. Las propiedades de la familia, inmensas y valiosas, fueron confiscadas y pasadas a propiedad del papado. Beatrice fue enterrada en el templete de San Pietro in Montorio, levantado por los Reyes Católicos de España entre 1502 y 1510 en el lugar donde supuestamente fue martirizado San Pedro. Para la gente simple de Roma, Beatrice se convirtió en un símbolo de resistencia contra la alta aristocracia y

sus privilegios. La gente de pueblo hizo surgir la leyenda de los Cenci: juran que cada año, en la noche antes del día de su muerte, ella vuelve al puente donde fue decapitada, cargando su cabeza.

Paul Fort, naturalmente subyugado por esta tragedia impresionante, llevó adelante el espectáculo en un teatro alquilado, ofreciendo una producción teatral «destartalada que terminó casi en colapso a las dos de la mañana»¹³⁸. A pesar de este primer contratiempo, Fort hizo saber a la prensa que su teatro se dedicaría, en lo sucesivo, a representar espectáculos simbolistas. Con ese objetivo organizó una velada con cuatro obras y un poema recitado por el mismo Mallarmé (una especie de padrino del Teatro de Arte). Copiamos la descripción que de esa función hace Braun.

«En realidad, era más bien recitación acentuada con gestos y poses que acción dramática. Los personajes en el escenario declamaban en versos melodiosos y, a veces, cantaban en coro. Estaban separados del público por una gasa y se movían lenta y rítmicamente en una luz suave, contra un telón de fondo de color oro fulgurante decorado con figuras de ángeles estilizados y enmarcado en paño rojo. Adelante en el escenario, había un narrador que vestía una larga túnica azul y que, de pie junto a un atril, describía en elevada prosa la acción, los lugares y los pensamientos íntimos de los personajes [...] Por primera vez, el Simbolismo parecía tener algún efecto en el teatro, abriendo un nuevo mundo ante el poeta y poniendo en cuestión las premisas del Naturalismo.»¹³⁹

Si bien por intermedio del narrador se suplantaban las didascalias y se apelaba a la descripción verbal de la escenografía, la labor de Paul Sérusier (1864-1927), el pintor que se hizo cargo del telón de fondo, no pasó desapercibida, tomaba presencia notable aunque sólo insinuaba, dada la decisión simbolista de evocar antes de mostrar fidelidad con lo real.

¹³⁸ Braun, Edward. Obra citada.

¹³⁹ Braun, Edward. Obra citada.

Maurice Maeterlinck

Fort insistió en la misma línea, en uno de sus emprendimientos iniciales incluyó una obra de un autor belga de lengua francesa que ya hemos mencionado: Maurice Maeterlinck (1862-1949). La pieza, de 1890, se titulaba *La intrusa* y era la segunda de la producción del autor, posterior a *La princesa Maleïne*.

Durante la permanencia de Maeterlinck en París (había abandonado Bélgica cuatro años antes y se había instalado en Francia luego de terminar sus estudios de leyes), entabló sólida amistad con Mallarmé y Auguste Villiers de L'Isle-Adam. Comenzó a ser reconocido como el gran dramaturgo simbolista cuando Octave Mirbeau, un naturalista convertido al Simbolismo, celebró en *Le Figaro* la aparición impresa de la primera pieza corta de Maeterlinck, la citada *La princesa Maleïne*, «la obra más inspirada de nuestro tiempo –elogió Mirbeau–, la más extraordinaria y la más genuina, comparable con, me atrevería a decir, superior en belleza a todo lo más fino de Shakespeare». Esta comparación sin duda excesiva, permitió que algunos críticos le asignen a Maeterlinck el rango de “Shakespeare belga”. Es posible que esta aceptación entusiasmara a Maeterlinck, quien durante los años posteriores produjo en forma casi frenética. Entre 1890 y 1894 construye su serie de “teatro estático”, compuesta por cuatro piezas: *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Las siete princesas* (1891), *Pelléas y Mélisande* (1892). Agrega los dramas para marionetas –como hemos dicho, pasión de los simbolistas–, *Aladino y Palomides*, *Interior* y *La muerte de Tintagiles* (todas de 1894).

El citado “drama estático” propiciado por Maeterlinck descansa sobre cuatro conceptos.

1. Los personajes permanecen inmóviles, pasivos ante lo Desconocido.
2. Entre ellos se destaca el Personaje Sublime, que lucha inútilmente contra la Muerte, el Destino o la Fatalidad.
3. No se usa ningún acento para acentuar la tragedia cotidiana, ya que el solo hecho de vivir es una tragedia.

4. Más elocuente que la palabra es el silencio; «el silencio es para Maeterlinck más significativo que el diálogo vano de la vida cotidiana»¹⁴⁰.

Maeterlinck y los simbolistas defendían estas teorías teatrales amparados en otra comparación, la que hacían con la inmovilidad de los actores de la tragedia ática, que cargados de coturnos, túnicas y máscaras apenas transitaban el proskenion, volcando la acción con la palabra, a través de los extraordinarios versos de Esquilo, Sófocles o Eurípides.

El trajín de Maeterlinck, ya dijimos muy productivo, se incrementó entre 1902 y 1918, aunque cediendo un tanto a su ímpetu simbolista. Los críticos sostienen que en 1896 se produce el quiebre y su poética se encamina por nuevos rumbos que, aunque le dieron enormes réditos, deslucen la condición de innovador que había mostrado en la primera etapa.

«La mayoría de los críticos están de acuerdo en dividir esta producción en dos etapas que configuran, de hecho, dos estilos muy distintos, siendo el primero mucho más innovador que el segundo. Sin embargo, la crítica no siempre es unánime a la hora de decidir cuál es la obra que marca el punto de inflexión, aunque es cierto que *Aglavaine y Sélysette* (1896) se encuentra en la línea de intersección entre ambos teatros. La diferencia —algunos dirían abismo— parece evidente, aunque los criterios utilizados para tal clasificación tampoco son siempre los mismos. Si bien es cierto que los temas evolucionan, también es innegable que lo que más llama la atención de esta transformación no es tanto un nuevo tratamiento temático como el abandono de los recursos formales presentes en los primeros dramas, lo que significa el retorno a una tradición que el propio Maeterlinck criticó en su juventud. Según Arnaud Rykner, el cambio reposa fundamentalmente en el abandono, por parte del autor, del “silencio” como “material primordial del drama”, lo que le lleva a “aniquilar extrañamente sus propios esfuerzos para regenerar el teatro

¹⁴⁰ Gardey, Mariana. *Maeterlinck, el teatro del poema*. La revista del Centro Cultural de la Cooperación (en línea) Septiembre / Diciembre 2009, N° 7. <http://www.centrocultural.coop/revista>

que él mismo consideraba en 1896 la más atrasada de todas las artes”. Es evidente por lo tanto que, exceptuando algunas obras de la segunda etapa del teatro de Maeterlinck –entre las que se encuentra *El pájaro azul*–, lo que más interesa a la crítica, aunque no necesariamente al público, son las creaciones de sus inicios como dramaturgo.»¹⁴¹

Algunos historiadores, que aceptan sin dudas ese cambio en la poética de Maeterlinck, afirman que estas modificaciones se produjeron por influencia de su esposa (o amante, las fuentes difieren en la calificación), la actriz y cantante Georgette Leblanc, que lo convenció a encarar con mayor detalle la caracterización de grandes personajes femeninos, que serían luego encarnados por ella misma, de modo que Maeterlinck abandonó su “teatro estático” para encauzar su dramaturgia por caminos más convencionales. De este modo podemos señalar que la condición de autor canónico del simbolismo que se le atribuye a Maeterlinck corresponde a las piezas inaugurales ya mencionadas: *La Princesa Maleine*, *La intrusa*, *Los ciegos*, *Las siete princesas*, y los dramas para marionetas *Alladine y Palomides*, *Interior* y *La muerte de Tintagiles*. A partir de ahí su visión dramática comienza a contaminarse con procedimientos de otras poéticas, marcando el cambio que hemos indicado y que, se repite, se dio, de acuerdo con las opiniones más difundidas, en 1896 y con *Aglavaine y Sélysette*, aunque otros lo advierten con mayor evidencia en una pieza muy posterior, *El pájaro azul*, de 1909, acaso la obra más difundida. En *El pájaro azul* «Maeterlinck preserva las estructuras del drama simbolista pero comienza a combinarlas con procedimientos y estructuras de otras poéticas: el drama sentimental, el drama moderno, el drama de estaciones del expresionismo, la tragedia shakesperiana»¹⁴².

En este nuevo terreno escritural, más cerca de lo convencional que del Simbolismo, el Théâtre de l’Oeuvre (emprendimiento de Lugné-Poe al cual le prestaremos inmediata atención) le estrenó en 1902 *Monna Vanna*, una pieza que Maeterlinck escribió ese mismo año y gracias a la cual conoció a la citada

¹⁴¹ González Salvador, Ana. 2000. *Maeterlinck*. España. Editorial Cátedra.

¹⁴² Dubatti, Jorge. Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de El Pájaro Azul). La revista del Centro Cultural de la Cooperación (en línea). Enero / Agosto 2009. N° 5 / 6. Disponible en <http://www.centrocultural.coop/revista>

Georgette Leblanc (1875-1941), compañera de vida y de aventuras intelectuales hasta 1919, año en que se separaron. También en 1902, subió a escena la ópera *Pelléas y Mélisande*, con libreto de Maeterlinck sustentado por una revolucionaria música de Debussy. Hubo conflictos entre músico y libretista, que prepararon el terreno para el escándalo del estreno en la Opéra-Comique, adonde concurrieron detractores y admiradores de uno o de otro. En 1908 Constantin Stanislavski estrenó en su Teatro de Arte de Moscú *El pájaro azul*, pieza que Maeterlinck editó al año siguiente y que llegó a conocimiento de París recién en 1911. No encontramos ningún dato documental de la puesta del maestro ruso que nos dé pistas de cómo resolvió las instrucciones didascálicas incluidas en el texto que, a nuestro juicio, exigen un aparataje técnico complejo y versátil que, sospechamos, carecía el Teatro de Arte de Moscú. La pieza se abre mostrando «el interior de una cabaña de leñador, sencilla, rústica, pero miserable no»¹⁴³, decorado que se deberá transformar mágicamente por obra de un diamante encantado situado en el gorro de Tytyl, uno de los niños protagonistas.

«Apenas Tytyl ha hecho girar el Diamante, un cambio súbito y prodigioso se opera en todas las cosas. La vieja hada de pronto se hace una bella princesa maravillosa; los guijarros con que se hallan contruidos los muros de la cabaña se iluminan, azulean como zafiros, se hacen transparentes, rutilan, deslumbran, al igual que las más preciosas piedras. El pobre mobiliario se anima y resplandece; la mesa de madera blanca toma un aspecto tan grave, tan noble, como una mesa de mármol; el cuadrante del reloj guiña el ojo y sonríe con agrado, mientras que la puerta tras la cual va y viene el péndulo se entreabre y deja escapar las Horas, las cuales, con las manos enlazadas y riendo a carcajadas, comienzan a danzar a los sonos de una deliciosa música.»¹⁴⁴

En coincidencia con este estreno de *El pájaro azul* en Rusia, Maeterlinck recibió la invitación de la Academia Francesa de Letras para incorporarlo a su plantel con la condición previa de que renuncie a su nacionalidad belga, requisito que el escritor rehusó cumplir. En 1911 le llegó la distinción más

¹⁴³ Maeterlinck, Maurice. 2008. *El pájaro azul* (traducción de R. Brenes Mesen y Gregorio Martínez Sierra) Buenos Aires. Editorial Losada.

¹⁴⁴ Maeterlinck, Maurice. 2008. Obra citada.

importante, el Premio Nobel de Literatura. Maeterlinck continuó con su incesante labor literaria en sus diversas formas, ensayos, poemas, trabajos pseudocientíficos (uno célebre sobre la vida de las abejas) y obras teatrales. Insistimos que es notable la cantidad de títulos que ofreció para la escena, una producción que recién concluyó un año antes de su muerte, en 1948, con su drama *Juana de Arco*. Ese mismo año de 1948, instalado en un castillo comprado en Niza, Maeterlinck terminó de redactar su autobiografía, publicada con el título de *Bulles bleues*.

Aurélien Lugné-Poe

Aurélien Lugné-Poe (1869-1940) contaba con una acreditada carrera de teatrista de vanguardia cuando en 1893 fundó el Théâtre de l'Ouvre. La iniciativa contó con el apoyo y la ayuda del pintor Edouard Vuillard y del crítico Camille Mauclair. Muy joven, en 1886, Lugné-Poe ya había creado un organismo de aficionados, Cercle des Escholiers, donde dio a conocer una buena cantidad de nuevos autores y una versión de *La dama del mar*, de Ibsen, que dividió a la crítica. En coincidencia se instruyó como actor en el Conservatorio y con ese rango trabajó en el Teatro Libre entre 1888 y 1891, padeciendo muchas de las giras recaudatorias por Europa que organizó Antoine. Continuó su carrera al lado de Fort y su Teatro de Arte, interpretando magistralmente, cuentan, los papeles principales de dos obras de Maeterlinck, *El intruso* y *Los ciegos*.

La relación entre Lugné-Poe y Maeterlinck fue armoniosa y se estrechó aún más en ocasión del estreno, por el Théâtre de l'Ouvre, de *Pelléas y Mélisande* (la pieza teatral no la ópera). La representación cuidó el estilo que pedía la pieza, «con los personajes moviéndose y hablando como en un sueño. La escenografía fue diseñada, para evocar el mundo de la obra, en una sombría variedad de azules, verdes y grises, con dos estilizados telones de fondo que representaban el bosque y el castillo. Los vestuarios fueron diseñados según las específicas instrucciones de Maeterlinck y basados en los trabajos del pintor flamenco del siglo XV, Hans Memling, y el ilustrador inglés Walter Crane»¹⁴⁵.

El Théâtre de l'Ouvre se había organizado como la mayoría de los teatros libres que repetían la fórmula de Antoine, e hizo de la pobreza de recursos un principio estético: un necesario cambio de vestuario se hacía, por ejemplo,

¹⁴⁵ Braun, Edward. Obra citada.

intercambiando abrigo o usándolos al revés. Por otra parte la compañía era semiprofesional, por lo que Lugné-Poe solía contratar actores fogueados para completar sus elencos. Asimismo se apresuró a poner distancias respecto a su adhesión simbolista, sospechada de inquebrantable luego del estreno de *Pelléas y Mélisande*, y declaró su independencia de cualquier escuela o tendencia, a la espera, declaró, de la obra maestra francesa que colmara su ambición. Ignoraba que la pieza estaba a sus puertas, aunque el escandaloso *Ubú rey*, de Alfred Jarry, que el teatro de Lugné-Poe estrenó en 1896, no calificaba en ningún escalafón conocido, sino devolvía el payaso al teatro, con capacidad de confrontar al mundo brutal con isabelina crueldad. Pero antes que sucediera este acontecimiento, el Théâtre de l'Ouvre estrenó obras de Ibsen, *Rosmersholm* y *El maestro Solness*; de otro autor noruego de relevancia, Bjørnstjerne Bjørnson, *Más allá de nuestro poder y Yo*; de Gehart Hauptmann, *Gente sola*; de August Strindberg, *Acreedores* y *El padre*; y de Oscar Wilde, *Salomé*.

El Théâtre de l'Ouvre, al igual que el Teatro Libre, realizó giras europeas, que lo llevaron hasta Escandinavia, donde Ibsen pudo asistir a la representación de las dos obras suyas mencionadas. Los historiadores anotan que la presentación de *El maestro Solness* tuvo más éxito en esta versión francesa que en las locales que hasta entonces se habían ofrecido en Noruega. En agradecimiento por tanta satisfacción Ibsen convenció al rey noruego que condecorara al teatrista y le obsequiara una medalla de oro que Lugné-Poe empeñó varias veces para salvar las finanzas de su teatro. Pero éste y otros esfuerzos no alcanzaron para salvar la nave; en 1899 el Théâtre de l'Ouvre, para no morir como el Teatro Libre de Antoine, cambió de rumbo abjurando de su carácter independiente, transformándose en una sala convencional que, durante los treinta años siguientes, funcionó de acuerdo con directrices estrictamente comerciales.

Alfred Jarry y Ubú rey

Las crónicas de la época informan sobre la aparición brusca, tumultuosa, de Alfred Jarry en la escena intelectual parisiense. Su muerte pronta –nació en 1873 y murió prematuramente a los treinta y cuatro años, en 1907–, fue una desgracia para quienes esperaban grandes cosas de este extravagante e iconoclasta poeta que los había asombrado con su *Ubú rey*, una propuesta de agudo teatralismo, donde el ilusionismo escénico desaparecía hecho trizas. La figura casi enana, de

piernas curvadas, de este doctor en Patafísica (ciencia promulgada por él mismo, destinada a establecer las leyes que gobiernan las excepciones)¹⁴⁶, se había hecho familiar en las reuniones de poetas y escritores. Jarry traía consigo el fruto de una de sus primeras extravagancias, una travesura de juventud que cometió mientras estudiaba en el exclusivo Liceo de Rennes, en su Bretaña natal. Allí montó una pieza teatral titulada *Los Polacos*, con el objetivo de escarnecer a uno de sus profesores odiados, un tal Hébert, un pedante que luchaba por enseñarle física y que aparecía en la obra apenas escondido bajo la piel de un personaje, le Père Ebé. La pieza, en realidad un boceto anárquico destinado a la parodia del citado profesor, fue trabajada por Jarry luego que dejó el liceo y se trasladó a París, hasta transformar definitivamente al satirizado Père Ebé en el Père Ubu de *Ubú rey* y de *Ubú cornudo*. En la primavera de 1896 Jarry publicó una primera versión de *Ubú rey*, con la secreta esperanza de que Lugné-Poe se interesara en representar a todos sus Ubús en el Théâtre de l'Ouvre. Para ello siguió corrigiendo el texto, introduciendo elementos del teatro isabelino –objeto de adoración de Lugné-Poe–, claro que en una clave satírica que el empresario tardó en entender, ya que cuando al fin accedió a la representación y se puso a cargo del proyecto, comenzó los ensayos tratando la pieza como una tragedia seria. No comprendió, en primera instancia, que la propuesta de Jarry devolvía «al teatro el payaso y su libertad para confrontar al mundo con su propia brutalidad»¹⁴⁷. Por otra parte, el sentido satírico hacia el teatro “serio” estaba explícito en *Ubú rey* desde el mismo título, paródico respecto de *Edipo rey*, y el lugar de la acción, Polonia, el mismo de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Se suma como parodia la introducción en la trama de situaciones falsamente isabelinas, como aquella en que la Madre Ubú incita a su marido, armado con una escobilla de limpiar retretes, a matar al rey Wenceslao de la misma forma que lo hace lady Macbeth cuando exhorta a su esposo que asesine al rey Duncan. Esta situación se ofrece en la primera escena de *Ubú rey*, que se inicia con el famoso ¡Mierdra!, que escandalizó o divirtió al público parisino.

¹⁴⁶ Jarry desarrolló el concepto en la novela *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*, patafísico, publicada en forma póstuma, en 1911, a cuatro años de la muerte del autor. El Colegio de Patafísica –al principio comandado por Ubú hasta que Jarry lo reemplazó por Faustroll–, se mantuvo vivo debido a la posterior adhesión, en el siglo XX, de Eugène Ionesco, René Clair, Raymond Queneau, Jacques Prevert y Boris Vian.

¹⁴⁷ Braun, Edward. Obra citada.

«PADRE UBÚ

¡Mierdra!

MADRE UBÚ

¡Oh!, qué bonito, Padre Ubú; sois un grandísimo granuja.

PADRE UBÚ

¡Que os mato a palos, Madre Ubú!

MADRE UBÚ

No es a mí, Padre Ubú, sino a otro a quien habría que asesinar»¹⁴⁸.

Los mismos guiños paródicos se encuentran en el acto II, cuando la reina Rosamunda le ruega a Wenceslao que no asista a la Gran Parada, casi exactamente igual como Calpurnia le suplica a Julio César que no vaya al Senado; o cuando Bugrelao jura venganza al fantasma de su Padre, como Hamlet lo hace en la fortaleza de Elsinore.

Lugné-Poe se había hecho una errada idea de la aventura en que se estaba metiendo, situación que fue advertida por Jarry, quien le envió una carta con los requerimientos que se necesitaban para el montaje. Estas instrucciones, en el caso supuesto que Lugné-Poe las haya acatado en su totalidad, dan cuenta de cómo fue la puesta inaugural.

Máscara para el personaje principal, Ubú («caricatura salvaje de un burgués estúpido y egoísta visto por un escolar»¹⁴⁹). Yo puedo conseguirle una si es necesario. En todo caso, según sé, usted mismo ha estado estudiando todo el problema de la máscara en el teatro.

Una cabeza de caballo de cartón, que colgará alrededor de su cuello, como lo hacían en el teatro medieval inglés, para las dos únicas escenas ecuestres. Todos estos detalles se ajustan al tono de la obra, ya que mi intención fue, en cualquier caso, escribir una obra para títeres.

¹⁴⁸ Jarry, Alfred. 1971. *Ubú rey* (versión española de E. Alonso y J. L. Fassio). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

¹⁴⁹ Esslin, Martin. 1966. *El teatro del absurdo* (traducción de Manuel Herrero) España. Editorial Seix Barral S. A.

Una sola escenografía. Mejor aún, un puro telón de fondo con el fin de evitar el subir y bajar la cortina [lo que nosotros llamamos telón] durante el acto único. Un individuo formalmente vestido, entrará al escenario como en las obras de títeres, y colgará letreros indicando el lugar donde transcurre la escena siguiente (A propósito, estoy absolutamente convencido que un letrero descriptivo tiene mucho más poder de sugerencia que una escenografía. Ningún decorado, ni despliegue de extras podría realmente evocar al “ejército polaco marchando a través de Ucrania” [Acto IV, escena III].

Evitar las comparsas que comúnmente producen terribles representaciones colectivas y son un insulto a la inteligencia. Por lo tanto, un solo soldado en la escena de la parada militar y sólo uno en la refriega cuando Ubú dice: “Qué pila de gente! ¡Qué escapada!”, etc.

Adoptar un “acento”, o quizás mejor, una “voz” especial para el personaje principal.

El vestuario deberá contener la menor cantidad de color local y cronológico (así se dará idea más clara de algo eterno); deben ser de preferencia modernos, porque la sátira es moderna; y sórdidos, para que la obra se vea más miserable y horrible.

Hay datos que indican que, a medida que avanzaba el proyecto, Lugné-Poe se acobardaba ante la perspectiva del posible escándalo, hasta que un allegado lo convenció que una batahola tendría siempre mayor efecto propagandístico que un estreno convencional. Mientras Lugné-Poe dudaba, Jarry seguía transitando París, montado en su famosa bicicleta, vendiendo abonos para el estreno, a la vez que proveía al proyecto cuarenta maniqués de sastre, totalmente vestidos, para “representar” a los magistrados, financistas y nobles que serían condenados en el acto III. Por fortuna Lugné-Poe había reclutado a un par de excelentes protagonistas; el gran comediante Firmin Gémier (1869-1933), que actuaba en el Odeón pero se mostraba siempre dispuesto a colaborar en iniciativas innovadoras, que por supuesto encarnaría al Padre Ubú. Louisie France, una actriz de una gordura colosal, famosa por las canciones picarescas que solía cantar en lugares de baja reputación, se hizo cargo del papel de la Madre Ubú. El ensayo general se produjo el 9 de diciembre de 1896 ante un público de mil personas, que en su mayor número eran invitados. El mismo Jarry, maquillado como una prostituta callejera, abrió la velada delante del telón con un discurso de presentación donde informaba,

entre otros datos, que *Ubú rey* se desarrollaba en Polonia, vale decir «en ninguna parte». Según las crónicas, esa representación primera estaba siendo bien recibida hasta el acto III, cuando el enésimo “merdre” exasperó a parte del público, entre los que se contaba, se dice, el mismo André Antoine, quien se levantó del asiento y se sumó al alboroto que duró unos quince minutos, hasta que Gémier, usando sus grandes dotes de comediante, tranquilizó a la platea y el espectáculo pudo continuar. El poeta y dramaturgo William Butler Yeats, futuro fundador del Teatro Nacional Irlandés y testigo de ese acontecimiento singular, anotó su desconcierto en su autobiografía, muy acentuado debido a sus dificultades para entender el idioma francés.

«Se supone que los actores son muñecos, juguetes, marionetas, y ahora, todos ellos saltan como ranas estúpidas. Puedo darme cuenta que el personaje principal, que es una especie de rey, lleva como cetro una escobilla de limpiar retretes».

La opinión de Yeats entraña un elogio implícito, porque era evidente que el espectáculo estuvo diseñado para desconcertar, para dañar el habitual decoro teatral del público francés.

«*Ubú rey*, y por esto mismo toda la producción literaria de Jarry, podría ser considerada como una elaborada broma intelectual, si no fuera por el hecho de que ella era la expresión coherente de una filosofía sustentada por Jarry en todas sus acciones, hasta el punto de su eventual destrucción a la edad de treinta y cuatro años. Inversamente, su vida y su obra podrían ser desechadas como marginales, la obra de un excéntrico, de un sicópata, si no fuera por el hecho que las constantes que ella revela, presagian lo que podría ser considerado en el arte del siglo XX»¹⁵⁰.

Totalmente cierto; la obra (y la vida) de Jarry fue rescatada por Apollinaire y los surrealistas y sumó, con su ejemplo, a los grandes ismos que si bien fueron naciendo en el siglo XIX, estallaron con toda su plenitud a comienzos del siglo siguiente.

¹⁵⁰ Braun, Edward. Obra citada.

CAPÍTULO XXII

EL TEATRO BRITÁNICO DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XXII

EL TEATRO BRITÁNICO DEL SIGLO XIX

Archibaldo:

Y ya que hablamos de la ciencia y de la vida, ¿te has acordado de preparar los *sándwiches* de pepino para lady Bracknell?

OSCAR WILDE (1854-1900) - *La importancia de llamarse Ernesto*

Introducción

Como es posible deducir, el siglo XIX británico fue cubierto casi en su totalidad por la gestión maternal de la reina Victoria que reinó en extenso, entre 1837 y 1891 (sesenta y tres años y siete meses). Victoria, ya lo dijimos, operó en forma decisiva en las actividades de todos sus súbditos, las políticas, las sociales y las artísticas. Para decirlo de otro modo, la era victoriana contiene todo lo de importante ocurrido en la Gran Bretaña del siglo XIX, comenzando por la afirmación del Romanticismo británico (nos adelantamos en afirmar que la tendencia influyó de forma muy endeble en el teatro), y el impetuoso desarrollo del periodismo. Los británicos de todos los estratos, participativos de los acontecimientos de su país desde la Revolución Gloriosa de 1688, fueron alimentados durante el siglo XIX por una gran producción periodística, a través de una prensa variada: periódicos de noticias, revistas de actualidad, guías de viajes, magazines sensacionalistas (conocidos en inglés como *penny dreadfuls*), e incluso los *comics* (historietas en castellano). The Times, que se comenzó a publicar en 1785, con el nombre de The Daily Universal Register, era el periódico de mayor referencia. Con manifestaciones de clara independencia –aunque los observadores más perspicaces siempre lo ubicaron del lado conservador–, The Times opinó y opina sobre cuestiones del quehacer nacional, participando de los conflictos y tomando partido por alguna de las causas. Por las fechas de su fundación costaba caro, los altos impuestos gravaban su precio, pero una vez eliminados (Victoria lo hizo), se puso al alcance de los menos acomodados. La ausencia de impuestos alentó la salida de otros periódicos, como The Daily Telegraph o, el más sensacionalista, Daily Mail. A partir de

aproximadamente 1850 aparecieron las publicaciones específicas para niños en forma de novelas resumidas e historietas.

El ferrocarril contribuyó de manera fundamental para la difusión nacional de este material, que simultáneamente se ofrecía a la venta en todos los quioscos, una invención que William Smith (1792-1865) había instalado en las estaciones de trenes del país y que sobreviven en la actualidad. Esta actividad lectora encontró mayor impulso a partir de 1891, finales del reinado de Victoria, cuando se implantó la educación elemental, regular y gratuita para todos los ciudadanos menores de diez años, lo que a poco fue ampliando el número de personas letradas. Para cumplir con ese propósito se crearon escuelas públicas que eran cristianas pero no confesionales, como las que hasta entonces había administrado la Iglesia y que hasta ahí habían sido las encargadas de ocuparse de la enseñanza primaria. Estas escuelas religiosas prescindieron, naturalmente, de la difusión de las ciencias en el estado en que las había ubicado la Ilustración, tan cercanas al ateísmo, una circunstancia que plantea la pregunta de cómo, a pesar de estas restricciones visibles en la educación formal, el Reino Unido había podido producir tan grandes sabios en el siglo XIX (la lista de nombres, acaso encabezada por Charles Darwin, sería larga y tediosa). Una paradoja, sin duda.

Las bibliotecas, uno de los templos de sabiduría fomentados por la Ilustración de un siglo atrás, ampliaron la atención al público con el fin de superar los horarios laborales y obtener la asistencia de los obreros que, acicateados por la prédica de un socialismo todavía en germen, se internaban a través de los libros en los universos que antes les eran negados, tal como la política, la economía y, por supuesto, la literatura de ficción.

Tomando como referencia el dato de que muchos de los lectores eran personas que recién tomaban contacto con la letra impresa, los narradores, acaso inconscientemente, se sintieron “educadores”, de modo que el moralismo y el didactismo actuaron de ingredientes inevitables en una literatura que no perdía de vista la escasa habitualidad leyente de su auditorio. Cuando la literatura encontró una forma de difusión muy popular, el folletín (creación francesa de donde proviene el nombre, *feuilleton*, diminutivo de *feuille*, hoja, página de un libro), que consistía en la publicación de las novelas por entregas, a razón de un capítulo semanal en algunos de los diarios en circulación, se aumentó grandemente el número de lectores. Los que adquirieron gran fama con este recurso fueron el tan citado por nosotros Charles Dickens y Elizabeth Gaskell

(1810-1865), una novelista que fue perdiendo notoriedad pero que hoy está siendo revalorizada por la calidad de sus excelentes retratos de costumbres, de gran interés, sobre todo, para los estudiosos de las ciencias sociales. Entre sus novelas, novelas cortas y relatos policiales se destacan *Mary Barton*, *Lizzie Leigh*, *Norte y Sur*, *Cuentos góticos*, *Lady Ludlow*, *Hijas y esposas: una historia cotidiana*, *La casa del páramo*, *La prima Phillis*, *Los amores de Sylvia y Ruth*. Debe añadirse *Vida de Charlotte Brontë*, según los críticos, una excepcional biografía de su colega escritora.

La popularidad obtenida por los nombrados alcanzó niveles aún mucho más altos en el caso de Arthur Conan Doyle, un médico oftalmólogo que en 1891 y para redondear sus magros ingresos como profesional publicó en la revista Strand Magazine una novela de intriga, *Estudio en escarlata*, que se convertiría en el primero de los sesenta y ocho relatos en los que aparece uno de los detectives literarios más famosos de todos los tiempos, Sherlock Holmes. Basándose en el viejo y recurrido modelo de don Quijote y Sancho Panza, Doyle también creó al doctor Watson, un médico intelectualmente torpe pero que sabía acompañar al inteligentísimo Sherlock Holmes en sus emprendimientos deductivos. Después de muchas publicaciones similares, Doyle, harto de Holmes, decidió darle muerte junto a su enemigo mortal, el maligno profesor Moriarty, pero a causa de la enorme presión de los lectores, debió hacerlo resucitar, en 1902, en *El sabueso de los Baskerville*. Doyle adornó a su personaje con ciertos rasgos muy reveladores de los estereotipos de la clase alta victoriana: afición a la cocaína, destreza con la música (sobre todo con el violín), bruscos accesos de euforia y de melancolía, encubierta misoginia y, por supuesto, excesivo y orgulloso patriotismo al servicio del imperio inglés.

En este campo de literatura de ficción es necesario sumar otros autores: Robert Stevenson (1850-1894), que comenzó su carrera con *La isla del tesoro* (1883) y hoy es consagrado por su obra maestra, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886); Rudyard Kipling, ya mencionado por nosotros en otra parte por su creencia en la superioridad de la raza blanca, circunstancia que reflejó en sus célebres poemas; y Lewis Carroll, hoy reconocido como el fantástico autor de *Alicia en el país de las maravillas*. Dejamos de lado, para mantener el crédito de esta maravillosa narración de Carroll, las acusaciones de pedofilia, de cuño muy moderno, que acusan al autor con fundamentos de discutible veracidad.

Debe acotarse, por su importancia, la fundación, en Londres y en 1848, de la Hermandad Prerrafaelita, una asociación de artistas, poetas y críticos de arte que tuvo corta duración, se considera alrededor de un lustro, pero que

influyó sobremanera sobre el arte que se produjo durante la era victoriana, en especial en el terreno de la pintura (el teatro fue excluido). Su ubicación estética es imprecisa, ya que conviven dentro del grupo artistas de corte romántico junto a una importante porción decidida a copiar los procedimientos realistas que en la segunda mitad del siglo se estaban experimentando en Francia. Los unía el enfrentamiento con los preceptos académicos de la *Royal Academy of Arts*, propugnando en cambio el regreso al detallismo minucioso y al luminoso colorido de los primitivos italianos y flamencos, anteriores a Rafael —de ahí el nombre del grupo—, a los que consideraban artistas más auténticos. Los objetivos de la Hermandad pueden resumirse en cuatro puntos, que por cuestiones de similitud remiten inevitablemente a los principios del Romanticismo.

- Expresar ideas auténticas y sinceras.
- Estudiar con atención a la Naturaleza, para aprender a expresar estas ideas originales.
- Seleccionar en el arte de épocas pasadas lo directo, serio y sincero, descartando todo lo convencional y autocomplaciente
- Y, lo más importante de todo, buscar la perfección en la creación de pinturas y esculturas.

No estamos en condiciones de saber a qué consideraban “perfección”, pero sí podemos saber que estos principios no tenían un carácter dogmático, ya que los prerrafaelitas creían, tal como los románticos, en la libertad personal de los artistas para escoger sus propias ideas y técnicas pictóricas. Como a los románticos, les fascinó particularmente la Edad Media, que entrañaba para ellos una integridad espiritual y creativa que se había perdido siglos atrás. En sus primeros momentos los prerrafaelitas creyeron que medievalismo y el realismo eran compatibles, pero en años posteriores el movimiento terminó por escindirse en dos direcciones, aunque la ruptura nunca fue absoluta. La corriente realista fue encabezada por William Hunt (1827-1910) y por John Millais (1829-1886), mientras que el medievalismo estaba representado por Daniel Rossetti (1820-1882) y sus seguidores, Edward Burne-Jones (1833-1898) y William Morris (1834-1896), importante este último por su proyecto de reivindicación de la desaparecida manualidad artesanal.

En su búsqueda de un colorido brillante, semejante al de la pintura del Quattrocento, los pintores prerrafaelistas desarrollaron una técnica pictórica

consistente en aplicar por encima del dibujo previamente trazado en el lienzo una fina capa de pigmento blanco, que dejaba visible el dibujo; sobre esta capa húmeda se aplicaba la pintura, con pinceles pequeños y meticulosa lentitud. Este procedimiento permitía que el color tuviese en sus cuadros el brillo y luminosidad que buscaban. El énfasis en la luminosidad del color era una reacción contra el uso excesivo del betún, una técnica recomendada por la *Royal Academy of Arts*, que dejaba en la pintura zonas sombrías, un efecto de oscuridad que los prerrafaelitas rechazaban y detestaban.

El teatro británico del siglo XIX

LOS ROMÁNTICOS Y SHAKESPEARE

A comienzos del siglo XIX también el teatro británico quiso hacerse cargo del espíritu romántico que había ingresado a la isla con la publicación de Baladas líricas, poemario de 1798 que llevaba la autoría de dos grandes poetas del momento y que de ese modo se convirtieron en fundadores del movimiento en Inglaterra: Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) y William Wordsworth (1770-1850). En ese tren la escena sumó al ideario romántico local la reconsideración de Shakespeare (se admite que Coleridge fue el principal responsable) y de toda la dramaturgia isabelina, reformada (o deformada, tal vez sea el término más exacto) durante años para adecuarla a los gustos neoclásicos. Recuérdesse, como anotamos en el capítulo dedicado al teatro inglés del siglo XVIII, que Nahum Tate y William Davenant, entre otros, asumieron muchas de estas modificaciones que, por lo general, morigeraban la desordenada fiera dramática del genio. Esta justicia poética se advirtió muy bien aplicada en los nuevos estudios que se hicieron sobre Shakespeare, firmados, entre otros, por el citado Coleridge, William Hazlitt (1778-1830), Charles Lamb (1775-1834), Leigh Hunt (1784-1859) y Percy Shelley (1792-1822). El historiador Jaime Rest también acredita validez a un ensayo de Thomas de Quincey (1785-1859), *On the Knocking at the Gate in Macbeth*, y a las opiniones, no volcadas en un libro específico sino prodigadas en su correspondencia, de John Keats (1795-1821). El argumento que impidió por años la revalorización del poeta isabelino, que se apoyaba en el hecho de que en ninguna de sus obras había cumplido con los preceptos clásicos, fue diluido por el mismo Coleridge al afirmar que «genios como Shakespeare lo son no porque trabajen al margen de toda norma

creativa, sino porque crean las suyas propias, aunando razón e imaginación»¹. Asimismo Coleridge salió al encuentro de la cuestión de la inverosimilitud del teatro shakesperiano al atribuirle al público un amplio margen de aceptación mediante el «mecanismo de la suspensión voluntaria de la incredulidad por parte del espectador»², una consecuencia que hoy nadie discute, ya que la ficción no resiste la aplicación de ciertos criterios de la realidad (Otelo no mata a Desdémona, el actor y la actriz participan de un fenómeno que crea la ilusión realidad, no la realidad).

Esta coronación de Shakespeare como el poeta máximo de la lengua inglesa conspiró en contra de los románticos inclinados a practicar el gran género, la tragedia, un proyecto en que no pudieron imitar al insuperable bardo. Se especula que el que estuvo más cerca fue Keats, que lo habría logrado si hubiera podido plasmar en el escenario la teoría que exponía en el papel, pero a su muerte sólo se encontraron los borradores de una pieza, *Otho the Great*, de 1819, que se hallaba todavía muy lejos de ser importante o significativa. Más mérito se le otorga a Percy Bysshe Shelley (1792-1822), amigo y compañero de viajes de Lord Byron. Escribió extensas obras entre dramáticas y poéticas, como *Prometeo liberado* o *La reina Mab*, pero el conjunto de su producción no alcanza para convertirse en sujeto de comparación con, acaso, la excepción de *Los Cenci*, que en opinión de algunos es el mejor texto que produjo el teatro romántico británico. Es que este teatro romántico no pudo superar dos dificultades: llegar a las alturas del inimitable Shakespeare y la condición, imposible para un romántico, de no involucrarse en forma personal. Shakespeare sabía “desaparecer” en el entramado de sus fábulas mientras que los románticos adherían precisamente a lo contrario, a exponerse en primer plano, demostrando que el texto dramático era producto de una única subjetividad, la suya (este tema lo desarrollamos en el capítulo dedicado al Romanticismo y a la figura de Byron). Por otra parte, los autores, provenientes de la poesía, desconocían las leyes del escenario, desplegaban una habilidad lírica muy alejada de la cualidad dramática imprescindible: la necesidad de acción. Se mantenían en su lugar de poetas románticos y si bien escribían dramas, lo hacían con «horror hacia el escenario», tal como declaró lord Byron en una carta a su editor. Fue Byron precisamente quien, con *Manfredo*, inauguró en 1817 un género adecuado al espíritu romántico, el Poema Dramático, que por supuesto se sustentaba en calidades

¹ Martín Alegre, Sara. 2001. *Teatro y teatro inglés. Una breve introducción*. <https://ddd.uab.cat>

² Martín Alegre, Sara. Obra citada.

poéticas y carecía de virtudes escénicas³. Jaime Rest le da a este nuevo género la denominación quizás más acertada de “Dramas de Gabinete”, ya que en realidad se trataba de un «teatro para leer que subsiste por la belleza expresiva, pero cuyas largas tiradas en verso obstaculizan el desenvolvimiento de los sucesos y convierten el medio en fin, el movimiento escénico en ejercicio declamatorio»⁴. Larga es la lista de dramaturgos que se acogieron al refugio romántico del Poema Dramático. Entre tantos, y sólo a título de enumeración, mencionamos a Robert Southey (1774-1843), quien demostró su entusiasmo por la Revolución Francesa en *La caída de Robespierre*, escrita en 1794. En el mismo año Coleridge publicó *Remordimientos*; William Wordsworth, en 1795 o 1796, *Los comarcanos*; y Walter Scott (1771-1832), se hizo cargo de redactar, ya en el siglo XIX, en 1830, un drama de castillos y fantasmas, *La casa de Aspen*. Debemos añadir el aporte de la pluma de tres grandes poetas de este comienzo de siglo: Percy Shelley, repetimos, el de quizás más marcada influencia romántica, reflejada en *Los Cenci*, de 1819; John Keats, que como se subrayó nunca consiguió escribir una obra a la altura de sus importantes reflexiones teóricas; y, por supuesto, Byron, quien a su *Manfredo* inicial agregó los poemas dramáticos *Mariano Faliero*, *Los dos Foscari* y *Caín*, todos de 1821.

Bajo estas circunstancias parecía improbable la creación de un teatro nacional británico que se basara en tres instancias fundamentales: respeto de la tradición, atención a las circunstancias del momento y el otorgamiento de permisividad a la influencia extranjera (en especial, la francesa). Este proceso, que Dryden había saludado e impulsado en tiempos de Carlos II, avanzaba, en caso que así fuera, a los tropezones, con pocos destellos que trajeran alguna esperanza a «la obsesión de tener un Drama Nacional, que una extraña suerte parecía negarle [a Inglaterra] después del inmenso fenómeno shakesperiano»⁵. Por fortuna, a esta generalizada revaluación de Shakespeare se sumaron los actores. Dueños de mayores y mejores armas para apropiarse del legado shakesperiano, debe destacarse a Edmund Kean, ya mencionado por nosotros como actor-bohemio, que fue, hasta su fallecimiento en 1833,

³ A pesar de la repulsión manifestada por Byron, cuarenta años después de su muerte, en 1863, *Manfredo* se representó en el escenario del *Drury Lane*, obteniendo una buena aceptación de público.

⁴ Rest, Jaime. 1979. Introducción a *La importancia de llamarse Ernesto/Salomé*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

⁵ D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático. Tomo IV* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

uno de los grandes beneficiarios de esa fuente shakesperiana casi inagotable, una dramaturgia que los autores del siglo XIX no les podían ofrecer. Kean rivalizó con William Macready (1783-1873) en el aprecio del público inglés. Su aparición en los escenarios ocurrió en 1819, cuando tenía apenas veintiséis años, precisamente en una obra de Shakespeare. Macready contribuyó mucho, hasta que se retiró de la escena en 1850, a la iniciativa de recuperar las creaciones originales del poeta isabelino e interpretarlas sin ninguna adaptación.

La actividad teatral

La representación de los mencionados “dramas legítimos” –tragedia, comedia, tragicomedia–, siguió siendo, ¡hasta 1843!, patrimonio de las dos únicas compañías autorizadas: *The King's Company* y *The Duke's Company*, claro que con sus dos miembros fundadores muertos hacía ya mucho tiempo (Davenant en 1668 y Killigrew en 1683). Pero había diferencias, las dos salas donde actuaban estos elencos –el *Drury Lane* y la sala del *Covent Garden*– fueron incorporando innovaciones técnicas destinadas a cautivar a los espectadores educados, que se sorprendían gratamente ante la nueva oferta. Fue por eso que los espectáculos se acercaron a lo que actualmente se reconoce como “teatro ilusionista”, aquel que transmite, a través de detalles escenográficos, de utilería, de vestuario y de gestos y ademanes (las armas del Naturalismo y del Realismo) una sensación casi absoluta de ilusión de realidad, concepto que a juicio de Patrice Pavis «actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que sólo es una imitación de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de realidad producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares al espectador»⁶. No obstante esta ilusión de realidad era limitada, el teatro no estaba en condiciones de cubrir la apariencia de realidad con tanta fidelidad como, luego, lo consiguió el teatro naturalista posterior, con la incorporación de recursos técnicos, la electricidad y la lámpara entre ellos, herramientas impensables para un teatrista inglés de comienzos o mediados del siglo XIX. Entonces se mantenía en uso las candilejas, línea de lámparas de aceite ubicadas al borde del proscenio, que causaban un efecto muy contrario a la ilusión de realidad, pues los actores, porque iluminados de frente y desde

⁶ Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.

abajo, adquirirían un aspecto fantasmagórico y casi irreal. De todos modos la tendencia de asemejarse a la realidad se había impuesto y se dio «preferencia no tanto a lo que se representaba, sino cómo se representaba»⁷. Y en este asunto fueron los actores los que, otra vez, sacaron un campo de ventaja a los dramaturgos, que vieron disminuida su participación porque sus contribuciones en verso o en prosa poco podían agregar a un teatro más atento al despliegue escenográfico que a las palabras, por más bellas que éstas fueran. Cuando los actores necesitaban la acción que faltaba entre tanto adorno, ahí estaba el viejo y revalorizado Shakespeare.

Por otra parte hubo otros cambios importantes en la práctica; la maternal Victoria aceptó una propuesta parlamentaria y cambió la política real sobre los espectáculos teatrales. En 1843 publicó una nueva *Theatre Act*, que a diferencia de la promulgada por Carlos II en 1660, que restringía la representación de los “dramas legítimos” a sólo dos teatros, deshizo el monopolio y dio libertad a las otras salas existentes para que pudieran sumar a su cartelera este jerarquizado repertorio. La medida produjo escasos resultados inmediatos, porque esas salas, que podríamos llamar hasta entonces marginales, cosechaban buenas recaudaciones con diversiones fáciles (allí triunfaban los *burlesques*⁸, las operetas, las pantomimas, las danzas y canciones y la exhibición de fenómenos de la naturaleza, como el “hombre elefante”), y por lo tanto veían con poco agrado un cambio de dudoso éxito, ya que podrían perder una audiencia numerosa, dispuesta a desertar en caso que la cartelera les ofreciera algo tan diferente, que no esperaban y seguramente tampoco querían ver. Se estima que para 1847, a sólo cuatro años de la *Theatre Act*, ya había doce nuevos teatros en Londres y en 1860 más de veinte, todas de buena arquitectura, agradable calefacción y una adecuada distribución de las localidades que aseguraran a la audiencia una permanencia cómoda y satisfactoria.

Estos nuevos ámbitos fueron de preferencia para los dramaturgos victorianos más condescendientes con la representación. Alfred Tennyson (1809-1892), el más destacado, publicó y estrenó (por lo general en ese orden), *La reina María* (1876), *Harold* (1877) y *El halcón* (1879), inspirado en uno de los cuentos de

⁷ M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires. Editorial Nova.

⁸ El burlesque se basa en procedimientos teatrales que cuesta definir. Acaso un acercamiento adecuado se ofrece si se define como una forma que denigra lo bueno y glorifica lo malo, pero existen matices que atemperan esta simplificación maniquea. Para Silvio D'Amico el burlesque aplica mecánicamente el anacronismo, haciendo «haciendo hablar a personajes clásicos o míticos de cosas y descubrimientos modernos».

Boccaccio. Sus obras, tan vinculadas a la historia británica, suenan a los críticos como excesivamente enfáticas, conteniendo una desfavorable abundancia de patriotismo didáctico. Con este aporte de Tennyson y otros dramaturgos victorianos (sería tedioso enumerar sus nombres, fueron muchos y ninguno es hoy digno de mención) el divorcio entre los autores y la escena se atenuó un poco, pero no fue un acercamiento suficiente para cubrir todo el abismo que venía de años. No había lugar para el disimulo, no obstante la enorme cantidad de autores el teatro británico seguía sin aportar una dramaturgia de alta jerarquía que pudiera entusiasmar a teatristas y espectadores, que se sentían mucho más atraídos por las escenificaciones suntuosas y espectaculares, sazonadas por la calidad de actores y actrices que, repetimos, se habían convertido en ídolos populares.

«Para el público, el teatro victoriano era algo así como un país del ensueño, el que era conjurado por autores a menudo mal dotados y casi siempre mal pagados.»⁹

Debe señalarse que Dion Boucicault (1822-1890) un dramaturgo prolífico que adecuó su escritura a las representaciones grandilocuentes, y tuvo éxito. Apoyado por el prestigio, luchó para que los autores, relegados en estas cuestiones, obtuvieran mejores recompensas económicas.

«Boucicault sabía que en Francia un autor recibía el cinco por ciento de los ingresos brutos de todas las representaciones, y que sus herederos se beneficiaban hasta diez años después de su fallecimiento. En la década del 60, la popularidad de las obras de Boucicault le permitió insistir en los derechos de autor.»¹⁰

Asimismo a Boucicault se le atribuyen otras iniciativas que cambiaron considerablemente la relación entre el autor y el hecho teatral. Desechó a las compañías permanentes y estables para decidirse por la contratación de un elenco de actores para un solo espectáculo, tal cual lo hace hoy un empresario de estos tiempos. Propició, asimismo, la primera “compañía en gira”, que partió

⁹ M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

¹⁰ Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. EUDEBA.

de Londres para actuar en otras ciudades de Gran Bretaña. El ferrocarril, en constante crecimiento, facilitó el traslado cómodo y redujo los costos de los viajes. Estas propuestas de Boucicault fueron imitadas por otros responsables de compañías –entre ellos los famosos Bancroft, empresarios pioneros del decorado realista de tres paredes–, de modo que los elencos estables, una tradición del teatro de la isla, fueron desapareciendo. Por último se le atribuye a Boucicault haber traído de un viaje a América, donde finalmente se radicó, un elemento dramático para sumar espectacularidad a lo espectacular. Se trató de la “escena sensacional”, vale decir una escena que en algún punto de la representación superara en grandiosidad e impacto a todo el resto. Se la usó, con frecuencia, para darle un realce demagógico a las obras de Shakespeare, que de ese modo volvían a manosearse con total desparpajo. The Times describió una de esas representaciones, la de *Ricardo II* con Charles Kean en el papel principal.

«Antes de levantarse el telón, el público escucha los alegres tañidos de campanas de júbilo y sépase bien... se trata de repicar de campanas verdaderas y cuando nos dejan ver el escenario, tenemos delante nuestro una vieja calle de Londres con sus frentes de casas adornadas con gobelinos y tapices, con los balcones llenos de ciudadanos alegremente vestidos y una multitud exaltada que llena la calle esperando todos la llegada de Bolingbroke [más tarde sucesor de Ricardo, como Enrique IV] que rodeado de delegados de varios gremios de la ciudad y de hombres armados de su séquito, saluda desde su silla de montar y es recibido con aplausos ensordecedores por parte de la muchedumbre. Detrás de él viene Ricardo que es atacado con gritos.»

Esta escena hoy no puede sorprender a nadie, pero por su carácter “sensacional” con seguridad sorprendió y entusiasmó a la audiencia del siglo XIX.

El pobre panorama escritural (Boucicault era una feliz excepción) se sacudió en 1889, cuando Londres conoció la primera obra del ciclo realista de Henrick Ibsen, *Los pilares de la sociedad*, que se estrenó bajo el título de *Quicksands* y con traducción de William Archer (aunque Silvio D’Amico le otorga este mérito al poeta y dramaturgo Edmund Gosse). Hay historiadores que difieren acerca del título de la pieza del autor del noruego, aceptan el año, 1889, pero aseguran que la primera pieza de Ibsen que conoció Londres fue *Casa de muñecas*.

Cualquiera haya sido la obra, se coincide que el estreno fue muy exitoso y que por causa de la buena repercusión se comenzó a abrir la puerta que iba a dejar paso a los dos grandes autores del siglo XIX británico: Oscar Wilde y Bernard Shaw. Fue un proceso que necesitó de autores intermedios, con la misma visión realista que había mostrado Ibsen; entre ellos cabe citar a Thomas Robertson (1829-1871), que le dio vida a un nuevo género de comedia, las *Teacup and Saucer Comedies* (Comedias de la taza de té y el platillo), donde tomó como sujeto a la clase media en ascenso, a los snobs e incluso a ciertos sectores del proletariado que olvidaban sus orígenes y acometían con una vulgaridad irremediable sitios que antes le habían sido negados.

«La destreza de Robertson consiste, particularmente, en un adecuado manejo del diálogo, que le permite reunir a un grupo de personajes en la sala de recibo y describirlos a través de las observaciones que cada uno formula, con lo cual se obtiene una convincente pintura de caracteres. Este método cundió con rapidez y alcanzó considerable auge, al punto de que puede hablarse de un molde teatral que —en razón de su ámbito y circunstancias— se denominó “drama de la taza de té y del platillo” (*teacup and saucer drama*); el verismo de esta corriente se destacaba, ante todo, por la ajustada descripción de figuras humanas, hecho que influyó en el desempeño de los actores, quienes debieron adaptarse a exigencias interpretativas más severas.»¹¹

Los cronistas de la época registraron con perspicacia que Robertson, quien era un experimentado hombre de teatro, anticipó con la representación de sus textos la presencia de un rol hasta entonces desconocido: el de director de escena. Este “teatro de la conversación” (denominación que también merece la nueva forma y que Oscar Wilde llevó al apogeo), era representado por actores sentados en sillas que habían traído al escenario y luego devolvían entre patas cuando la charla había terminado. Robertson enseñó a estos intérpretes, prisioneros de esa rutinaria práctica, a dar vida a los objetos, variedad a la situación conversacional y, sobre todo, naturalidad a una escena que a ojos del público tenía que parecer extraída de la vida cotidiana, sin ningún empaque actoral ni ningún artificio que alterara la ilusión de realidad. Debe subrayarse

¹¹ Rest, Jaime. 1968. Obra citada.

que el carácter revolucionario de Robertson terminaba ahí, sus textos no ponían en duda las jerarquías y mucho menos los códigos de conducta victorianos; nadie decía nada inconveniente y las sillas eran corridas de aquí para allá por quienes tenían la obligación mundana de hacerlo, nunca por una dama.

Sin embargo la corriente ibseniana empujaba con fuerza y hubo autores que se acercaron aún más a su poética. Con Arthur Pinero (1855-1935) «la literatura dramática inglesa subió otro peldaño»¹². En su obra más aplaudida, *La segunda señora de Tanqueray*, de 1893, Pinero se atrevió a retratar la situación de la mujer repudiada por su conducta con una valentía sólo igualada después por Oscar Wilde o Bernard Shaw. Pero la valentía de Pinero se detuvo en ciertos límites, «no desenmascara a nadie»¹³. Otro autor, Arthur Jones (1851-1929), más influido por Ibsen, lo superó con un coraje similar al del noruego y que le faltó a Pinero. Luego de un comienzo de comedias pasatistas, Jones dio el salto en 1884 con *Destrozando una mariposa*, muy claramente inspirada en *Casa de muñecas*, que es de 1879. Continuó produciendo en el mismo tono, dentro del nuevo estilo confrontativo, a la vez que teorizaba en favor de la tendencia, como lo hizo en *El renacimiento del teatro inglés* (1895) y en *Los fundamentos de un teatro nacional* (1912). En estos trabajos Jones muestra el alborozo de percibir que la escena inglesa, ¡por fin!, volvía a encontrar a encontrar identidad propia.

El mecanismo de transformación de la escena inglesa, o de renacimiento si la palabra resulta más adecuada, no sólo correspondió a estos autores nutridos de ibsenismo, sino también a los pequeños teatros, llamados *Repertory Theatres* (Teatros de Repertorio), copias del Teatro Libre que Antoine había creado en París, y de los *Freie Bühne* berlineses. El primero fundado en Londres, que se llamó *Independent Theatre*, fue obra de J. T. Grein en 1891.

«Un holandés llevó a Londres la idea del Teatro Libre. J. T. Grein había sido crítico teatral. A los veinte años de edad escribió la introducción a una traducción holandesa de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo* [...] Cuando aún no había cumplido los treinta años se fue a vivir a Londres e inició la Sociedad del Teatro Independiente [*Independent Theatre*] en la primavera de 1891.»¹⁴

¹² Ignatov, S. 1947. *El teatro europeo en los tiempos modernos* (traducción de N. Caplán). Buenos Aires. Editorial Futuro S.R.L.

¹³ Ignatov, S. Obra citada.

¹⁴ Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

Grein comenzó sus actividades con *Espectros*, que causó revuelos y opiniones contrarias. A pesar de las críticas, dobló la apuesta con el espectáculo siguiente, nada menos que *Teresa Raquin*, de Zola. Pero el afán de Grein era representar obras de autores ingleses que estuvieran en relación con el teatro que él propiciaba. Encontró el primero a los dos años de fundación de su emprendimiento, en 1893 estrenó *Casas de viudos*, de un todavía desconocido Bernard Shaw. Con esto, el *Independent Theatre* «prestó al hombre que llegaría a ser el más grande dramaturgo de Inglaterra el mismo servicio que la *Freie Bühne* había prestado a Hauptmann»¹⁵.

A partir de la iniciativa pionera de Grein, se fueron creando otros espacios con propósitos similares, con el fin de familiarizar a la opinión pública británica con las grandes iniciativas escénicas que no sólo correspondían a Ibsen —ahora leído en oportunas traducciones al inglés—, sino asimismo a los rusos Gogol, Gorky y Chejov; al alemán Gerard Hauptmann y al sueco August Strindberg. Estos teatros eludían a la censura con el mismo mecanismo ingenioso que Antoine había empleado en Francia: no abrían las puertas al público en general, sino por las mañanas a sus socios que, antes, habían abonado una cuota de suscripción.

Por otra parte, importantes críticos del momento, de mucha influencia, como William Archer (1856-1924)¹⁶ y Bernard Shaw (antes de *Casas de viudos* fue crítico musical y teatral), apoyaron las ideas y las formas que proponían estas poéticas realistas y llamaron a la emulación. En función del nuevo clima teatral, una dramaturgia aún más naturalista fue practicada por John Galsworthy (1867-1933) que, afamado en la novela, se propuso el ingreso al drama con *La cajita de plata*, de 1906, que le dio nombradía en el nuevo terreno literario.

Con todo lo expuesto puede decirse, recién ahora, que la antimonopólica acta que Victoria dictó en 1843 mostró por fin sus beneficios. El realismo de este nuevo repertorio estuvo sostenido desde el primer momento por la extraordinaria camada de actores ingleses que con su ductilidad e idoneidad valorizaron esos textos. Vale nombrar, puestos en primera línea, a Henry Irving (1838-1905), el primer actor del Reino Unido que fue nombrado caballero (Sir, en 1895), y Ellen Terry (1847-1928). Luego de sus comienzos en teatros de provincia interpretando los personajes de Shakespeare (se cuenta que la

¹⁵ Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. Obra citada.

¹⁶ William Archer fue dramaturgo pero, sobre todo, un crítico teatral muy respetado. Escocés de origen, apoyó mucho la carrera de Bernard Shaw.

interpretación que Irving hizo de *Hamlet* en 1874 fue tan personalísima que cosechó elogios y rechazos por igual), ambos, actor y actriz (el feliz encuentro había ocurrido en 1867, cuando protagonizaron *La fierecilla domada*), se embarcaron a mediados de la década del '70 en esta aventura de llevar a la escena el teatro realista. Preciso es acotar que no obstante esta decisión, nunca abandonaron su predilección por los textos de Shakespeare. Las crónicas destacan que el primer gran éxito de Irving en este nuevo camino, que le permitió dominar la escena inglesa durante los últimos treinta años de la era victoriana, ocurrió en 1871, cuando sobresalió en el papel de mendigo en un melodrama del cual sólo sabemos el título, *Dos rosas*, que se ofreció trescientas veces consecutivas. Pero el éxito más colosal de Irving se registró con *El judío polaco*, donde interpretó el rol del tabernero asesino del personaje del título y que confiesa su crimen mediante el hipnotismo.

Esta tendencia hacia el realismo escénico que hemos marcado como tan auspiciosa, contó también con sus detractores, entre ellos un director de teatro irlandés, John Ervine, quien sentenció que «una noche en un teatro de repertorio, era casi tan alegre como una noche en un depósito de cadáveres». Sin embargo, y contra esas opiniones contrarias, este camino que iba tomando el teatro inglés, marcaba la indudable revitalización de un teatro nacional que nunca parecía repuesto del golpe que tanto tiempo atrás, en 1642, le había asestado Oliver Cromwell.

* * *

Vale intercalar, como un interregno feliz o un feliz paso siguiente en el camino de recuperación del teatro inglés, la aparición de una especie que Jaime Rest llama “híbrida”: la comedia musical (que algunos llaman operetas u óperas cómicas), cultivada de modo especial por el libretista William Gilbert (1836-1911) y el compositor Arthur Sullivan (1842-1900). El nuevo género obtuvo inmediato éxito y la popularidad sigue vigente aún hoy; en la Web se encuentran con extrema facilidad registros audiovisuales de las comedias de estos dos autores, recientes puestas en escena en Londres y en otros puntos de Europa y de los Estados Unidos. El letrista y el músico se convirtieron en los reyes de los escenarios londinenses de la época victoriana, sus trabajos se reconocen también como “Óperas Savoy”, por haberse representado la mayoría de ellos en el Teatro Savoy, un recinto que el empresario Richard D'Oyly Carte construyó en 1881 para ofrecer exclusivamente las obras de

la pareja. Durante diez años las comedias musicales de Gilbert y Sullivan fueron los únicos títulos que ocuparon la programación de ese teatro. Gilbert y Sullivan no siempre mantuvieron una relación armoniosa sino más bien de competencia, atemperada porque el éxito atenúa todo. Al primero se lo conocía como muy susceptible, irritable y decidido a satirizar hasta el escarnio a las clases privilegiadas (aunque sin ningún ánimo de corregir sus marcados defectos de conducta), mientras que hay noticias de que Sullivan trataba de suavizar los dardos y, pusilánime, atemperar las críticas en afán de ganarse el aprecio de la alta sociedad. Riñeron a menudo y mantuvieron separaciones prolongadas que el paciente empresario Carte toleraba reponiendo en su teatro las obras de la pareja hasta que se produjera la reconciliación.

Gilbert y Sullivan se conocieron en 1869 y dos años después estrenaban su primera obra conjunta en un acto, *Thespis*, en el *Gaiety Theatre de Londres*. El tema es muy similar al de algunas operetas de Jacques Offenbach, especialmente *Orfeo en los infiernos*, porque del mismo modo que el autor alemán los compositores británicos se sirvieron de la mitología clásica para hacer una ácida crítica de la sociedad del momento. La segunda obra en un acto, *Juicio por jurado*, fue estrenada cuatro años después, en 1875, en el *Royalty Theatre*, también de Londres. Su trama giraba en torno al incumplimiento de una promesa de matrimonio. Obtuvo tal suceso que dejó atrás a *La Périchole*, del citado Offenbach, autor al que parecía imposible destronar¹⁷. Esta pieza de Gilbert y Sullivan se mantuvo dos años en cartel, alcanzando la cifra, escalofriante para esos tiempos, de trescientas representaciones. La gran acogida de *Juicio por jurado* llevó a su productor, el ya mencionado Carte, a sugerirles que escribieran otra obra y, así, surgió *El hechicero*, opereta de enredos amorosos y equívocos entre parejas que alcanzó las ciento setenta y cinco representaciones y debilitó un poco las diferencias, nunca superadas del todo, que separaban a los dos autores. Pero la fama y popularidad de que ya disfrutaban Gilbert y Sullivan no fue nada en comparación con la que iban a obtener con su cuarta colaboración, *H.M.S. Pinafore*, obra que se estrenó en mayo de 1878 en un teatro de Londres (todavía no se había construido el Savoy) y se representó, sin autorización de los autores, también en los Estados Unidos. La pieza alcanzó las quinientas setenta representaciones. *H.M.S. Pinafore* es una sátira, esta vez muy suave, de las

¹⁷ Hemos mencionado a Offenbach en el capítulo dedicado al teatro en Francia, donde le hemos asignado a este alemán nacionalizado francés la condición de creador indiscutible de la opereta y la comedia musical moderna.

cuestiones de amor entre personas de distinta clase social, en este caso la hija de un capitán de la armada británica enamorada de un simple marinero.

Las complicadas relaciones entre los dos artistas convivían, aunque de manera más sorda, con la que ambos mantenían con su productor Carte. Si la relación profesional se mantuvo durante diez años, para romperse definitivamente en 1891, fue porque a cada contratiempo, uno atacaba a Carte y el otro lo defendía, situación que cambiaba en el conflicto siguiente. No obstante parece que ciertas irregularidades financieras cometidas por Carte, tal como cobrarles a los autores el costo de reposición de la alfombra roja de entrada al Savoy, a todas luces un gasto de mantenimiento edilicio, ocasionaron el distanciamiento definitivo de los artistas con el empresario. Luego de ese desgraciado año 1891, Gilbert y Sullivan produjeron dos óperas más, *Utopia, Limited* (1893) y *The Grand Duke* (1896). Gilbert también escribió un tercer libreto pero su insistencia en seleccionar como actriz a una protegida suya hizo que Sullivan rehusara participar del proyecto. *Utopia, Limited*, que trataba del cómico intento por “anglicanizar” un reino isleño del Pacífico Sur, fue solo un éxito modesto, y *The Grand Duke*, en la cual un elenco teatral tomaba control de un ducado, resultó un gran fracaso. Fue el definitivo fin de la dupla; la pareja se separó luego de haber compuesto catorce operetas, todas en un acto o dos, con excepción de la octava, *Princess Ida*, que fue desarrollada en tres. Sullivan continuó componiendo óperas cómicas con otros libretistas, pero por poco tiempo, ya que murió en 1900. Existen documentos firmados por Gilbert donde lamenta con aparente sinceridad la muerte de tan eficaz colaborador.

Aunque Gilbert anunció su retiro del teatro después de la pobre recepción de *The Grand Duke* (1896), produjo al menos tres obras más durante sus últimos años de vida. Fue nombrado caballero en 1907 en reconocimiento a sus contribuciones al progreso de la escena inglesa (Sullivan había recibido la misma distinción de la reina Victoria en 1883 por sus aportes a la música). Gilbert fue el primer escritor británico que gozó de ese nombramiento en recompensa por sus obras dramáticas; otros dramaturgos ya mencionados por nosotros, como William Davenant y John Vanbrugh, fueron distinguidos pero por sus servicios políticos u otros aspectos ajenos a su profesión. El 29 de mayo de 1911, Gilbert estaba enseñando a nadar a dos jóvenes damas en el lago de su hogar campestre, cuando una de ellas perdió el equilibrio y cayó al agua. Gilbert se lanzó a salvarla, pero sufrió un ataque cardíaco en medio del lago y se

ahogó. Sus cenizas fueron enterradas en la Iglesia de San Juan el Evangelista en Stanmore, una localidad cercana a Londres.

* * *

La reina Victoria murió en 1901 dejando su sello, marcando el siglo. Un año antes, torturado por la desdicha, había muerto Oscar Wilde en París. Los sobrevivió por casi cuatro décadas Bernard Shaw, que iba a dejar como patrimonio del teatro inglés una obra caudalosa, particular e inteligente. Con seguridad en la producción de estos dos autores deberíamos apoyar la certeza de que al cabo de la era victoriana el Reino Unido ya podía pregonar que, luego de tanto penar, por fin recuperaba un Teatro Nacional, o al menos una dramaturgia única y representativa. Por eso, de acuerdo con el valor que le asignamos, vamos a dedicarles a estos dos autores lo que resta de este capítulo.

Bernard Shaw (1856-1950)

«Mucha gente, o dice que no está de acuerdo con Bernard Shaw, o que no lo comprende. Yo soy la única persona que lo comprende, y no estoy de acuerdo con él»

GILBERT CHESTERTON

George Bernard Shaw, que cuando se dedicó al teatro firmó sus obras eliminando el George, nació en las afueras de Dublín, Irlanda («tierra de hambre, desidia, latifundios, prestamistas e impresores que se ganaban la vida imprimiendo sobre todo las fórmulas de quiebra»¹⁸), en julio de 1856, en el seno de una familia pobre y protestante, que sin embargo se jactaba de descender de Macduff, el vencedor de Macbeth. Su padre, un alegre iconoclasta cuando lo entusiasmaba el whisky, bromeaba delante del niño, al que había apodado Sonny, acerca de las Santas Escrituras, diciéndole que la resurrección de Lázaro había sido un truco publicitario. Acaso de él Shaw adquirió su devoción

¹⁸ Harris, Frank. 1943. Bernard Shaw. Biografía no autorizada basada en informaciones de primera mano, con un post-scriptum de Bernard Shaw (traducción de Ricardo Baeza y Fernando Baeza Martos). Buenos Aires. Editorial Losada.

escéptica y el espíritu burlón, mordaz, para referirse a la religión que mostró en mil ocasiones a lo largo de su longeva vida. Su madre permanecía exenta de toda ironía, pero también dejaba en claro que el fervor cristiano no era un tema de su interés. Shaw se educó en el Wesley College de su ciudad natal, donde dedujo un concepto que mantuvo de por vida: nada fecundo y útil puede aprenderse en un colegio con los métodos en uso. Emigró a Londres en 1876, como todos los irlandeses que «se esforzaban por salir de su patria lo más pronto posible, y Shaw no fue en esto distinto a los demás»¹⁹.

«En abril de 1876, barbilampiño como un crío (la barba no le creció hasta los veinticuatro años), llevó su maleta al muelle de Dublín y se embarcó rumbo a Inglaterra, no volviendo a Irlanda hasta treinta años después, y ello únicamente por complacer a su mujer.»²⁰

En Londres desatendió su muy sólida formación musical, su madre había sido una de sus maestras, para dedicarse a la literatura. Escribió cinco novelas que fueron rechazadas por los editores locales y algunos americanos que olían entre esas páginas un aroma de socialismo elemental poco convocante. Desde entonces Shaw detestó el género, jamás volvió a él; su primera novela tardó cincuenta años en ir a la imprenta, y esto debido a que el autor había adquirido buena fama en el teatro. Como forma de manutención, luego nueve años de estrechez y pésimos empleos, durante los cuales entre otras penurias padeció una viruela que le dejó cicatrices que ocultaba con su barba partida en dos, lo que le daba carácter mefistofélico, consiguió en 1885 y por el esfuerzo de amigos un contrato de crítico musical en el semanario satírico *El tábano*. La música había sido alimento constante en su casa irlandesa natal, siempre agradeció que aun niño lo llevaran a la ópera. Firmó sus comentarios con el seudónimo Corno di Bassetto (antiguo instrumento musical que figura en la partitura del *Réquiem* de Mozart) y con tono frecuentemente vitriólico («con frecuencia ha escrito para hacer daño»²¹), como el que, en defensa de su profeta Richard Wagner, le asestó al músico alemán Johannes Brahms, opinando sobre su *Réquiem* que «no tiene un verdadero aliento fúnebre; es tan execrable, pesado y aburrido que, después de

¹⁹ Harris, Frank. Obra citada.

²⁰ Harris, Frank. Obra citada.

²¹ Chesterton G. K. (sin fecha) *George Bernard Shaw* (traducción de José Méndez Herrera). España. Ediciones La nave.

él, aun el más chato de los funerales podría ser visto como un ballet o, al menos, como una *danse macabre*. Su predilección por Wagner se hizo aún más explícita, si hiciera falta, en el libro *El perfecto wagneriano*, publicado en 1898, donde analiza el conjunto de cuatro óperas épicas unidas por el título común de *El anillo de los Nibelungos*. Vale agregar que su admiración, aunque no tan militante como en el caso de Wagner, estaba repartida además entre Beethoven y Mozart.

Al mismo tiempo se involucraba en política —una pasión de por vida donde pudo desplegar su poder de oratoria, realmente magnífico—, adhiriendo desde siempre a la Sociedad Fabiana, fundada en 1884 por el matrimonio Beatrice y Sidney Webb, de la cual el historiador Silvio D'Amico da una curiosa definición, le atribuye una mezcla de ideas de Marx y de Nietzsche que buscaba una nueva sociedad formada por superhombres. Consideramos errada la apreciación de D'Amico, los fabianos, apoyados por una concepción del mundo realmente socialista, propiciaban, a cambio de métodos marxistas o anarquistas sujetos a la lucha de clases, la transformación de la sociedad a través de formas gradualistas de persuasión, para nada revolucionarias y mucho menos violentas. Las combativas instituciones proletarias llamaban a los fabianos “socialistas de salón”, “socialistas apoltronados” o “socialistas de gas y agua caliente”. Hay datos que informan que, muy militante en su juventud, Shaw renunció en su vejez a sus cargos en la institución, pero también hay registros que señalan que en representación de los fabianos asistió, en 1893, a las reuniones de discusión previas a la fundación del Partido Laborista británico, institución política que al fin reemplazó a la Sociedad en objetivos y propuestas. De todos modos, el socialismo de Shaw, tenga el matiz que tenga, siempre está presente en sus piezas teatrales, a veces sin demasiada evidencia pero con una presencia infaltable.

Shaw fue un notorio vegetariano desde los veinticinco años. Rememoró la decisión tiempo después, siempre con su estilo irónico —una marca de mordacidad y sarcasmo que asumió de por vida—, comentando que «fui caníbal durante veinticinco años». Se unió a la causa también con carácter militante, tal como se advierte en muchos de sus escritos, ya que no perdió oportunidad de referirse al tema, afirmando en alguno de ellos que «un hombre de mi intensidad espiritual no come cadáveres».

Renglón aparte merece la conducta sexual de Shaw, sujeta a múltiples especulaciones, las más de las veces de carácter psicoanalítico. Se sabe, él mismo lo confesó, que se mantuvo célibe hasta los veintinueve años, hasta que una joven viuda, Janne Patterson, lo inició a la fuerza. Él mismo, no obstante la atención que lograba entre las mujeres, manifestó su platonismo, actitud

mantenida incluso cuando se casó en 1898 con Charlotte Payne-Townshend (Shaw ya tenía cuarenta y dos años), un matrimonio que no parece haber sido consumado. Mantuvo, por ejemplo, una larga relación epistolar con la actriz Ellen Terry, que nunca trascendió el mero campo de la amistad. Lo que parece bastante claro, analizando sus piezas, es que en las relaciones de pareja la mujer muestra una agresividad y una iniciativa que el hombre nunca tiene, causa, quizás, de que él haya tomado una actitud a la defensiva.

Su condición irlandesa siempre ha sido puesta en primer plano. Se le adjudica que muchas de sus actitudes, de su conducta, de su visión del mundo, responden a cuestiones de nacionalidad, ignorando que cada vez que se trataba el tema era el mismo Shaw que le ponía diversión, diciendo que era un irlandés típico, un *paddy* (apodo de todo irlandés) que procedía de Yorkshire. La ironía consiste en que Yorkshire es un condado histórico del norte de Inglaterra. Otra opinión mordaz de Shaw refería que el clima, antes que otra cosa, intervenía en la nacionalidad de las personas: cualquiera que penetrase en el clima inglés o irlandés se convertiría inmediatamente en inglés o irlandés.

Bastante revuelo, en su época, y aún ahora, produjeron los ataques de Shaw a la figura de Shakespeare, tan reivindicado por los románticos apenas un siglo antes. Sería largo exponer sus argumentaciones, en realidad más opiniones en favor de las expresiones modernas del teatro —en especial Ibsen— que en desmedro del bardo, quien no obstante la gestión de Shaw, sigue sosteniendo el cetro máximo del teatro inglés, la historia del teatro así lo avala. Shaw encontró aliados para esta causa, entre ellos a Chesterton, que señaló lo bien que había hecho Shaw sacudiendo la idolatría por Shakespeare, ya que «era perjudicial para Inglaterra, porque reforzaba nuestra peligrosa autocomplacencia haciéndonos creer que sólo nosotros teníamos, no un gran poeta, sino al único poeta que estaba por encima de la crítica»²². Junto a este apoyo Shaw sufrió la acusación de que se había declarado mejor autor que Shakespeare, afirmación que, hoy se sabe, fue absolutamente inexistente; «esto es falso y absolutamente injusto; él no dijo nunca semejante cosa»²³. Hay otros biógrafos que matizan la cuestión. Para Frank Harris, contemporáneo y amigo de Shaw, (nació en 1856 y murió en 1931), el autor estuvo muy «convencido de que *Vuelta a Matusalén* [1921] y la tan chejoviana *La casa de los corazones maltrechos* [1919] son obras que

²² Chesterton, G. K. Obra citada.

²³ Chesterton, G. K. Obra citada.

superan lo mejor que ha producido Shakespeare, ello realza su condescendencia al admitir que *Macbeth* y *El rey Lear* son, en su género, inmejorables. Incluso una vez me dijo que no tendría inconveniente en reescribir *Hamlet*, con el fin de hacer resaltar la verdadera significación del drama»²⁴.

Se reconoce en Shaw, como hemos adelantado, su aversión por la educación formal de los infantes. La escuela se le hizo insoportable y los dardos contra ella fueron constantes durante su vida, declarando que los maestros ineptos e ignorantes no estaban en condiciones de enseñar nada, y que la humanidad no puede esperar de ellos otra cosa que ser estropeada. Ejemplo de su disgusto es la cita que se repite con frecuencia: «suspéndi mi educación cuando tuve que ir al colegio».

En 1895, diez años después de haber sido crítico musical en *El tábano*, volvió a la actividad pero como crítico teatral, esta vez en el *Saturday Review*, reemplazando a William Archer. Para aceptar el cargo Shaw puso dos condiciones: una gratificación importante y el abandono del impersonal “nosotros” en las críticas, ya que él usaría la primera persona del singular. Desde su nuevo lugar periodístico, del mismo modo que había ensalzado la música de Wagner, Shaw actuó de anunciador de la grandeza de Ibsen. Esta predilección por el dramaturgo noruego también se expresó en un texto llamado *La quintaesencia del ibsenismo*, que publicó en 1891 y que nosotros comentaremos más adelante. Según muchos de sus innumerables biógrafos, esta incursión por el medio teatral lo hizo conocido en el medio y lo afirmó en su carrera de dramaturgo iniciada en 1892 con el estreno en el *Royalty Theatre* de *Casas de viudos*. De este modo Shaw se convirtió en el hombre de muchas tribunas –ensayos políticos, crítica artística, novelas y cuentos y ahora obras teatrales–, una acumulación muy mal vista por sus enemigos, que los tuvo y que, además de calificarlo de histriónico, le asignaron el mote despectivo de “maestro de escuela” o de “sacristán”. Se cuenta que él, con su gran ironía, aceptaba el título de “predicador vestido de charlatán”. D’Amico le da acaso una identificación más exacta, lo llama «profeta de la irreverencia»²⁵.

El mismo año en que se casó con Charlotte Payne-Townshend, 1898, se produjo el estreno de *Cándida*, su primera obra exitosa. A partir de ahí siguió produciendo con un ritmo frenético, acaso tratando de recuperar su ingreso tardío en la profesión (casi cuarenta años), tratando, afirman los críticos,

²⁴ Harris, Frank. Obra citada.

²⁵ D’Amico, Silvio. Obra citada.

siempre el mismo tema: «la falsía de la moralidad rutinaria, y diferenciarla de la moralidad auténtica, sin convencionalismos. Los actos humanos no han de mirarse con lentes de lisonjeros colores. Al contrario, deben ser vistos sin engañosa complacencia»²⁶. En este marco general el autor desarrolla otras cuestiones, tal como el poder del dinero, las causas de la desigualdad social, las relaciones maritales (apoyó el divorcio), la religión («lucho por la venida de un Dios que todavía no existe», dice un personaje de *Hombre y superhombre*), el militarismo y, por fin y con especial atención, la situación de la mujer. El conflicto, que acepta como motor del drama en el prefacio a sus comedias agradables, es su instrumento dramático esencial en las historias que sin embargo retacean la acción, ya que en los personajes tratan de resolver sus conflictos mediante la acción intelectual (para lo cual usa y abusa con la densidad del diálogo) o la psicológica. Debe recalcarse que a diferencia de su maestro Ibsen, un dramaturgo nato, Shaw no es «el dramaturgo por antonomasia como lo es Ibsen, sino el escritor que adopta el escenario para declarar desde allí cuál es su concepción filosófica y política del mundo»²⁷. Sin embargo, cabe sumar que también a diferencia del autor noruego, Shaw aplica en su literatura dramática una inapreciable cuota de un humorismo muy inclinado a la ironía y al sarcasmo, lo que lo constituye en un comediógrafo moderno a la altura de Aristófanes, Plauto o Molière.

«En sus obras son frecuentes los rasgos de humorismo y aunque nació en las islas donde se acunó de antiguo esta modalidad artística, quien lo lea cuidadosamente notará que la sátira prepondera en él. Sátira que gusta de los retruécanos, ironías y paradojas.»²⁸

Ejemplo de estas maneras sarcásticas se encuentra en *Hombre y superhombre*. Un personaje dice a otro: «Permítame que me presente: soy Mendoza, presidente de la Liga de la Sierra. Soy un bandido y vivo de robar a los ricos». A lo cual su interlocutor replica: «Yo soy un caballero. Vivo de robar a los pobres». En los dos casos se trata de un modo de explotación del prójimo. Otros efectos decididamente cómicos obtiene Shaw a través de sus didascalias, describiendo

²⁶ Monner Sans, José María. 1939. *Panorama del nuevo teatro*. La Plata. Edición de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata.

²⁷ De la Guardia, Alfredo. 1947. *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires. Editorial Kier.

²⁸ Monner Sans, José María. Obra citada.

con buen humor el físico, los gestos y ademanes, hasta la indumentaria de los personajes.

El mismo autor ubicó el primer tramo de su producción teatral en tres zonas identificadas con distintos títulos: obras desagradables, obras agradables (editadas todas juntas en su primera edición inglesa), y obras para puritanos. En todas dejó su sello personal, aplicando «la crítica risueña que por momentos desemboca en la sátira de mordaz puntería»²⁹.

OBRAS DESAGRADABLES

- *Casa de viudos* (1892)
- *El mujeriego o El irresistible* (1893)
- *La profesión de la señora Warren* (1898)

OBRAS AGRADABLES

- *El hombre del destino o Los despachos de Napoleón* (1897)
- *Héroes* (1898)
- *Cándida* (1898)
- *Nunca se puede saber o Lucha de sexos* (1898)

TRES OBRAS PARA PURITANOS

- *El discípulo del diablo* (1897)
- *La reconversión del capitán Brassbound's* (1900)
- *César y Cleopatra* (1901)

La literatura dramática de Bernard Shaw fue siempre de confrontación, de expresión de ideas políticas y morales que, según su opinión, eran de superior interés a la calidad estética de sus textos. Precisamente, acaso por desconfianza de que la fábula teatral mostrará con exactitud lo que quería decir, Shaw antepuso a casi todas sus piezas prefacios polémicos, larguísima, ingeniosos (a veces de mayor extensión que el texto teatral, de por sí bastantes largos, tres o cinco actos), y muy ingeniosos. Según Chesterton, Shaw «da siempre la explicación antes que el incidente»³⁰. Asimismo pareciera interesarle más la polémica que pudiera desatar con sus prólogos que la repercusión que pudiera

²⁹ M. de Brugger, Ilse. Obra citada.

³⁰ Chesterton, G. K. Obra citada.

obtener con la comedia misma. Shaw diferenciaba el “sentido común”, ese que todos respetan, del “buen sentido”, el que permite ver las cosas “como son”. A él le correspondía la aplicación de este nuevo sentido, poniendo en crisis los estamentos del sentido común para encontrar, entre sus intersticios, aquellas cosas que se entendían con el buen sentido.

Entre las obras designadas por él mismo como desagradables, por cierto sobresale *Casas de viudos*, acaso la más ibseniana de las obras de Shaw, su primera incursión teatral muy inclinada a la crítica político-social. En este verdadero manifiesto contra la usura, los personajes se mueven a través de especulaciones alrededor de la renta cobrada a los inquilinos de los humildes conjuntos de casas llamados *slums*, edificios de construcción muy precaria destinados a albergar a los campesinos que emigraron a la ciudad para emplearse como obreros y gozar de los beneficios de la Revolución Industrial. Según relata Frank Harris, la caída del telón al final de *Casas de viudos* fue coronada por «una tempestad de silbidos, contrarrestada por gritos fabianos de “¡El autor!” “¡El autor!”». Shaw apareció en el escenario con un traje deslumbrante de lana plateada y preguntó si le gustaba a la indignada concurrencia, retirándose entre generales aplausos de espontánea simpatía»³¹.

El mujeriego o *El irresistible* es una comedia deliciosa, jugada por un don Juan al revés, al que todas las mujeres seducen a la fuerza, mientras que en *La profesión de la señora Warren*, la última de las tres obras de este conjunto, Shaw desarrolla la historia de Vivie, una muchacha de excelente formación, muy bien enseñada en Cambridge, que descubre que la fortuna de su madre, Kitty Warren, con la que se pagó su educación académica, proviene de la red de prostíbulos para la clase alta que desde hace tiempo regentea la mujer (un paralelo con el inescrupuloso armador de barcos que Ibsen retrata en *Los pilares de la sociedad*). Existe un principio de reconciliación entre madre e hija, aunque el diálogo es fuerte y desolador; la señora Warren explica las razones por las cuales se dedicó a la profesión –pobreza, el cerco de la miseria, la falta de futuro para una mujer–, pero el acuerdo se frustra cuando Vivie advierte que el arrepentimiento no es sincero, que su madre no ha dejado la actividad. Entonces abandona su casa materna, posiblemente para siempre. El propio Shaw explicó el origen de esta pieza, en una carta enviada a The Daily Chronicle el 24 de abril de 1998.

³¹ Harris, Frank. Obra citada.

«Miss Janet Achurch [una actriz y amiga de Shaw] me mencionó una novela de algún escritor francés [*Jivette*, de Guy de Maupassant] y que podía tener una historia dramatizable en ella. Ella desesperadamente me contó la historia... En el otoño siguiente fui el invitado de una dama, Beatrice Webb, de habilidades muy distinguidas, una de ellas es su conocimiento de los modales ingleses, así como de su tan notable destreza en cuestiones industriales y políticas. Ella sugirió que debo poner en el escenario una verdadera dama moderna de la clase gobernante, no el tipo de cosas que las autoridades teatrales y críticas imaginan como debería de ser una dama. Lo hice y el resultado fue Miss Vivie Warren... La Sra. Warren misma fue mi versión de la heroína de la novela narrada por Miss Achurch. La escena tremendamente eficaz –que podría escribir un bebé si eso fuese visto como normal–, es sólo una paráfrasis de una escena de otra novela mía, *La Profesión de Cashel Byron*³² (de ahí el título de *La Profesión de la Señora Warren*), en la cual un experto peleador muestra cómo fue conducido al ring exactamente como la Sra. Warren fue empujada a las calles».

La profesión de la señora Warren se estrenó en 1893 dentro de los marcos habituales, pero de inmediato fue censurada (la interdicción recién le fue levantada en 1924), desatando el disgusto de Shaw que, en defensa de su trabajo y de la libertad artística en general, ejerció un brillante ataque sobre ese viejo organismo inglés que era la primera vez, aunque no la última, que iba a interferir en la carrera del autor. Esta polémica produjo una de las inteligentes definiciones de Shaw, también experto en decir con muy pocas palabras lo que a otros les costaría páginas enteras: «aunque toda sociedad está basada en la intolerancia, todo progreso estriba en la tolerancia». Lo curioso consistió que la censura le achacaba a Shaw el atrevimiento de mostrar en escena a una mujer de vida alegre, cuando «eso [ya] se había hecho, con bastante falta de decoro, en cien comedias musicales»³³. Es evidente que el autor defiende a la señora Warren, obligada por las circunstancias a ganarse la vida con una

³² Una de las cinco novelas que en los comienzos de su actividad literaria escribió Shaw y que ningún editor le quiso publicar. Para Chesterton, su novela más lograda.

³³ Chesterton, G. K. Obra citada.

profesión deshonesto pero, mostrando con una de las tantas contradicciones que consternaban a críticos y admiradores, que personas como ella no tienen cabida en un mundo de conceptos límpidos.

En el grupo de obras agradables se destacan dos, *Héroes y Cándida*. De la primera aportamos el sumario resumen que hace Chesterton en la biografía del autor.

«La obra comienza en un ambiente de melodrama militar; el arrojado oficial de caballería que sale a buscar la muerte en valeroso gesto; la adorable heroína abandonada en actitud llorosa; la charanga³⁴, el tronar del cañón y el resplandor del fuego. En este momento aparece Bluntschli, un suizo de cabeza rapada, pequeño y robusto, soldado de profesión, un hombre sin patria, pero con oficio. A la heroína amante del ejército le dice francamente que es una farsante, y ella, tras unos instantes de reflexión, parece estar de acuerdo con él. La obra, como casi todas las de Shaw, es el diálogo de una conversión. Al final, la joven ha perdido todas sus ilusiones militares y admira a este soldado mercenario, no por enfrentarse con los cañones, sino por arrostrar los hechos.»³⁵

Cándida, posiblemente la comedia más bella (y más exitosa) de Shaw, mantiene aún hoy presencia y vigencia en los escenarios contemporáneos. Remite necesariamente al Ibsen de *La dama del mar*. La fábula ambientada en los suburbios al nordeste de Londres en el mes de octubre (fin del verano europeo), es simplemente brillante: cuenta la historia de Cándida, una mujer de indisimulable vena puritana, esposa del reverendo James Mavor Morell, un cristiano socialista, popular en su región en buena medida gracias a la labor de su esposa. Cándida regresa luego de un viaje a Londres y encuentra, refugiado en su casa, a Eugene Marchbanks, un joven poeta que presume de vagabundo pero parece de ascendencia aristocrática. Morell, sin saberlo, introdujo la serpiente en su hogar, porque Marchbanks se enamora de Cándida y quiere rescatarla

³⁴ Charanga o fanfarria es un grupo reducido de músicos con instrumentos de viento y percusión usado en las paradas militares.

³⁵ Chesterton, G. K. Obra citada.

de lo que supone una vida familiar tediosa y sin brillo. Le ofrece otro futuro no obstante la marcada diferencia de edad –Cándida es bastante mayor que él–, circunstancia que no le importa a Eugene: «dentro de cien años tendremos la misma edad los dos»³⁶. Marchbanks le da a la mujer carácter divino, a la manera de un romántico, y considera humillante que semejante diosa tenga que ocuparse de las humildes tareas domésticas. Por su parte, Morell está convencido de que Cándida, su esposa, necesita de su cuidado y protección. Planteado así el conflicto, Cándida debe elegir entre los dos caballeros. Y he aquí el toque de genio del autor –«entre las más puras y resonantes paradojas de la obra de Shaw, ésta es una de las mejores contraposiciones y piruetas jamás efectuadas»–: luego de un momento de incertidumbre, de magnífica teatralidad, la mujer afirma su preferencia por el más débil de los dos, que resulta ser su marido Morell.

«CÁNDIDA

¡Adiós! (toma la cara de Eugene entre las manos, y como él adivina la intención y dobla la rodilla, lo besa en la frente. Luego él se precipita afuera, en la noche. Ella se vuelve hacia Morell tendiéndole los brazos) ¡Oh, James mío!... (se abrazan. Pero no conocen el secreto en el corazón del poeta)»³⁷.

En *El hombre del destino* o *Los despachos de Napoleón*, Shaw convoca nada menos que al gran corso, pero bajándolo del pedestal y tratándolo como un ser humano que cuenta con virtudes y también padece flaquezas, quitándole los atributos y entorchados de los grabados escolares. Napoleón, reconocido genio de la guerra, reflexiona en esta pieza de Shaw muy desconcertado, porque ha notado que una bala de cañón, al alcanzar a un hombre, lo mata. Se estima que en *Los despachos de Napoleón* Shaw ofrece por primera vez la visión que tenía de la historia con mayúscula, a la cual había que desempolvar de mitos y sobrentendidos para conocerla mejor.

El discípulo del diablo es la primera de las tres obras para puritanos (para Chesterton, Shaw era puritano porque en Irlanda ser protestante era serlo). En esta pieza el autor vuelve a poner al mundo al revés o, como opinó acertadamente un crítico de la época, a mirar el bordado por la parte de atrás. Un muchacho disoluto y un pastor evangélico, involucrados en los

³⁶ Shaw, Bernard. 1946. *Comedias agradables. Héroes. Cándida. Lucha de los sexos. Los despachos de Napoleón* (traducción de Julio Brouta). Buenos Aires. Editorial Americana.

³⁷ Shaw, Bernard. 1946. Obra citada.

acontecimientos de la Revolución Norteamericana, cambian los papeles; el joven, que va a morir fusilado sin delatar la impostura, termina por ser salvado por el religioso, quien acude en su ayuda al mando de una tropa dispuesta a todo.

La reconversión del capitán Brassbound's aporta una de las contribuciones más significativas del teatro de Shaw, la presencia de las “mujeres fuertes”, en este caso representadas por Lady Cicely, personaje escrito especialmente por Shaw para Ellen Terry, cuando ella ya era abuela.

En *César y Cleopatra* ofrece una pareja de caracteres enfrentados; el emperador, de nuevo humanizado como lo hiciera con Napoleón, que no puede ocultar ni la calvicie ni los achaques de la edad, que se consuela con la nocturna taza de manzanilla, suministra a la reina de Egipto unos sabios consejos que la mujer, más joven que él, cumple de manera exactamente contraria.

Bernard Shaw se internó en el siglo XX con la franca dedicación al teatro que ya destacamos. Muchas de las obras producidas en esta nueva centuria: *Hombre y superhombre*, de 1902 («descomunal» para Silvio D'Ámico, la primera obra de Shaw con claro enfoque filosófico); *La otra isla de John Bull*, de 1904 (una de sus mejores obras para Frank Harris); *El comandante Bárbara*, de 1905; *Androcles y el león*, de 1912 (una fantasía histórica acerca de los primeros cristianos, perseguidos no por sus creencias sino por otros intereses más vulgares, y de un león que no cumple con los dictados de su especie); *Santa Juana*, de 1923 (una doncella de Orleans divertida y hasta con chispa); bastarían para considerarlo, como anticipamos, en el dramaturgo más importante del Reino Unido después de Shakespeare. El atributo no debería parecer exagerado si se tiene en cuenta que hay muchas opiniones, muy acreditadas, que coinciden con este criterio.

Por fin una anécdota, de las decenas que adornan la vida del autor: Shaw invitó al primer ministro inglés Winston Churchill, con quien mantenía malas relaciones, al estreno de *La comandante Bárbara*. Con ese fin le mandó una misiva con el siguiente agregado: «venga usted con un amigo, si es que lo tiene». Churchill, igual de ingenioso, le contestó: «me es imposible asistir, acudiré a la segunda presentación, si es que la hay».

Shaw se convirtió en el tercer escritor británico que ganó el Nobel literatura (en 1925, precedido por Rudyard Kipling y William Yeats), y un Oscar (1938) en la categoría de mejor guion por la película *Pígalión*, basada en su obra teatral del mismo título.

Oscar Wilde (1854-1900)

«Los dioses me lo habían dado casi todo. Tenía talento, un nombre distinguido, una alta posición social, la brillantez, la audacia intelectual. Yo hice del arte una filosofía, y de la filosofía un arte. Modifiqué el espíritu de los hombres y los colores de las cosas; todo lo que hice o dije asombró a los hombres. Tomé el drama, la más objetiva de las formas artísticas, e hice de él un modo de expresión tan personal como el poema lírico o el soneto, ampliando al mismo tiempo sus dominios y enriqueciendo sus características. El drama, la novela, el poema en prosa, el poema en verso, el diálogo sutil o caprichoso, todo lo que toqué lo embellecí con un nuevo modo de belleza; a la verdad misma di lo que es falso, al igual de lo que es verdadero, como su reino legítimo, y demostré que lo falso y lo verdadero no son sino formas de existencia intelectual. Traté el arte como una realidad suprema, y la vida como un simple aspecto de la ficción. Desperté la imaginación de mi siglo, que creó en torno mío el mito y la leyenda. Resumí todos los sistemas en una fórmula y toda la existencia en un epigrama. Sí, todas estas cosas tuve e hice, y aun otras muchas más. Pero me dejé desviar hacia largos períodos de ocio insensato y sensual. Me divertí ser un *flâneur*³⁸, un dandy, un hombre a la moda. Me rodeé de caracteres pequeños y de espíritus mezquinos. Me convertí en el pródigo de mi propio genio y experimenté una extravagante alegría en malbaratar una juventud eterna. Cansado de estar en las alturas, descendí deliberadamente a las profundidades, en busca de sensaciones nuevas. Lo que era para mí la paradoja en la esfera del pensamiento, lo fue la perversidad en la esfera de la pasión. El deseo, al fin, acabó por una enfermedad o una locura, o ambas cosas a la vez. Me volví indiferente a la vida de

38 El término *flâneur* procede del francés, y significa "paseante", "callejero". La palabra *flânerie* ("callejeo", "vagabundeo") se refiere a la actividad propia del *flâneur*: vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso. El *flâneur* era, ante todo, un tipo literario en la Francia del siglo XIX, inseparable de cualquier estampa de las calles de París. A pesar que Wilde le da al término una connotación negativa, fue Walter Benjamin (1892-1940) quien, a partir de la poesía de Charles Baudelaire, le hizo objeto del interés académico durante la pasada centuria, como figura emblemática de la experiencia urbana y moderna. Gracias a Benjamin, el *flâneur* pasó a convertirse en una figura importante para estudiosos, artistas y literatos.

los demás. Tomé mi placer como me plugo y pasé de largo. Olvidé que cada mínima acción cotidiana forma o deforma el carácter y que, por tanto, lo que se hace en el secreto del aposento privado, tendrá que gritarse algún día en la plaza pública. Dejé de ser el dueño de mí mismo. No fui ya el capitán de mi alma, y no me di cuenta de ello. Permití que el placer me dominase y vine a terminar en una horrible ignominia. Ahora, sólo una cosa me queda: la absoluta humildad.»³⁹

En esta larga cita –incluida en una carta más extensa que Wilde escribió en 1897 en la prisión de Reading, cuando llegaba al fin de sus dos años de reclusión a trabajos forzados, dirigida a su amante desde 1891, lord Alfred Douglas, principal responsable de la triste situación del poeta–, se resume de una manera brutal y sincera la trayectoria vital de un artista que conoció la condición de elegido por los dioses, la disfrutó con alegría y desparpajo y, por fin, tal vez por causa de la omnipotente mirada con que afrontaba todas las situaciones que la vida le ponía por delante, cayó desde lo más alto, rápidamente, víctima de un derrumbe de desgraciada velocidad.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nació en Dublin, capital de Irlanda, el 10 de octubre de 1854. Semejante despliegue de nombres, que en sus comienzos literarios Wilde enarbolaba con deliberado orgullo, era para James Joyce un gesto nada inocente, ahí encuentra las primeras semillas de la vanidad que Wilde mostró toda su vida, aún en la penuria. La destacada actividad de sus padres protestantes parecía anticipar la celebridad del vástago, ya que a su manera y desde distintos ángulos ellos dejaron marcas en la vida científica y política del siglo XIX. El padre, sir William Wilde, fue un renombrado oftalmólogo, precursor de la operación de cataratas que practicó, con éxito, en la persona del rey de Suecia, Óscar I, aunque también fracasó en curar el cómico estrabismo de George Karr Shaw, padre de Bernard, agravándole la dolencia (a partir de este incidente el hijo del afectado, George Bernard, acuñó una máxima: «Escucha a los médicos como a quien te dice la buena ventura»). La madre de Oscar, Jane Elgee (que ansiaba haber gestado una niña en cambio de un varón, y entonces vestía a Oscar de mujercita, con trajes similares a los

³⁹ Wilde, Oscar. 1951. *Epístola: in carcere del vinculis ("De profundis")* (traducción de Ricardo Baeza) Buenos Aires. Emecé Editores S.A.

de sus dos hermanas)⁴⁰, fue una nacionalista que, camuflada bajo el seudónimo de Speranza, denostó activamente la unión de Irlanda con Inglaterra, pactada en 1800, y abogó con vigor militante por la independencia de su patria; «de ella tomará Oscar Wilde su conducta extravagante y sus posiciones teatrales y aparatosas, que lo conducirán al desastre»⁴¹. Su incursión universitaria en Oxford, donde se destacó como el mejor alumno en Literatura Clásica y también deslumbró con sus primeros poemas, fue notablemente enriquecedora para el futuro escritor, quien siempre reconoció el aporte a su formación que hicieron dos grandes maestros: Walter Pater (1839-1894) y John Ruskin (1819-1900), reconocido este último como adherente a un socialismo cristiano. Todavía estudiante de Oxford, se entera de la muerte de su padre, acontecida en 1876. Le quedará por delante el amor incondicional de su madre, orgullosa de los logros promisorios de su hijo. Lamentablemente la mujer, ya anciana, asistió al triste derrumbe de su ídolo, ya que murió un año después de que Wilde fuera llevado a prisión.

Wilde, definitivamente establecido en Londres, escribe a los veinte años una primera obra teatral, *Vera y los nihilistas*⁴², que los especialistas juzgan imperfecta de escritura deficiente.

«Se trata de una obra inmadura, con un desarrollo desparejo y un tono por momentos altisonante y otros superficial, que se representó en agosto de 1883 en Nueva York, en el transcurso de una gira por los Estados Unidos.»⁴³

Pese al empeño de los productores norteamericanos, la obra resultó un fiasco y se mantuvo sólo una semana en cartel. Wilde había iniciado la gira un año antes, en 1882, en aras de compensar con la recaudación obtenida con su pieza y con una serie de conferencias pagas la fortuna paterna que había dilapidado en muy poco tiempo. Además llevaba consigo su talento, como

40 Semejante costumbre de la madre de Wilde, de vestirlo como una niña, igual que sus hermanas, provocaron las lógicas conjeturas psicoanalíticas acerca de la condición homosexual que adoptó en la madurez. La obviedad pierde certeza cuando se conoce que era hábito de las familias inglesas victorianas vestir de mujercitas, más o menos hasta los diez años, tanto a niñas como a niños.

41 Pasini, Delia. 2002. Prólogo a *Oscar Wilde, teatro completo*. Buenos Aires. Editorial Losada.

42 Existe versión castellana de Delia Pasini, publicada por la Editorial Losada en 2002.

43 Pasini, Delia. Obra citada.

declaró al aduanero al hacer su entrada a ese país americano afín con Inglaterra en muchas cosas, decía, salvo en el idioma. La expectativa norteamericana por la llegada del genio británico había sido muy grande. Gilbert y Sullivan habían contribuido lo suficiente con *Paciencia*, una opereta que estrenaron en 1881 y que se burlaba, mediante el personaje de Bunthorne, de la afectación y la extravagancia del esperado visitante, más conocido en los Estados Unidos por sus provocativas poses de esteta que por sus poemas u obras teatrales: usaba el pelo largo peinado a lo Nerón (una rareza en esos tiempos), manifestaba su desprecio por los deportes (en esos momentos en pleno auge), y demostraba su estima por la fórmula del Arte por el Arte (en instancias en que el Realismo pugnaba por instalarse como estilo icónico).

«Fue el mismo Oscar Wilde quien más contribuyó a que resultara imposible discriminar entre el hombre del clavel verde⁴⁴ que frecuentaba los círculos artísticos londinenses y el autor que escribió alguno de los poemas, relatos y ensayos más significativos del esteticismo finisecular; por añadidura, consiguió que efectivamente se prestara más atención a su existencia personal que a su labor poética, de conformidad con la observación casi aforística que ha llegado a suplir todo conocimiento del escritor y su obra: «puse sólo el talento en mi producción y el genio exclusivamente en mi vida.»⁴⁵

A su regreso de los Estados Unidos, en 1884, Wilde se casa con Constance Lloyd, hija de un rico abogado de Dublin, y se instala en la famosa casa de Tite Street, en el elegante barrio de Chelsea. En 1885 nace su primer hijo, Cyril, y al año siguiente el segundo, Vyvyan. También de estos tiempos es la amistad con Robert Ross, un amigo fiel que le fue sostén en el penoso final de su vida.

Lo que se podría señalar como el verdadero inicio de su actividad literaria data de ese mismo año, el de su matrimonio, durante el cual, sin abandonar la poesía, comienza a incursionar en la prosa. En 1888 muestra los resultados, da a publicación sus primeros relatos, reunidos en un libro titulado *El príncipe feliz y*

⁴⁴ En un relato de 1894 (un año antes que Wilde cayera en desgracia), Robert Hitchens publicó un relato satírico acerca de las relaciones del poeta con lord Douglas, donde Wilde era identificado como el "hombre de clavel verde".

⁴⁵ Rest, Jaime. Obra citada.

otros cuentos (el volumen incluía, además del cuento del título, *El ruiseñor y la rosa*, *El gigante egoísta*, *El amigo fiel* y *El admirable cohete*). Para los críticos este libro reunió trabajos memorables, que «más que cuentos de hadas son poemas en prosa, que atraen igual a grandes y chicos»⁴⁶. En los años inmediatos da a conocer sus primeros ensayos –*Retrato del Sr. W.H.*, *La decadencia de la mentira* y *El crítico como artista*–, y la primera versión de una célebre novela, *El retrato de Dorian Gray*, que cala en el terror gótico y es tributaria de los antecedentes faustianos y de la literatura de Robert Stevenson. Se publicó en el Lippincotts Monthly Magazine el 20 de junio de 1890, pero Wilde la siguió trabajando luego haciéndole cambios y agregándole nuevos capítulos, A la muerte del autor, Charles Carrington compró los derechos y editó lo que se considera el texto definitivo. En una nota introductoria Carrington llama la atención sobre las versiones piratas y mutiladas que, según él, se comerciaban impunemente por toda la isla. Un resumen del argumento da cuenta de la fértil imaginación de Wilde, y cómo con su novela honra a tan ilustres antecedentes góticos: el pintor Basil Hallward, afecto al retrato, se impresiona enormemente por la belleza de un joven llamado Dorian Gray (la crítica victoriana señaló como obvia la homosexualidad de este sentimiento), y se encapricha por llevarlo al lienzo, imaginando que de ese modo iba a pintar su obra maestra. Por fin consigue su propósito, mientras que Gray, incitado por su amigo Henry Wotton –un “hedonista”⁴⁷ para quien lo único que vale la pena en la vida es la belleza y la satisfacción de los sentidos–, expresa su deseo de mantener eternamente la edad que tenía cuando posó para Basil, de manera que su hermosura y su juventud nunca podrían desvanecerse. Y la naturaleza lo complace de una manera singular: él no envejece pero sí lo hace la figura retratada, que degenera al ritmo de los acontecimientos. Creyéndose indemne a la degradación de su cuerpo, Gray se lanza a gozar del placer desmedido, sin límites y sin tomar nota de que en alguna parte, en su retrato, se va reflejando poco a poco el deterioro provocado por el libertinaje. Con cada pecado, la figura pintada se deteriora y envejece cada vez más. Se suceden otras vicisitudes, éstas de condición violenta (muertes, crímenes y suicidios), que contribuyen a que Gray sea ganado por una obsesión: le atribuye a la pintura la responsabilidad de todas las desgracias. En un rapto de furia sube a la habitación donde se la expone, descubre el lienzo que la resguardaba y apuñala

⁴⁶ Pasini, Delia. Obra citada.

⁴⁷ El “hedonismo” es la doctrina filosófica basada en la búsqueda del placer y la supresión del dolor como objetivo o razón de ser de la vida.

el retrato. Los criados oyen un grito horrible y se precipitan en el cuarto, donde encuentran el cuadro intacto, con un Gray deslumbrante de hermosura, y en el piso un hombre muerto, vestido de etiqueta, con un cuchillo clavado en el corazón, cubierto de sangre y con un rostro repugnante y contraído, lleno de arrugas y estragado por los años. Cuando examinan las sortijas que el cadáver llevaba recién se enteran que se trata de Dorian Gray.

Esta novela ha pesado en la vida de Wilde de manera notable. Por un lado la crítica literaria le ha concedido los valores que la misma tiene, por el otro, calificada de “muestra de perversión e intemperancia”, fue importante instrumento de cargo en su contra durante el juicio que lo mandó a presidio. A las primeras acusaciones de obscenidad, cuando aún la cárcel era un castigo remoto, Wilde respondió con su natural agudeza, alegando que no hay obras morales e inmorales, sino bien o mal escritas.

En 1892 Wilde inicia su exitosa vida teatral (el fracaso americano de *Vera y los nihilistas*, diez años atrás, era apenas un mal recuerdo). Retomó el camino de la comedia moderna iniciada por Congreve con *Así es el mundo* (1700)⁴⁸; con sólo cuatro obras (compárese con la vasta producción de su coetáneo y también comediógrafo Bernard Shaw), Wilde se bastó para «influir vastamente en la escena universal de comienzos del siglo [XX] en cuyo umbral murió»⁴⁹. Wilde recoge de Congreve y de toda la comedia de la Restauración el recurso del *wit*, término esquivo que generalmente se traduce como ingenio pero que en realidad se trata de una propiedad literaria donde «no es todo ingenio ni todo humor, sino un resultado de ambos elementos»⁵⁰.

Wilde estrenó su primera pieza de envidia, *El abanico de lady Windermere*, en el *Saint James Theatre*, mientras que en el *Palace Theatre* se comenzaba a ensayar *Salomé*, con el protagonismo de nada menos que Sarah Bernhardt, para quien la obra había sido escrita en francés. El severo lord Chamberlain victoriano, el censor, negó la representación de *Salomé* debido a que la historia involucraba a personajes bíblicos, circunstancia considerada blasfema. Cancelada la representación, *Salomé* pudo ser editada en una primera edición inglesa que estuvo a cargo del amante del autor, lord Douglas. La pésima

⁴⁸ Consultar capítulo XV, El teatro inglés del siglo XVIII.

⁴⁹ De la Guardia, Alfredo. Obra citada.

⁵⁰ Ballesteros González, Antonio. 2002. *Estudio preliminar a Así va el mundo*, de William Congreve. España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

traslación del francés al inglés, ni siquiera enaltecida por los admirables dibujos de Aubrey Beardsley⁵¹ que ilustraban la edición, fue tolerada por el autor sin hacerle correcciones debido a los lazos sentimentales que lo unían con el responsable de la publicación.

Pero el estreno de *El abanico*... había sido tan clamoroso que borraba cualquier penuria. Al caer el telón, el público estalló en aplausos y a los gritos pidió la presencia del autor. Wilde aceptó el convite e hizo su aparición en el escenario fumando un cigarrillo que, mientras discurría, mantuvo encendido entre sus dedos enguantados. Agradeció a los actores que han entregado «una fascinante representación de una obra encantadora», además de señalar que con su aprecio, la audiencia declaraba su inteligencia.

La carrera de Wilde en la escena continuó impetuosa y fecunda. Prosiguió escribiendo y estrenando sus comedias de costumbres que se desarrollaban en salones distinguidos, iluminados por lámparas rosadas y habitados por personas de hábitos extremadamente educados. Sus críticos, que los tuvo y muchos, le achacaban la obscenidad de sostener que «una obra de arte estaba en un mundo aparte de la ética y el bien social»⁵². Silvio D'Amico, más severo, afirma que Wilde, con excepción de *Salomé*, «no hizo más que recargar las fórmulas técnicas más gruesas y rancias del viejo Teatro, especialmente del francés, para hacer relampaguear elegantemente en ellas las luciérnagas de sus diálogos»⁵³. El poeta ignoraba estas críticas, también le resultaba indiferente de que al mismo tiempo que estrenaba sus obras la escena londinense se sacudía con otras muestras menos elegantes, tal como *El pato salvaje* de Ibsen, *La señorita Julia*, la tragedia burguesa de Strindberg o las obras de su paisano, también irlandés, Bernard Shaw.

Luego de *El abanico* de lady Windermere presentó *Una mujer sin importancia*, en 1893, *Un marido ideal*, en 1895 y, por fin, su última pieza, *La importancia de llamarse Ernesto*, en 1895 (dejó inconclusas dos obras: *Una tragedia florentina* y *La santa cortesana* o *La mujer recamada de joyas*).

El estreno de *Una mujer sin importancia*, en abril de 1893 en el *Theatre Royal* de Haymarket, reflejó el mismo éxito que obtuvo *El abanico*... Hubo sólo una diferencia: Wilde, con el propósito de evitar la provocación que ejerció en la

⁵¹ Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898) fue un pintor e ilustrador inglés. Crítico de la sociedad victoriana, satírico e implacable, su obra despertó admiración y escándalo.

⁵² Chesterton, G. K. Obra citada.

⁵³ D'Amico, Silvio. Obra citada.

ocasión anterior, no respondió al pedido de salir al escenario y saludar al público, un empleado del teatro anunció que el autor no se encontraba en la sala. La obra, como casi todas las de Wilde, se sitúa en una tradicional casa de campo inglesa propiedad de una encumbrada lady Hunstanton. Un grupo de personas, entre las que se encuentra una puritana norteamericana, de visita en el país (circunstancia que Wilde aprovecha para marcar las diferencias entre ingleses y americanos), conversan en el jardín de cuestiones absolutamente banales. Poco más tarde se une el carismático y encantador lord Illingworth, quien acaba de ofrecer el cargo de secretario privado al joven Gerald Arbuthnot, quien demuestra lo honrado que se siente con el cargo, pues semejante función le asegura un futuro que hasta ahí se le presentaba incierto. Rachel, la madre de Gerald, la mujer sin importancia del título, también se une a la reunión y apenas se entera del ofrecimiento de lord Illingworth muestra su decidido rechazo. El motivo es ocultado por la mujer, hasta que la presión de las circunstancias la obliga a confesarlo: veinte años atrás ella tuvo un romance con lord Illingworth, quedó embarazada y el hombre se negó a casarse con ella y darle su apellido al vástago, convirtiéndola en una mujer desgraciada. Gerald descubre el pasado de su madre y el suyo propio en el momento más dramático de la pieza y acepta las razones de la mujer, por lo que desiste del empleo que se le ha ofrecido. Al final, madre e hijo se deciden por un viaje a los Estados Unidos, acompañando a la visitante norteamericana que regresa a su país, entendiendo que allí encontrarán condiciones de menos dureza y más comprensión.

En el mismo teatro y en enero de 1895 se representó *Un marido ideal*. Bernard Shaw, en esos momentos crítico teatral, opinó que «la nueva pieza de Oscar Wilde en Haymarket es algo peligroso, porque él tiene la virtud de opacar a sus críticos [...] Juega con todo: con el ingenio, la filosofía, el drama, los actores y la audiencia, con el teatro íntegro»⁵⁴. El argumento de la pieza muestra a Robert Chiltern, quien es ahora Subsecretario de Asuntos Exteriores porque ha sabido mantener en secreto el origen de su fortuna, producto de una transacción fraudulenta en la que vendió secretos de estado al barón Arneheim. Gracias a este pasado oculto toda la alta sociedad inglesa y sus pares de la Cámara de los Comunes lo tienen por un hombre respetable e íntegro, por lo que su futuro político parece brillante. Asimismo cuenta siempre con el decidido respaldo de su esposa, Lady Chiltern, que lo considera el marido ideal. Ese brillante porvenir se complica con la aparición de la señora Cheveley, «una mujer con un

⁵⁴ Cita incluida en la introducción de Delia Pasini.

pasado» que somete a chantaje al señor Chiltern: o la ayuda a concretar otra operación deshonesta o revelará su secreto, provocando el escándalo. El hombre no cede a la presión y la señora Cheveley ejecuta la amenaza, para horror de lady Chiltern, mujer de estrictos principios morales, que decide terminar con el matrimonio. Pero el desesperado y angustiado lord Chiltern obtiene por fin el consejo de un viejo y querido amigo, lord Goring, quien pone en evidencia los sucios manejos de la chantajista y reconcilia a los cónyuges.

Ese mismo año, 1895, sólo un mes después de *Un marido ideal* pero en el *Theatre Saint James*, Wilde estrena *La importancia de llamarse Ernesto*, para muchos «su pieza más brillante y también la última»⁵⁵, mientras que Berbard Shaw la consideró una comedia sin corazón, estrenada para ganar dinero. Para escribir esta obra Wilde empleó, al igual que en todas las anteriores y al igual que Chejov, el módulo de cuatro actos. El empresario George Alexander (testigos de la época le asignan a Alexander una participación capital en los éxitos de Wilde), le sugirió suprimir uno de ellos con el fin de incluir, en la pausa y tal cual las costumbres de la época, la representación de un entremés. Wilde accedió y la edición posterior de la pieza consolidó la versión corregida, la de tres actos. La original de cuatro actos no pudo recuperarse, ha desaparecido el manuscrito y por lo tanto la posibilidad de conocerla. En principio cabe hacer una aclaración sobre el título, donde el autor juega con las palabras. En inglés es *Eanerst-looking person*, las palabras Eanerst (formal) y Ernest (Ernesto) se pronuncian igual en inglés, de modo que si nos basamos en la mención oral de la obra ésta podría llevar los dos títulos, el que usualmente se le da en el mundo de habla castellana, *La importancia de llamarse Ernesto*, u otro acaso de carácter más literal, *La importancia de ser formal*.

«Vivaz, de ritmo vertiginoso y parlamentos agudos, la obra aparenta ser una comedia de enredos y costumbres pero deja entrever, como es típico en Wilde, un trasfondo dramático, desde donde emerge, poco a poco, el retrato de una sociedad falaz, prejuiciosa y de doble moral.»⁵⁶

El joven Algernon Moncrieff es un aristócrata que necesita de vez en cuando divertirse para escapar a ciertas obligaciones sociales que lo abrumen.

⁵⁵ Pasini, Delia. Obra citada.

⁵⁶ Pasini, Delia. Obra citada.

Para lograr hacerlo sin alimentar suspicacias, muy afines con la sociedad que frecuenta, enmascara sus ausencias con las visitas que tiene que hacer a un amigo imaginario, Bunbury, inventado para el caso, que vive en el campo y padece una enfermedad que lo obliga a permanecer recluso. Esta excusa, perfecta, le permite a la vez cargarse con un aire de honorabilidad, por supuesto innmerceda. Incluso Algernon ha tenido la habilidad de darle un nombre a su costumbre: Bunburying, que suena muy adecuado en inglés.

Pero algo de verdad hay en la historia, ya que el mejor amigo de Algernon en la vida real es Ernesto, quien vive en el campo pero actúa al revés, cuando viaja a la ciudad con intención de divertirse usa un nombre falso, John, simulando, para justificar sus escapadas, la visita a un hermano de nombre Ernesto. Él también hace Bunburying, claro que a su manera. Con estos modos Algernon es un hombre serio en la ciudad y juerguista en el campo; Ernesto es lo contrario, en el campo se comporta de manera formal porque debe dar un buen ejemplo a su sobrina Cecilia, que vive con él, pero en la ciudad se desata de formalidades. Este resumen advierte sobre las seguras dificultades que se les presentarán a los simuladores. Se enamorarán con la identidad cambiada, lo que generará equívocos y contratiempos, y también ambos ganarán odios que en realidad merece el personaje inventado y para nada el real.

Pero ese año triunfal, el de 1895, también fue también el año del desastre. En marzo, cuando todavía gozaba del deleite de sus éxitos, Wilde hizo gala de una audacia peligrosa e inició un juicio por difamación contra el noveno marqués de Queensberry, padre de su amante lord Alfred Douglas. Los historiadores marcan que Wilde tomó el hecho con la misma disponibilidad con que hubiera intervenido en un debate literario, defendiendo a *Madame Bovary* o a *Naná*. Pero la cuestión era más seria, o más peligrosa, y llegó a los estrados de Old Bailey; el demandado, enjuiciado por una corte parcial y ensuciado con saña por las declaraciones de testigos falsos (Wilde tenía la certeza de que lo eran pero se negó a denunciarlos) fue acusado de sodomía (grave delito en esos tiempos), siendo condenado, apenas dos meses después, en mayo, a dos años de trabajos forzados. La campaña en que el marqués se había empeñado era absolutamente calumniosa. El mismo Wilde dio datos de que sabía que el marqués había adquirido localidades para el estreno de una de sus obras (¿cuál?), con el fin de interrumpir la función y desde la platea denostar al autor. La oportuna intervención de la policía, enterada de la maniobra, evitó el escándalo. El proceso legal fue transformando a Wilde en un réprobo, en un indeseable. Cuando se conoció la sentencia, una multitud de puritanos bailó

delante del edificio judicial mientras que los periodistas fueron autorizados a entrar a la cárcel y liberar su morbo ante un Wilde desarmado y abatido. Fue abandonado por la mayoría de sus amistades; como afirmó James Joyce, este poeta que ganó riquezas las había repartido «entre amigos indignos». En tiempos mejores todas las mañanas compraba dos carísimas flores, una para sí mismo y otra para su cochero, y el día en que se inició el sensacional juicio contra él, acudió a la audiencia en un coche de dos caballos, con el cochero brillantemente uniformado y un paje empolvado. Entre sus defensores, muy pocos, figuran el citado Robert Ross y Frank Harris, que le brindó ayuda emocional y material y, además, reivindicó su figura en una biografía de corte similar a la que escribió para Shaw, titulada *Confesiones de Oscar Wilde* (dudamos que exista versión en castellano). Pero sin duda el gran traidor fue lord Douglas, quien siguió con su vida dispendiosa sin preocuparse por el destino del compañero que, cuando eran íntimos, había gastado fortunas para satisfacer sus deudas de juego y sus caprichos mundanos. También fue rechazado por la opinión pública, indiferente a la disposición del lord Chamberlain, quien ordenó bajar del cartel del *Theatre Saint James* *La importancia de llamarse Ernesto*, apenas días después de su estreno. La pieza podía volver al escenario, pero como obra de autor anónimo. Se sabe que el pintor Henry de Toulouse-Lautrec, enterado de la desgracia, viajó a Londres con el fin de retratarlo antes de que su admirado Wilde fuera encerrado en la cárcel. Los nervios y la desdicha impidieron que el poeta pudiera posar, por lo que el artista francés lo pintó de memoria, mostrando detrás de la imagen la torre del Parlamento de Londres, de modo que no quedaran dudas de que el cuadro había sido realizado en esa ciudad y en las cercanías de un edificio que, como declaró Wilde en el juicio, se encontraban los más afamados burdeles. Este cuadro tuvo una curiosa vida posterior. Había desaparecido hasta el punto que se lo sumó como una de las tantas pérdidas de obras de arte provocadas por la Segunda Guerra Mundial, pero en el año 2000 vio la luz en una exposición especial que la British Library organizó en honor de Wilde. Su actual propietario no dio razones de por qué lo había tenido tanto tiempo oculto. Por su parte la divina Sarah Bernhardt, para quien las palabras de Salomé debían caer como perlas en un disco de cristal, cumplió con su vieja promesa; en 1896, con Wilde todavía en prisión, la estrenó en el teatro de L'Ouvre de París. Esta evocación literaria de la muerte de Juan el Bautista, «revela una atmósfera de lirismo mórbido indudablemente lograda; la composición contribuyó no poco a rehabilitar a Oscar Wilde después de su muerte, cuando Richard Strauss en colaboración con el libretista Hedwig

Lachmann la convirtió en una ópera que, prohibida en Viena, fue estrenada en Dresde en 1905 y ha sido considerada una de las obras maestras de este género musical en la Alemania del período siguiente a la producción wagneriana»⁵⁷.

Otro dato que indica la desconsideración que se ganó Wilde luego de ser procesado y detenido se expresa con claridad en el Diccionario Oxford de Literatura (Wilde fue uno de los más brillantes alumnos de esa universidad, adonde ingresó en 1875, y uno de sus egresados más prestigiosos), donde su madre y su fanática incursión en las letras merece más líneas que el réprobo de su hijo, de quien sólo se mencionan en simple listado enumerativo sus obras teatrales (algunas de las obras maestras que dio el teatro de la era victoriana) y un escueto comentario sobre lo efímero de su gloria artística.

El juicio que mereció su literatura por parte de algunos críticos tampoco resulta favorable. Chesterton afirma que «su filosofía (que era despreciable) era la filosofía del ocio, de la aceptación, de la ilusión exuberante, sin embargo, como era irlandés, no pudo dejar de expresarla en epigramas punzantes y propagandistas»⁵⁸.

Por fortuna Wilde pudo agradecer a quienes lo ayudaron en la emocionante carta redactada en prisión, *Epistola: in carcere del vinculis*, más reconocida como *De profundis*, uno de cuyos párrafos hemos transcripto al comienzo de esta síntesis biográfica del autor irlandés y donde el poeta reclama algún signo de piedad y comprensión por parte de su desalmado amante. Todavía en prisión, donde se convirtió al catolicismo (dato muy poco conocido), Wilde redactó dos textos famosos, válidos para integrar «la más severa antología de la lengua»⁵⁹: la citada *Epistola* y *La balada de la cárcel de Reading*, que se conoció al año siguiente de su liberación, en 1898. Se suman dos cartas dirigidas al director del The Daily Chronicle de títulos muy sugestivos, *El caso del celador Martin: algunas crueldades de la vida penitenciaria* y *La reforma penitenciaria*; además de una correspondencia que tuvo como principal destinatario a Robert Ross (cartas que este amigo pudo leer recién al terminar la condena de Wilde, momento en que recién le fueron entregadas)⁶⁰.

⁵⁷ Rest, Jaime. 1979. Obra citada.

⁵⁸ Chesterton, G. K. Obra citada.

⁵⁹ De la Guardia, Alfredo. Obra citada.

⁶⁰ En el volumen de Emecé Editores donde se publicó la *Epistola: in carcere et vinculis* y que figura en la bibliografía, se han editado, también, ocho cartas dirigidas a Robert Ross, una a William Rothenstein y otra a Frank Harris, biógrafo de Wilde.

Una vez libre (ya muerto y con su obra concluida), Wilde se instaló en Francia, oculto bajo el seudónimo de Sebastian Melmoth, donde soportó las más tristes afrentas: el pedido de divorcio de su esposa, la posterior muerte de ésta y la quita de la paternidad sobre sus dos hijos. Soportó la desdicha sólo tres años –«me estoy muriendo por encima de mis recursos», declaró sin reprimir aun en esas circunstancias su elegante manera de mirar la vida–, y murió a los cuarenta y seis años de edad, pobrísimo y escarnecido, víctima de meningitis cerebral en el modesto Hotel d’Alsace (o Voltaire, no hay acuerdo) de París, en noviembre de 1900. Uno de sus hijos, Vyvyan Holland (nótese el cambio de apellido), por interés o por haberse reconciliado con su padre luego de su muerte, se hizo cargo del legado, publicando la parte de la *Epistola* hasta entonces inédita (en realidad el texto íntegro se conoció recién en 1962), y trasladando sus restos al cementerio parisino de Père-Lachaise, donde aún reposan. Allí acuden las legiones de adoradores que lo visitan a diario y se pintan los labios con lápices de colores vivos para dejar, mejor marcados, los besos sobre las paredes del monumento funerario⁶¹.

Se rescata del anecdotario de uno de nuestros más brillantes dramaturgos, Enrique García Velloso (1880-1938), su relato, publicado en el diario El Tiempo de Buenos Aires, donde cuenta lo que le ocurrió en París en época de estudiante, cuando días después de haber paseado y charlado con Oscar Wilde (quien con confianza le reveló su verdadera identidad, oculta bajo el seudónimo de Sebastian Melmoth), debió apersonarse en el hotelucho, pomposamente llamado Voltaire, donde se alojaba el arruinado artista inglés para verlo muerto sobre un desacomodado camastro.

* * *

A fines del siglo XIX, comienzos del XX, surge en Irlanda, de casi reciente incorporación al Reino Unido de la Gran Bretaña (1800), un teatro local de

⁶¹ Noticias recientes informan que un pariente del poeta, ¿un nieto?, ha decidido cercar el sepulcro, de modo de impedir esta continua ceremonia de los besos grabados. No sabemos las razones que impulsaron a este heredero para llevar a cabo semejante obra, a nosotros nos parecen odiosas, la inapropiada manera de evitar los homenajes que, de rango similar, se le tributan pocas tumbas más allá a Jim Morrison, el líder de *The Doors*, a pesar de que sus restos no reposan allí porque su cadáver ha sido robado. Delante de la tumba vacía, los idólatras del irreverente rockero brindan con champán.

mucha potencia, equivalente a la de la escena londinense (paradójicamente animada por irlandeses, Congreve, Dion Boucicault, Shaw y Wilde).

El renacimiento de un teatro autóctono irlandés vino de la mano del movimiento nacionalista, que culminó con el tratado de independencia de 1921, que separó parte de la isla del Reino Unido, y pasó a llamarse Irlanda del Norte comenzando a operar como país independiente. Pero antes de este logro, y a la par de las acciones políticas que llegaron a cumplir con ese propósito de emancipación, Irlanda entera y todavía unida al reino de Gran Bretaña, contó con una actividad teatral llamativa. Contó con dos figuras impulsoras, William Butler Yeats (1865-1939) e Isabella Augusta, Lady Gregory (1852-1932), que fundaron en 1899 el Teatro Literario Irlandés (*Irish Literary Theatre*), que más tarde se convertiría en el Teatro de la Abadía (*Abbey Theatre*). La historia de este teatro está bien documentada, y su importancia puede verse en la lista de escritores cuyas obras se representaron por primera vez aquí a principios del siglo XX. Entre ellos están el propio Yeats, Lady Gregory, George Moore (1852-1933), John Millington Synge (1871-1909), y Sean O'Casey (1880-1964), que forjaron una interesante y peculiar dramaturgia nacional.

A la par de los pioneros Yeats y Lady Gregory se destaca entonces la labor literaria de George Moore, novelista, poeta, crítico de arte que cuando encaró el teatro adhirió a los postulados de Émile Zola, a quien él había conocido con el siempre oportuno viaje a París. Synge (de cuya muerte prematura, a los treinta y ocho años se dolió toda Irlanda) fue poeta y un comprometido recopilador del folclore de su patria. Su obra *El playboy del mundo occidental*, título que en inglés alcanza ambigüedad y puede entenderse también como *El farsante del mundo occidental*, *El fanfarrón del mundo occidental* o *El paladín del mundo occidental*, fue estrenada en el *Abbey Theatre* de Dublín en 1907, causando disturbios provocados por quienes interpretaban que la pieza expresaba una ofensa hacia todos los ciudadanos de Irlanda, burlándose de su moral y sus costumbres. La reacción encuentra cierto justificativo porque el autor traslada el equívoco del título al diseño del carácter del protagonista, que a lo largo de los tres actos va pasando de galán, juglar, actor, deportista, campeón, jugueteón, adúltero, hasta definirse como farsante. O'Casey, de origen humilde, estrenó bien entrado el siglo XX su obra *Junio y el pavo real*, tuvo repercusión y es quizás la pieza más representativa de su producción. El autor se proveyó de temas en los círculos frecuentados por la clase trabajadora y reflejó, entonces, las dichas y los pesares del proletariado que la Revolución Industrial había creado.

CAPÍTULO XXIII

EL TEATRO ALEMÁN DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XXIII

EL TEATRO ALEMÁN DEL SIGLO XIX

«Raras veces se reflexiona bien sobre
lo grande que es el poder de las palabras.
Estoy convencido de que un hombre puede hacerse
malo por el hecho de llamárselo malo».

FRIEDERICH HEBBEL (1813-1863) - *Diario*

Introducción

«El idealismo proclamados por los clásicos de Weimar con sus normas de validez universal y su culto a un ideal de belleza configurado por el arte y por un aristocratismo de espíritu, lo mismo que el ansia romántica de infinito y el cultivo sin freno de un sentimiento individual válido por sí mismo, el rechazo de toda ley y la entrega a una religiosidad consoladora van cediendo paulatinamente lugar. En la primera mitad del siglo XIX avanza irresistiblemente y continúa hasta muy cerca de sus finales, el Realismo [la mayúscula es nuestra], impulsado por nuevas condiciones de vida y de pensamiento.»¹

La nueva poética realista fue favorecida por el progreso de la técnica mediante la Revolución Industrial, el acceso del pueblo a la cosa pública, notoria herencia de la Revolución Francesa, el patriotismo y el nacionalismo que fue inoculando poco a poco a las fuerzas intelectuales y a los mismos románticos, y, por último, por el avance de la burguesía como clase social dominante, en desmedro de la aristocracia y la nobleza de cuna. La joven Alemania, formada por jóvenes de nombres bastante ignotos para nosotros –Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludwig Wienbarg, Thedor Mundt y Heinrich Laube–, le dio impulso a la tendencia. Postuló un arte más cercano a la situación político-social, una inclinación que muy pronto, 1834, los enfrentó con la censura. No obstante, las resistencias al

¹ Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana*. México. Fondo de Cultura Económica.

Realismo no tenían la misma envergadura, si bien el clasicismo de Weimar perdía impulso (Goethe sobrevivía como solitario testigo), el Romanticismo mostraba en cambio, antes del canto del cisne, una vigencia que sofrenaba la causa realista en alza. La situación devino en época de transición entre poéticas distintas, y el verdadero vínculo de unión fue la figura de Heinrich von Kleist (1777-1811), un autor ilustrado-romántico con merecimientos para ocupar el primer tramo de este capítulo dedicado al teatro alemán, terreno que lo tuvo como protagonista a través de piezas que hoy, de tanto en tanto, asoman en los escenarios contemporáneos.

El teatro alemán del siglo XIX

HEINRICH VON KLEIST

El 22 de noviembre de 1811, a orillas de un pequeño lago situado entre Berlín y Potsdam, Heinrich von Kleist mató de un disparo en el pecho a su amiga Henriette Vogel y, tras cargar nuevamente la pistola, se suicidó de un tiro en la boca. La doble muerte había sido acordada y planeada por ambos, aunque, según parece, la iniciativa había partido de la Vogel. El suceso provocó lógicamente un enorme impacto en la opinión pública y dio ocasión a diversas conjeturas moralizantes por parte de una prensa ya entonces ávida de escándalos. Desde los primeros momentos circularon versiones diferentes sobre las causas de lo acaecido: la locura de Kleist, la enfermedad fatal de Vogel (padecía de un incurable cáncer de útero), el deseo de ambos de concretar una unión mística en el mundo de la eternidad, la lectura de *Las afinidades electivas* de Goethe, etc. La sepultura del poeta es muy modesta: un cubo rectangular de mármol de regular altura, sin busto ni imagen, sólo una lápida conmemorativa con el nombre, la fecha de nacimiento, de muerte y una inscripción: «*Er lebte, sang und litt / in trüber schwerer Zeit, / er suchte hier den Tod, / und fand Unsterblichkeit . Matth. 6 V.12*» (Vivió, cantó y padeció / eran tiempos tristes y difíciles / buscó aquí la muerte / pero encontró la inmortalidad. San Mateo 6, v.12). Posteriormente los nazis reemplazaron esta leyenda original y transcribieron en su lugar una cita del *Príncipe de Homburgo*, una de las obras del poeta: «*Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein*» (Ahora inmortalidad, ya eres mía).

Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist había nacido en 1777 en Fráncfort del Óder, una ciudad social y económicamente atrasada, limítrofe con Polonia y refugio elegido por los hugonotes (marcadamente calvinistas durante las Guerras de Religión del siglo XVI) que escaparon de Francia. La monótona

vida cotidiana giraba en torno a la rutinaria actividad de la guarnición militar; los Kleist formaban parte de una de las familias nobles del lugar y por esa condición estaban estrechamente vinculados con el prestigioso ejército prusiano, al cual ya le habían dado casi veinte generales. El mismo padre del poeta, Joachim Friedrich von Kleist, era capitán de un regimiento de infantería. De su primer matrimonio de este militar con Caroline Luise von Wulffen nacieron dos hijas, Wilhelmine y Ulrike, una hermanastra esta última que fue alma tutelar y confidente del joven Heinrich hasta que, del mismo modo que se desprendió de los afectos familiares, se alejó de ella luego de un traumático viaje a París. Tras la muerte de su primera esposa, el capitán von Kleist se casó con Juliane Ulrike von Pannwitz, quien le dio dos hijas mujeres y Heinrich, el único varón y, por lo tanto, destinado desde la cuna a la carrera militar (la elección de una profesión burguesa hubiera aminorado sus créditos de nobleza). Por estas mismas razones de prestigio social, el joven no acudió a la escuela, sino que recibió su primera formación de parte de un preceptor privado, el teólogo Christian Ernst Martini, que le despertó el entusiasmo por los ideales de la Ilustración, que él jamás pudo olvidar del todo y que se advertirán en su literatura. Con Martini, el pequeño alumno comenzó a asomarse al mundo racional del escocés Hume, de Immanuel Kant y de Jean Jacques Rousseau. En 1788 murió el padre y Heinrich fue enviado a Berlín para continuar su formación en el entorno del predicador y maestro Samuel Heinrich Catel. Allí Kleist aprendió francés, el idioma de los círculos distinguidos de Prusia, y lo aprendió tan bien que pronto pudo leer a su admirado Rousseau en su lengua original. La idea rousseauiana de que el hombre debe desarrollar sus capacidades en íntima unión con la naturaleza, ya había calado en Kleist a través de las enseñanzas de sus antiguos preceptores y se convirtió en su catecismo de adolescente.

No obstante semejante coctel intelectual iluminista, el joven Kleist no pudo eludir la carrera castrense, que inició pronto, en 1792. Sin haber cumplido todavía los quince años (¡un niño soldado!) entró a formar parte del regimiento Garde de Potsdam, una unidad de elite que actuaba bajo supervisión directa del rey (en ese entonces Federico Guillermo II, sucesor de Federico el Grande). Pronto alcanzó el grado de alférez, el escalón menor de la oficialidad del ejército pero un ascenso que atenuó las dificultades económicas que el joven soldado venía arrastrando desde su partida de Fráncfort del Óder. Allí la familia paterna también padecía penurias, había quedado desamparada ya que, luego de la muerte del capitán, su viuda reclamó una pensión que el monarca, conocido

por sus derroches, le negaba. Vale anotar aquí que Kleist sufrió siempre falta de peculio, dificultades económicas bastante paliadas mientras ejerció la profesión militar pero que se hicieron visibles, a veces acuciantes, cuando se desprendió del uniforme y eligió la vida civil. Muchas de sus aventuras intelectuales (fundación de revistas, edición de sus libros, intentos de estreno de sus obras dramáticas) tuvieron, al menos como segundo objetivo, la obtención de una retribución que le permitiera pagar deudas y regularizar su sustento. El alférez Kleist participó de una de las más humillantes derrotas de su ejército en Valmy y en Jennes. Las bien entrenadas formaciones prusianas, en alianza con Austria, se embarcaron en 1792 en una “expedición de castigo” contra las fuerzas de la Francia revolucionaria. Primero chocaron contra los franceses en Valmy (1792) y debieron retroceder, muy poco después en Jennes el ejército de la coalición fue obligado a arriar banderas, derrotado por las desorganizadas pero entusiastas tropas revolucionarias (estos acontecimientos están relatados, con más detalle, en el capítulo XIX). Fue el triunfo histórico de un ejército de soldados no profesionales que luchó y triunfó por una causa que sintió como propia, frente a una tropa de formación convencional, desligada de excesivos compromisos patrióticos. Las tropas vencedoras en su regreso triunfal a París, entonaron el *Canto de guerra para el ejército del Rin*, luego popularizada como La marsellesa.

Luego de la debacle, el regimiento de Kleist participó de otras expediciones en el frente que concluyeron cuando Prusia deshizo la coalición con Austria y firmó un tratado de paz con Francia, determinación peligrosa porque en 1795, fecha del pacto, las ideas republicanas de la Revolución Francesa habían avanzado varios pasos (ya se había ejecutado a Luis XVI) y el efecto de contagio que podía producirse en otras regiones de Europa resultaba una consecuencia imaginable. Lo importante para Kleist es que luego de este último acontecimiento terminaron para él los años de actividad combatiente. Fue desapareciendo su entusiasmo, si alguna vez lo tuvo, por la vida castrense, aunque todavía continuó militarizado unos meses más en el acantonamiento de Postdam. Por esas fechas redactó su primer poema, *Der höhere Frieden (La paz superior)*, y una carta de 1795 dirigida a su querida hermana Ulrike, donde escribió: «¡Que el cielo nos dé tan sólo la paz, para poder pagar con acciones más amables para el ser humano el tiempo que matamos aquí tan inhumalmente!». Mientras preparaba su egreso, Kleist superó la aridez del cuartel con la música; era un excelente intérprete de flauta y clarinete y con otros oficiales creó un cuarteto que ofrecía conciertos en la ciudad. A uno de

sus compañeros del conjunto Kleist dedica, en 1798, el que se reconoce como su primer ensayo de larguísimo título, *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsakn des Lebens, ihn zu geniehn!* (*Ensayo para encontrar el camino seguro de la felicidad y disfrutarlo con tranquilidad incluso en las mayores contrariedades de la vida*). Allí, en ese texto, Kleist esbozó un programa personal de vida (*Lebensplan* en alemán), de talante claramente ilustrado, donde proclamaba que el camino de la felicidad coincide con el perfeccionamiento paulatino del individuo; el cultivo de la virtud y el acceso a la cultura habrán de culminar en el encuentro con la verdad y la dicha. Al año siguiente escribe una larga carta a su preceptor de la infancia, Christian Ernst Martini, donde le expone su proyecto de abandonar la carrera militar.

«Los mayores portentos de la disciplina militar, que eran objeto del asombro de todos los entendidos, se convirtieron en objeto de mi más cordial desprecio [...] A menudo me vi obligado a castigar donde me hubiese gustado perdonar, o perdoné donde debía haber castigado; y en ambos casos me consideraba a mí mismo culpable. En esos momentos era natural que surgiera en mí el deseo de abandonar una profesión en la que era atormentado de continuo por dos principios totalmente opuestos, en la que siempre existía la duda de si debía obrar como ser humano o como oficial; pues me parece imposible aunar los deberes de ambos en el estado actual de los ejércitos. Y sin embargo consideraba mi formación moral uno de mis deberes más sagrados, justamente porque, como acabo de mostrar [se refiere a su primer ensayo, que también remitió a su antiguo preceptor], es el fundamento de mi felicidad, y así a mi rechazo natural contra la condición de soldado se une el deber de abandonarlo.»²

Esta carta constituye la primera ruptura con la tradición familiar y, también, el primer indicio de Kleist de liberarse de las ataduras y las convenciones de su clase social, la aristocracia. Su nuevo deseo era estudiar en la universidad, para lo que necesitó, y por suerte obtuvo, la autorización expresa del rey de Prusia. La alternativa contenía como objetivo la condición de graduarse y convertirse en funcionario del estado prusiano, un cargo a la espera que le recompensaría el

² <http://literaturaalemanaunlp.files>

salario que había perdido al retirarse del cuartel. En 1799, por fin, logró ingresar en la universidad de su ciudad natal, Fráncfort del Óder, para que poco más de un año después se matricule en derecho. Estudia además otras materias, afines con sus intereses, tales como matemáticas, filosofía y física. A pesar de la merma económica que sufrió la familia con la muerte del padre, se pudo mantener la casa paterna donde Kleist había vivido y ahora vivía con sus hermanos (la madre ya había muerto en 1793). En una de las tantas visitas de cortesía a las familias distinguidas que Kleist tuvo que hacer, quizás a su pesar, conoció a Wilhelmine von Zenge, una de las hijas del comandante del regimiento de la ciudad, con la que se comprometió en matrimonio a comienzos de 1800.

Eduard von Bülow (1803-1853), uno de sus tantos biógrafos (sin duda su trágica y romántica existencia ha sido un gran atractivo para muchos literatos), considera que este lustro vivido en Fráncfort del Óder debió depararle las horas más felices, acaso las únicas, de su vida. No obstante la dicha, no dejaron de manifestarse algunos aspectos complicados de su carácter: una impulsividad con frecuencia desmedida, una timidez acentuada por un defecto al hablar, y repentinos períodos de ensimismamiento de origen incierto y que le eran difíciles de superar (el príncipe de Hamburgo, el héroe de su última obra teatral, padece de este sonambulismo que casi lo envía al patíbulo). Este apacible ritmo de vida en Fráncfort del Óder será interceptado por cuestiones prácticas ineludibles. Se esperaba, como dijimos, que su preparación académica le fuera útil para ganarse el sustento como funcionario. De este asunto también pendía la futura familia que planeaba formar con su novia Wilhelmine von Zenge, por lo que debe marchar a Berlín, en 1800, para gestionar los trámites de ingreso a la administración. Desde ahí escribe mucho a Wilhelmine; las respuestas de ella se han perdido pero la correspondencia de Kleist, que se ha conservado, han merecido numerosos comentarios. Se afirma que, al contrario de lo esperado, no son cartas de amor, ni siquiera encuadradas bajo los cautos y poco atrevidos modelos de la época, sino epístolas cargadas de un fastidioso espíritu pedagógico, que las convierte casi en pequeños ensayos, reiteraciones de su *Lebensplan* vital. Hay datos, los biógrafos así lo testifican, de que la mujer reconocerá, posteriormente, que Kleist había exigido demasiado de ella y con eso provocó el enfriamiento sentimental.

Kleist fue por fin aceptado en Berlín y a instancias del ministro de industria recibe el encargo de un largo viaje por diferentes ciudades, un misterioso periplo que, bajo nombres falsos, hizo acompañado por su camarada Ludwig von Brockes. El secreto de la misión, mantenido aún en las cartas que le envía

a Wilhelmine, provocó la hipótesis de que se trató simplemente de espionaje industrial, una certeza que hace agua si se tiene en cuenta que todavía la industria de la región no había alcanzado tanta envergadura como para generar esas tareas de fisgoneo. Pero Kleist aprovecha el viaje para escribir y entretenerse relatando en páginas de notable elocuencia poética las virtudes naturales de los amables y variados paisajes del sur de Alemania, tan distintos a los del áspero Brandeburgo. La hermosa descripción que hizo de la bávara ciudad de Würzburgo (ciudad destruida en un noventa por ciento por la aviación británica durante la Segunda Guerra Mundial), se cita como el mejor ejemplo de esta actividad literaria. Allí, en ese texto es cuando describe por primera vez la imagen del arco que no se derrumba «porque todas sus piedras quieren caer al mismo tiempo». Esta imagen del arco, como motivo del destino, reaparecerá en su literatura posterior; en el relato *El terremoto de Chile* y también en la obra teatral *Penthesilea*, dado que constituye el arma favorita de las amazonas.

Cuando regresa a Berlín se produce una de sus crisis y rechaza otras funciones administrativas que le asignan porque entiende que atentan contra su integridad como persona. Escribe a su novia Wilhelmine para que abandone toda la «quincalla de nobleza, estamento, honor y riqueza» y le siga en un proyecto de vida sencilla en Francia o Suiza, viviendo de sus clases de alemán. Asimismo le anuncia con esquiva precisión que se «está preparando para la profesión de escritor». El contacto con el mundo cultural berlinés tampoco le genera entusiasmo, su tartamudeo, su timidez y su natural propensión al aislamiento no lo ayudan a sobresalir, salvo cuando la alta sociedad se entera que, en un raro gesto de rechazo explícito a su condición de nobleza, Kleist decidió quitarse el “von” que antecedió a su apellido (curiosa decisión, el von enorgulleció a Goethe y a Schiller). Para muchos de sus biógrafos este gesto es altamente significativo, porque de este modo y de manera voluntaria Kleist se transformó definitivamente en un tráfugo de su familia aristocrática para pasar a ser un burgués converso. Este cambio tan radical coincide con el desmoronamiento de la Razón iluminista como sostén de su “plan de vida”; en conmovedoras cartas a Wilhelmine y a Ulrike, Kleist expone cómo se derrumba su confianza en los grandes valores ilustrados de la verdad, el conocimiento y la ciencia, hasta ahí el fundamento de su existencia. Decide viajar a Francia (¿para recuperar los ideales o para sepultarlos definitivamente?) acompañado por su hermana Ulrike, un viaje que como todo movimiento territorial de personas debía contar con la aprobación del rey. La obtiene cuando confiesa que marcha a París para estudiar ciencias naturales y ampliar sus escasos

conocimientos en la materia. El 15 de abril de 1801 los hermanos comenzaron el viaje terrestre que los obligó a pasar por algunas ciudades del Sacro Imperio (Kleist se encandiló con las galerías de arte de Dresden), llegando a París en el mes de julio. Se encontraron con una decepcionante ciudad posrevolucionaria, hallazgo que hace renacer en Kleist su voluntad, ya expresada, de instalarse como campesino en la bucólica Suiza rousseauiana. En efecto, en noviembre, mientras una Ulrike contrariada regresa a Fráncfort del Óder, Kleist sigue viaje hacia Berna. Pero tampoco llega al paraíso soñado, sino a un país convulsionado donde intelectuales, políticos y librepensadores debaten continuamente sobre la implementación de las ideas republicanas generadas por la Revolución Francesa. Kleist no puede sustraerse a este clima, sus ambiciones campesinas quedan demoradas y reemplazadas por la práctica de la escritura. Redacta su primer drama, *La familia Ghonorez*, que se publicará, anónima y con fecha incierta, con el título de *La familia Schroffenstein*; asimismo, comienza a elaborar el plan de su primera y única comedia burguesa, *El cántaro roto*, y también inicia con mucho entusiasmo *Robert Guiskard*, la tragedia con la que aspira alcanzar fama (y dinero). Su extensa estadía en Suiza lo aleja aún más de Wilhelmine, quien se negó a viajar para encontrarse con él, de modo que la previsible ruptura, por carta, se consuma por esas fechas.

Acusados de soliviantar la situación política del país con los postulados exageradamente revolucionarios, muchos extranjeros son expulsados de Suiza, entre ellos Kleist (no sabemos en qué medida le cabía el delito), que, sin duda atraído por el brillo intelectual de Weimar, decide volver a Alemania para instalarse en esa ciudad. Allí recibe el estímulo de Christoph Wieland, antiguo residente de Weimar, que le dio alojamiento y a quien le lee avances de su *Robert Guiskard*. Wieland, un indiscutido referente de la literatura alemana, como ya hemos manifestado en otra parte, lo anima en su empeño para seguir adelante. Precisamente Wieland dejó un fino y detallado retrato de este encuentro con Kleist, así como un juicio sobre esa tragedia en ciernes en el que ve reunidos los espíritus de Esquilo, Sófocles y Shakespeare. Muy entusiasmado, Kleist se traslada en 1803 a Leipzig, donde toma lecciones de declamación para poder leer mejor sus obras en público (ya se señaló las dificultades de elocución que, sin duda, deslucían sus lecturas); asimismo visitó otras ciudades alemanas para terminar su viaje otra vez en París, donde en un arranque de desesperación, porque la tragedia alabada por Wieland no avanzaba, quemó el manuscrito. Se salvó, como único testimonio, el primer acto de la pieza. En un brusco

cambio de opinión abandona la actividad literaria y rompiendo su promesa de no volver jamás al ejército se dirige a Boulogne, donde inicia el trámite de enrolamiento en las tropas que Napoleón prepara para invadir Inglaterra (hecho que en realidad nunca ocurrió). Lo curioso es que Kleist adhiere con este gesto al emprendimiento de un Napoleón que luego considerará su enemigo, una amenaza para Europa y una desgracia para la causa patriótica prusiana.

«Durante toda su vida adulta, Kleist estuvo a la sombra del gran plan de Napoleón Bonaparte de retrazar el mapa de Europa e imponer a sus pueblos el modelo francés de administración. Concibió un apasionado odio por el emperador francés, ansiando que llegara el día en que “alguien le atravesara la cabeza de un balazo”.»³

De todos modos el embajador prusiano entera al rey Federico Guillermo III del intento de Kleist y el monarca le impide el paso, ordenándole regresar de inmediato a Berlín. A fines de 1803, camino de la patria, la depresión lo derrumbó en Maguncia, donde es acogido en casa del médico Georg Wedekind, un antiguo y todavía peligroso jacobino revolucionario. Hay pocos testimonios de su estadía en casa de Wedekind; en cambio se tiene la certeza de que al fin debió volver a Berlín para sufrir la humillación de presentarse ante un ayudante del rey y rogarle ser readmitido en la administración de la corte. Lo aceptan nuevamente y en 1805 lo envían a la universidad de Königsberg, con el fin de perfeccionarse. De este modo Kleist alcanza una estabilidad económica que lo ayudó a recuperar la estabilidad emocional; volvió a vincularse con los círculos literarios, reinició la escritura y en 1806 logró terminar *El cántaro roto* e iniciar la redacción de otras dos obras dramáticas, *Pentesilea* y *Anfitrión*, basada esta última en la comedia de tema mitológico de Plauto.

Pero la ambición de Napoleón era incontenible; en octubre de 1806 se produce la batalla de Jena donde los prusianos son ampliamente derrotados. Cuando el ejército francés invadió Berlín el país se derrumbó; el emperador huyó y obtuvo amparo en Rusia, mientras que Kleist y otros librepensadores patriotas deambularon sin rumbo hasta que fueron detenidos, acusados de

³ Coetzee, J. M. 2013. Introducción a *La Marquesa de O.* y *Michael Kohlhaas* (traducción de Cristina Piña). Buenos Aires. El hilo de Ariadna (biblioteca personal de J.M. Coetzee).

espionaje. Contra lo que puede suponerse, la prisión de seis meses fue un refugio para el poeta, allí encontró un alojamiento y una manutención que él no hubiera podido solventar. En medio de esta inesperada tranquilidad le puso punto final a *Pentesilea* y al largo relato, *La marquesa de O.* (cuento que con el mismo título fue llevado al cine por el director francés Eric Rohmer en 1976). En julio de 1807 Francia y Prusia firmaron un nuevo acuerdo de paz (¿el enésimo?) por el que Prusia perdió todas sus posesiones al oeste del río Elba, incluidos los antiguos territorios polacos, vio reducido su ejército y debió pagar altas indemnizaciones. Kleist es liberado y viaja a Dresden, donde inicia otro de los raros momentos felices de su vida. Pasa dos años de estancia en esa ciudad durante los cuales edita una revista de arte, *Phöbus*, hará planes con sus amigos para fundar una editorial y comenzará a trabajar en otras obras. Se publica en una prestigiosa revista su cuento *El terremoto de Chile* y el 10 de octubre de 1807, con motivo de su treinta cumpleaños, sus amigos le honraron con la corona de laureles de los poetas, mientras hacen planes para llevar a cabo una representación privada de *El cántaro roto*. En enero de 1808 sale el primer número de *Phöbus*; sus directores –Kleist y Adam Müller– proclaman en el editorial larga vida para la empresa y su confianza en conseguir la colaboración de grandes intelectuales y escritores de reconocido prestigio. Estas expectativas, sin duda excesivas, no se cumplieron, la revista sólo resistió doce números pero sin embargo sirvió para que Kleist pudiera publicar y dar a conocer varios poemas, un “fragmento orgánico” de *Pentesilea*, el cuento *La marquesa de O.*, fragmentos de *El cántaro roto*, de *Robert Guiskard* y la primera versión de *Michael Kohlhaas*, así como fábulas y epigramas, uno de ellos dirigido contra Goethe. La razón de este atrevido ataque a una de las máximas figuras del mundo literario alemán fue el fracaso catastrófico del estreno en Weimar de *El cántaro roto*, que tuvo lugar sin la presencia del autor. Kleist achacó el desastre (no sin razón, aclaran los historiadores), a la intervención de Goethe, dramaturgista en Weimar, pues éste, al intentar acercar la obra a su propia concepción clásica de lo teatral, metió mano en el texto y destruyó u oscureció muchos de los méritos del original.

«La división en tres actos de la pieza, rígidamente [re]construida en un solo acto, fue sólo la razón exterior. La causa interna del fracaso estuvo en el inmóvil estilo teatral de Weimar, en el estilo declamatorio, imposible de desarraigar, del actor principal: “A pesar de todas las reprensiones de Goethe durante las pruebas, fue imposible hacerle abandonar su discurso ampuloso”, escribe el

actor Anton Genast, que pertenecía igualmente a la compañía de Weimar.»⁴

Kleist quiso incluso retar a Goethe a duelo, pues entendía lo ocurrido como una ofensa personal. Hay datos de que el teatro de Weimar también tenía en plan el estreno de *Anfitrión*, que por supuesto no se produjo.

En abril de 1809 comienza la reacción de Austria contra Napoleón, presentándole nueva batalla. Kleist saluda el hecho con un poema, que dedica al emperador Francisco I, y acompañado por el historiador Friedrich Christoph Dahlmann parte hacia ese país. Visitan el campo de batalla de Aspern, donde los austriacos habían obtenido una primera victoria, y continúan viaje hasta Praga, donde entraron en contacto con círculos de carácter patriótico. Kleist solicita de la administración austriaca autorización para publicar una nueva revista, *Germania*, para la que redacta el *Katechismus der Deutschen* (*Catecismo de los alemanes*) y la conocida oda *Germania an ihre Kinder* (*Germania a sus hijos*), obras muy impregnadas de sentimiento anti francés pero, también, claramente antiabsolutistas. Pero ninguno de estos planes prospera demasiado porque los austriacos son aplastados en julio de 1809. Kleist debe huir y falto de otro destino mejor regresa a su casa paterna de Fráncfort del Óder. Reside poco tiempo allí, en febrero de 1810 se trasladará a Berlín donde permanecerá hasta su muerte.

De nuevo, en ese poco tiempo antes de su suicidio, Kleist debe recurrir a algunas aventuras periodísticas con el fin de ganarse el sustento y crea *La Gaceta Vespertina de Berlín*, donde publica textos breves, comentarios teatrales, crónica de sucesos, anécdotas o hechos curiosos. Esta empresa también resultó frustrada, pronto se ganó la animosidad de los lectores pronapoleónicos (que los había, por simpatía o por temor), de los autores, actores y directores teatrales heridos por sus opiniones, por lo general mordaces y descalificadoras de una escena berlinesa que Kleist consideraba ganada por la mediocridad, y, sobre todo, sintió con todo rigor el desprecio de Wilhelm Ifrland, director del teatro de la corte de Berlín y notorio enemigo de la dramaturgia de Kleist (siempre se negó a estrenar sus piezas sin siquiera dar explicaciones del rechazo). La censura también lo hostigó de modo que *La Gaceta*, ahogada económicamente, debió dejar de circular en marzo de 1811. Desesperado, cede una vez más y tramita su reingreso al ejército. Se le exige la compra del uniforme, un requisito que

⁴ Berthold, Margot. 1974. *Historia Social del Arte/2* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Guadarrama.

el solicitante no puede afrontar de ninguna manera, y su petición comienza a circular por las oficinas hasta que alguien le dio término al expediente, anotando que el señor Heinrich Kleist, el peticionante, ha muerto.

Hoy nadie duda en calificar a Heinrich von Kleist como uno de los representantes más importantes de la narrativa, la lírica y la dramaturgia alemana. En sus comienzos trató de posicionarse sumándose al hervor del *Sturm und Drang* con la redacción de dos obras dramáticas que ya hemos mencionado, *La familia Schrockenstein*, de 1801, y *Robert Guiscard*, de 1803. La suerte desdichada de estas dos piezas tratará de ser explicada un poco más adelante, cuando encaremos su tarea como dramaturgo, pero cabe aquí señalar que luego de estos dos intentos fallidos, Kleist se volcó transitoriamente a la narración. Existen testimonios que indican que el poeta afrontó la empresa con aires de humillación, ya que el género dramático, tradicionalmente considerado más elevado, gozaba de un prestigio y daba un crédito literario que el narrativo no concedía. Fenómeno de época, todos los escritores alemanes medían su talento en el teatro, aunque ya se advertía que la situación iba cambiando de rumbo y la novela –género burgués por excelencia– se iba abriendo camino para llegar a ser el género del siglo XIX. Kleist se negó a ver o no pudo advertir estas modificaciones que se iban dando en el universo literario y tomó con muy poca satisfacción su primer éxito, la publicación de *La Marquesa de O*. (que sin embargo, debido a su osado argumento, también conoció rechazos). Para los estudiosos de la literatura alemana estas piezas despreciadas, incluso por él mismo, lo constituyeron en el mayor autor de novelas cortas del siglo XIX, elogiado por posteriores estudiosos de la literatura alemana. Escribió ocho en total y llamaba cuentos (*Erzählung* en alemán) lo que hoy se reconoce como *nouvelles*; a la *Marquesa de O* deben agregarse *El terremoto de Chile*, *Michael Kohlhaas*, *La pordiosera de Locarno*, *Santa Cecilia o el poder de la música*, *Los esposales de Santo Domingo*, *El adoptado* y *El duelo*. Todas estas narraciones se rigen por una estructura similar: una historia de mediana longitud, una sola acción exenta de descripciones (el lector sólo tiene tiempo para prestar atención a lo que ocurre) y un solo personaje principal, centrada en un único tema. Esta forma condensada guarda parecidos con el diseño del drama y por lo tanto se le hacía muy cómoda a un escritor como Kleist, que ya contaba con experiencia teatral. Se debería agregar, en el mismo sentido y con valor de coincidencia con el género dramático, que las historias contienen un acontecimiento sorprendente e inesperado, un punto de inflexión en el que se produce un giro abrupto en

el acontecer. Este suceso asombroso mencionado como recurso argumental se presenta ante los personajes con la fuerza del destino, obligándolos a hacerle frente y a reaccionar ante lo que se le presenta como una dificultad, como un conflicto. En el caso de Michael Kohlhaas –para algunos, sin mucha certeza, el primer relato de Kleist y para Thomas Mann «quizás la narración más fuerte en lengua alemana»–, la persona que lleva este nombre ve alterada su rutinaria vida de tratante de caballos por la aparición súbita de una aduana terrestre, inventada con arbitrariedad feudal por un señor de la región, un caballero llamado Wentzel von Tronka, que interrumpe y cobra el paso por un camino que desde años Kohlhaas había transitado sin esos inconvenientes, para vender su mercadería caballar en Sajonia. La injusticia de la medida transforma a este comerciante burgués, «hijo de un maestro de escuela, y una de las personas más honradas de su tiempo [...] en un ladrón y un asesino»⁵. Dejamos de lado, porque no es nuestro tema, las interpretaciones que surgen del relato, reflejo, según algunos, del carácter obstinado, individualista e inflexible de Kleist, similar a la conducta del personaje del tratante de caballos, que es capaz de incendiar las ciudades de Dresden y Wittemberg para luego enfrentar con desafiantes especulaciones hasta el mismísimo Martín Lutero.

El elemento que de pronto trastoca vidas normales también hace aparición en el primer párrafo de la historia de *La Marquesa de O.*, que según su autor está basada en hechos reales, sólo que su escenario fue desplazado del norte al sur alemán.

«En M., una importante ciudad del norte de Italia, la enviudada marquesa de O., una dama de excelente reputación y madre de varias niñas bien criadas, hizo saber a través de los diarios que había quedado encinta sin su conocimiento, solicitando que se pusiera en contacto con ella el padre del niño que iba a dar a luz, al que por pruritos familiares estaba decidida a tomar en matrimonio.»⁶

Este introito produjo interés en muchos y repugnancia en otro buen número de lectores, ya que en la época de Kleist la ortodoxia médico legal había

⁵ Kleist, Heinrich von. 2013. *La Marquesa de O. y Michael Kohlhaas* (traducción de Ariel Magnus). Buenos Aires. *El hilo de Ariadna* (biblioteca personal de J.M. Coetzee).

⁶ Kleist, Heinrich von. 2013. *La Marquesa de O. y Michael Kohlhaas*.

legislado que ninguna mujer podía quedar embarazada sin sentir excitación sexual.

Una contingencia inicial de relieve, no tan atrevida pero quizás más dramática, se presenta también en el primer párrafo de *El terremoto de Chile*.

«En Santiago, la más importante ciudad del Reino de Chile, justamente cuando se producía el gran terremoto del año de 1647, en el que tantos seres perecieron, estaba atado a una pilastra de la prisión el español Jerónimo Rugera, acusado de un hecho criminal, a punto de ser ejecutado. Don Enrique Asterón, uno de los nobles más acaudalados de la ciudad, le había echado de su casa hacía poco más de un año, donde se desempeñaba como maestro, cuando descubrió sus relaciones con su única hija, doña Josefa...»⁷.

El Kleist dramaturgo padeció un curioso destino: no llegó a ver representada ninguna de las siete obras que escribió (algunos historiadores opinan lo contrario, que llegó a ver una representación vienesa de *Catalina de Heilbronn* en 1810, un año antes de su muerte). La carrera teatral de Kleist se había iniciado con el siglo, en un universo dominado por las enormes figuras de Goethe y Schiller. Como ya informamos, a finales de 1802 se publicó en Zúrich, sin el nombre de su autor, *La familia Schrockenstein*, su primera pieza (que descontamos, carece de versión en castellano). Es un drama de destino, tributario de *Romeo y Julieta*, en el que un pacto sucesorio entre dos ramas de una misma familia ha de servir de garantía jurídica para asegurar el mantenimiento del patrimonio de ambas. Sin embargo, la muerte accidental de un niño subvierte este contrato social, dando origen a la desconfianza mutua y a una sucesión de enconados conflictos. La situación, incontrolable, irreversible, imposible de hacerla regresar a los buenos términos del principio, termina arrastrando a dos jóvenes, Agnes y Ottokar, que, a la manera de Romeo y Julieta, hubieran representado la posibilidad de terminar con el círculo vicioso de violencia. Kleist trabajó en esta pieza varios motivos que reaparecerán en su producción posterior; tal el viejo tema griego del destino y lo imprevisto, que por su condición azarosa descompone y desmorona el orden establecido. Asimismo, incorpora la dificultad de las personas de decodificar los signos de la

⁷ <http://literaturaalemanaunlp.files> (sin fecha ni nombre del traductor)

comunicación, extrayendo de los hechos y de los dichos conclusiones erróneas y, por lo tanto, impidiendo el conocimiento de la verdad.

Este último tema, pero tratado en tono de comedia, reaparece en *El cántaro roto*, que comenzó a escribir en 1802 y luego de varios esbozos terminó en 1806. Se conoce, por propias declaraciones de Kleist, cuál fue la imagen inspiradora de la pieza, que procede de un grabado de Jean-Jacques Le Veau (1729-1786), *El juez y el cántaro roto*, donde se reproduce el momento en que una mujer reclama en el estrado contencioso la restitución de su cántaro roto ante un juez socarrón. En esta comedia de Kleist (donde es posible rastrear reminiscencias de *El misántropo* Molièresco), la cuestión judicial se dirime en una pequeña aldea de los Países Bajos y la litigante es la señora Marthe Rull, obstinada en que se castigue a Ruprecht, novio de su hija Eve, con seguridad subrepticio visitante nocturno del dormitorio de la muchacha y culpable del destrozo en medio de la oscuridad de ese añoso legado familiar, el cántaro, un hecho que la novia niega airadamente. El reclamo es escuchado por el alcalde y juez del pueblo llamado Adam que, además de estar puesto ante el dilema, debe padecer la vigilancia del consejero Walter, un funcionario enviado por el reino para cerciorarse de cómo se administra justicia en esa ciudad. En esta obra, como en las otras seis piezas teatrales que escribió, Kleist repite una estructura: los conflictos, y los sucesos que los modifican, suceden fuera de escena, antes del comienzo o en los entreactos. Hoy es un recurso dramático habitual, usado con buenos resultados, pero en esos tiempos más de un comentarista criticó el procedimiento, entre ellos Goethe que aseguraba que Kleist escribía un “teatro invisible”. Pero el cañamazo policial que armó Kleist para *El cántaro roto* es perfecto –recuerda, valgan las distancias, al *Edipo* de Sófocles–; durante el trayecto van haciendo aparición una cantidad de indicios que en la suma terminan incriminando al juez Adam, quien efectivamente rompió el cántaro al ingresar por una ventana al cuarto de Eve con intención de pedirle ciertos favores que serían recompensados con su intervención para que su novio no fuera llamado a filas y no prestara servicio en las Indias Orientales, donde, a juicio de la asustada muchacha, «de cada tres hombres no vuelve sino uno solo»⁸. La obra mantiene una concepción clásica, se observa obedientemente el mandato de las tres unidades, pero despegas fuera de lo común con un lenguaje

⁸ Kleist, von Heinrich. 1973. *Pentesilea* (traducción de Feliú Formosa), *El cántaro roto* (traducción de Z. Americano Ronai), *El príncipe de Homburgo* (traducción de Julio Diamante y Elena Saez de Diamante). España. Editorial Labor S.A.

plagado de dobleces, ya que al esfuerzo de acusar de la señora Marthe Rull se opone las intenciones del juez Adam de borrar las huellas de su delito. Este despliegue dialéctico y conversatorio es el mayor mérito y fue la desdicha de *El cántaro roto*. En un hecho que ya hemos comentado, Goethe la estrenó en Weimar modificando el texto (para él carente de acción, precisamente por el exceso de verbo) hasta límites que enojaron a Kleist, quien, como también hemos mencionado, llegó a retar a duelo al autor de esa versión escénica de su obra que, para colmo, conoció el fracaso. El duelo no se consumó, pero Kleist se ganó, para siempre, la animosidad de Goethe. Muchos críticos, J. M. Coetzee entre ellos, consideran que el episodio no generó sino solo ensanchó el distanciamiento entre ambos, existente con anterioridad porque Goethe, admirador de Napoleón, no sentía ninguna simpatía por el nacionalismo prusiano de Kleist.

Con el personaje de la Eve de *El cántaro roto* aparece en la obra de Kleist, al igual que en Penthesilea, la figura femenina que, basándose en la certidumbre del corazón, y aún en el error que le puede deparar ese sentimiento, se muestra de superior discernimiento que el hombre. En *Anfitrión*, de 1808, donde tomó como referente la versión de Molière en cambio del original de Plauto, la razón femenina es incluso más alta que la del dios. Creemos que el atrevido y divertido argumento de la comedia plautina es suficientemente conocido, nosotros lo hemos proporcionado en el capítulo II de estos *Apuntes*, pero no obstante entendemos que conviene repetir parte de lo que allí hemos escrito para facilitar la tarea del lector. *Anfitrión* es la única comedia latina, de las pocas que han llegado hasta nosotros, con tema mitológico, narrado por Hesíodo en *Teogonía*. El dios Júpiter (Zeus en la cosmogonía griega), se disfraza de Anfitrión para meterse en la cama de Alcmena, mientras el verdadero Anfitrión, esposo de la mujer, se encuentra ocupado en la guerra. Mercurio, otro dios (el Hermes griego), oficia de cómplice del padre de los dioses, vigilando la puerta y guardando la tranquilidad de su jefe, que sin ninguna dificultad a la vista disfruta a sus anchas. De regreso de la batalla, el verdadero Anfitrión advierte el adulterio y repudia a su esposa, un acto a todas luces injusto sino fuera que al fin el mismo Júpiter confiesa su picardía y repara el honor de la encinta señora, quien da luz a un par de gemelos que corresponden uno al dios y el otro a su marido. La innovación que introduce Kleist se expresa en la psicología de Alcmena, tironeada por un conflicto al parecer irresoluble: ¿con qué hombre pasó la noche? Apela, como defensa, que ella cumplió sin sospecha con sus deberes maritales, pero el mentiroso Júpiter alteró la situación

apelando a su olímpica impunidad. La mujer enfrenta la situación con dignidad y certidumbre, y se defiende de un modo que la comedia comienza a cambiar de tono para inclinarse hacia lo trágico, un tránsito que no llega a la catástrofe debido al final feliz, similar al plautino.

Como se anticipó, Kleist publicó en el primer número de su revista *Phöbus* un fragmento de su tragedia *Pentesilea*, comenzada en 1806 y terminada en diciembre de 1807. La obra concluida —un acto único fragmentado en veinticuatro escenas— iba a contracorriente de la imagen idealizada de la antigüedad homérica que, como modelo moral y educativo, dominaba la época. Kleist presenta una antigüedad bárbara, de sangrientos excesos, pero en la que, como en su propio presente, la guerra enfrenta a los individuos y los precipita al fondo de todos los abismos. Durante el mítico sitio de Troya narrado en la *Iliada*, las Amazonas, guiadas por una de sus reinas, Pentesilea, asisten al rey Príamo y combaten a los griegos que, con Aquiles como jefe, deben enfrentarlas. Pentesilea, deslumbrada por la apostura y la valentía de su rival, se enamora perdidamente de él (¿podríamos nombrar el sentimiento con el término moderno de “amor loco”?), pero de acuerdo con los usos de su pueblo, sólo puede conseguirlo como amante si lo derrota en la batalla. De este modo queda excluida la individualidad: cada uno, Pentesilea y Aquiles, deben responder a los mandatos de su colectividad, no hay posibilidad alguna de establecer otro tipo de comunicación que no esté atravesada por las leyes y las costumbres atávicas, la fuerza de la norma es superior a la fuerza del amor. El final es trágico. El avatar de la guerra convierte a Pentesilea en una furia enloquecida que, fuera de sí, mata de un flechazo a Aquiles (el arco, la flecha y la lanza eran las armas de las Amazonas, que se extirpaban un seno para manejar mejor esos instrumentos mortales), convirtiéndolo en un cadáver luego desgarrado por la jauría de perros que obedece a las mujeres. Pentesilea recobra el sentido luego de esos momentos de enajenación (¿se podría vincular este estado con el que permitió que en *Las bacantes* una madre enloquecida diera muerte a su propio hijo?), y musita, a punto de suicidarse, que «entonces fue un error. ¡Besos o dentelladas! Cualquiera que ame de todo corazón puede confundir las unas con las otras»⁹. Las lecturas que se hicieron de esta pieza (reiteramos que Kleist jamás la vio en escena) sólo satisfizo a un estrecho círculo de amigos, el resto se refugiaba

⁹ Kleist, von Heinrich. 1973. *Pentesilea* (traducción de Feliú Formosa), *El cántaro roto* (traducción de Z. Americano Ronai), *El príncipe de Homburgo* (traducción de Julio Diamante y Elena Sáez de Diamante).

en un embarazoso silencio, sin dar opinión sobre la obra de un autor que, sin embargo, estimaban. La crítica fue más severa, recalcó la repugnancia que provocaba semejante texto. Goethe se movió dentro de su usual comparación: lo clásico es lo sano y lo romántico es lo enfermo, y, según este referente tan escuchado y respetado, *Pentecilea* pertenecía sin duda a la segunda categoría.

Todo indica que *Catalina de Heilbronn* fue concluida en 1810 y los entendidos la ubican como el reverso de la medalla de *Pentecilea*. Aquí la guerra actúa como un desvaído telón de fondo. Catalina es una doncella que se enamora ciegamente de un noble, Wetter von Strahl, y lo abandona todo para seguirle, asumiendo sin réplica alguna cualquier vejación que derive de semejante y atrevida decisión. La obra tiene como subtítulo “un gran drama histórico caballeresco”, y Kleist acumula en ella una serie de elementos típicamente románticos, como la recreación de la Edad Media o la cercanía al cuento y la poesía popular, todo ello muy grato al público. Kleist mismo reconocerá en ocasión de la publicación de la obra la presencia voluntaria de estas que considera concesiones, explicables después de tantos fracasos, y que responden al entendimiento romántico de la naturaleza, que concede espacio a fenómenos como la telepatía, el sonambulismo, la visión en sueños, todas manifestaciones del ámbito del inconsciente, que son así vía de acceso a la verdad profunda, una verdad que aflora en los sueños de Catalina y por la que ella guía su actuación en la vida. Catalina parece, más que la hija de un artesano de la ciudad de Heilbronn, una grácil criatura de un reino de las hadas. Ahora bien, para que al final se cumpla el sueño de esta muchacha, es preciso que se descubra su identidad como hija ilegítima del emperador, solo así se podrán vencer los prejuicios de clase del conde Wetter von Strahl, pese a todo el atractivo que la muchacha ejerce sobre él, pese a la ternura que casi, pero solo casi, estuvo a punto de borrar las diferencias de clase. Son innumerables y contradictorias las interpretaciones que mereció esta pieza de Kleist. Friedrich Hebbel, el gran dramaturgo alemán de la segunda mitad del siglo XIX, sitúa el triunfo de Catalina en un escalón muy prosaico, la muchacha sólo logra su objetivo y el reconocimiento social gracias al recuperado título de princesa, mientras que el filósofo Friedrich Hegel, contemporáneo de Kleist, vio en el personaje un servicio “perruno” de la dignidad humana.

El fragmento de texto más difundido de *Robert Guiskard, duque de los normandos* fue publicado en *Phöbus* en 1808. Se trató, en realidad, de un intento malogrado del autor de reconstruir el original que, salvo el primer acto, se perdió en la quemazón. Tomando como base una fuente histórica, Kleist

presenta el momento en que Guiskard está acampado con su ejército ante Constantinopla, con el propósito de recuperar para su hija la corona imperial que le ha sido arrebatada por un rebelde. En semejante situación se acumulan los conflictos: la peste, que amenaza a su tropa y a él mismo, y su decisión arbitraria de nombrar futuro sucesor a su hijo frente al legítimo heredero, su sobrino. Como en la comedia ática, el pueblo hace acto de presencia y se expresa por medio del coro, y es el pueblo el que se dirige a Guiskard para recordarle su deber frente a sus súbditos y pedirle que abandone sus ambiciosos planes y emprenda el regreso a la patria, salvándoles así de la peste y de la destrucción. Acaso esta acumulación de conflictos frenaron la pluma de Kleist, ya que todos hacen dramática presencia en el primer acto (que naturalmente debían ser cinco). Para muchos críticos *Robert Guiskard* contiene, o debería haber contenido, el repudio literario de Kleist sobre los actos de Napoleón, quien en agosto de 1802 se hizo nombrar cónsul vitalicio, primer escalón para luego erigirse emperador. En otras palabras, el tema de la pieza, reiteramos que inconclusa, era la legitimidad del poder.

Ese mismo año, 1808, Kleist inicia la escritura de *La batalla de Arminio*, drama de clara agitación política, «ferozmente nacionalista»¹⁰, destinado a elevar el sentimiento patriótico de Prusia y generar una resistencia antinapoleónica similar a la que se estaba registrando en España (Kleist tomó nota, admirado, de la resistencia que en 1808 la ciudad de Zaragoza opuso al avance de la los franceses, hasta el punto de componer un poema laudatorio al general español, José de Palafox y Melcí). Kleist acudió en el caso de *La batalla de Arminio*, el título de la pieza lo delata, a un hecho legendario: el triunfo militar de los germanos en el bosque de Teutoburgo en el año 9 d.C., que al mando de su jefe Arminio derrotaron a tres disciplinadas legiones romanas conducidas por Quintilio Varo. Como señalamos en un capítulo anterior, la importancia de esta victoria de los entonces bárbaros sobre las bien entrenadas y preparadas fuerzas romanas reside en el hecho de que algunos historiadores recogen el acontecimiento como la primera huella visible de existencia de la nación alemana. En el argumento desarrollado por Kleist se proclama sin demasiados subterfugios como digno de imitación el claro programa reformista y patriótico de Karl von Stein (1757-1831), ministro de gobierno prusiano desde 1807 y que desde ese cargo pugnaba por modernizar el país y hacer alianza con Austria para derrotar a Napoleón. De igual manera, la relación cargada de soberbia que el caudillo

¹⁰ Coetzee, J. M. Obra citada.

romano Varo mantiene con las tribus germánicas quieren ser un calco de las vinculaciones que el emperador francés había establecido con los soberanos europeos. Sin embargo debe entenderse que siendo la guerra nuevamente protagonista de su dramaturgia, Kleist no idealiza el acontecimiento, siempre abominable a su entender, y hasta se atreve a restar en algunas situaciones las virtudes patrióticas de los germanos para igualarlos con el espíritu de crueldad y falta de escrupulosidad que animaba a los romanos; vale decir, realiza un ejercicio de igualación de maldades y atropellos a los que la guerra siempre es proclive.

Para su último drama, *El príncipe de Homburgo* –texto dedicado a la reina Luisa, esposa de Federico Guillermo III que murió antes de que Kleist hubiera terminado la pieza–, escrito entre 1810 y 1811, Kleist utiliza otro tema patriótico: la victoria prusiana sobre los suecos en la batalla de Fehrbellin, ocurrida en 1675. Los comentaristas añaden que a los motivos antinapoleónicos ya exhibidos en la obra anterior, Kleist le agregó claros halagos a la dinastía prusiana, evidentes en la dedicatoria, con el fin de obtener algunos favores de la corte (se insiste que su situación económica siempre fue delicada). Sin embargo eligió mal al protagonista, un príncipe con rasgos shakesperianos (se ha insistido en la similitud de caracteres entre el príncipe de Homburgo y el príncipe de Dinamarca), más propenso a las ensoñaciones que a la enérgica acción que exige la guerra. Tal y como lo presenta Kleist, el príncipe es un romántico al que le cuesta diferenciar ensueño de realidad, que solo piensa en la gloria que puede conseguir en la batalla y en el aprecio amoroso de la protagonista femenina, la princesa Natalie de Orange. Absorto en su mundo de ensoñaciones (es inútil que el mismo rey le grite que «no se ganan los laureles soñando!»¹¹); el príncipe no capta correctamente las órdenes militares que se imparten previos a la batalla, por lo que al mando de sus hombres ataca sin respetar las instrucciones recibidas, aunque tiene la fortuna de sellar con el atrevimiento el triunfo prusiano. Al regreso del frente lo espera, en cambio de honores, una severa acusación de desobediencia militar. El príncipe se convierte en una criatura asustada que pide a todos sus allegados, incluso la princesa Natalia, para que intercedan ante el rey y retroceda en su decisión de darle muerte por fusilamiento. El monarca, en un acto de astucia, deja en manos del príncipe la decisión sobre su condena, por lo que éste se encuentra

¹¹ Kleist, von Heinrich. 1973. *Pentesilea* (traducción de Feliú Formosa), *El cántaro roto* (traducción de Z. Americano Ronai), *El príncipe de Homburgo* (traducción de Julio Diamante y Elena Saez de Diamante).

ante la disyuntiva de salvar la vida pero renunciar al honor, ya que es claro que para las leyes militares él ha sido un desobediente que requiere ese ejemplar castigo. El príncipe, no obstante la puerta del perdón que se le abre, acepta el honorable fusilamiento, del que se salva porque son los acreditados oficiales del ejército prusiano quienes se ponen de su parte y fuerzan al rey a deshacer el castigo. Esta decisión honorable del príncipe de Homburgo ha tenido múltiples interpretaciones, que van desde una apología demasiado directa de la justicia en el estado prusiano, que pone los resultados por delante de las leyes, hasta el relato de un proceso de purificación de un príncipe que pasa con susto por una situación tan cercana a la muerte, destino que acepta como justo con la célebre frase: «Ahora inmortalidad, ya eres mía»¹², luego rescatada por los nazis para ser inscrita en la lápida de la tumba de Kleist.

Por razones que ignoramos, en realidad nos resultan extrañas, la representación de *El príncipe de Homburgo* —para muchos la obra maestra de Kleist— estuvo prohibida en Prusia hasta el año 1814. El estreno tuvo lugar recién en octubre de 1821 en el Burgtheater de Viena, poco después de la primera publicación de la obra por Ludwig Tieck (1773-1853), a quien cabe mencionar como editor y entusiasta difusor de toda la literatura kleistiana desde poco después de la muerte del poeta. Tieck también dirigió otra representación, en Dresden y en diciembre de ese mismo año, con un éxito clamoroso.

Los parientes de Kleist consideraron el suicidio del poeta como otra afrenta a la stirpe (la última de tantas), y a modo de represalia quemaron todas las cartas del escritor que tuvieron al alcance y que, por lo general, incluían comentarios desfavorables sobre la familia. Críticos e historiadores, con menos resquemores, se empeñaron en buscar las causas de la trágica decisión. Entre las tantas interpretaciones incluimos la de J. M. Coetzee, quien aventura cuatro posibles motivos: «las infelices relaciones con su familia, su extrema penuria económica, su desesperación por la marcha de los asuntos nacionales [en la fecha de su muerte Prusia era un país vasallo de Francia] y la pérdida de confianza en su propio arte»¹³. Caben, por supuesto, otras interpretaciones del suicidio de este autor de obras que alcanzaron consideración después de su muerte.

¹² Kleist, von Heinrich. 1973. Obra citada.

¹³ Coetzee, J. M. Obra citada.

Romanticismo tardío o Posromanticismo

Dijimos, con la cita de Rodolfo Modern que abre el capítulo, que el Realismo estético comenzaba a abrirse paso desde comienzos del siglo XIX, entendiendo que de este modo la poética vigente, el Romanticismo, comenzaba a su vez el retroceso. Insistimos en que este apagamiento fue lento, la mirada romántica había calado muy fuerte desde tiempos del *Sturm und Drang*, y ahora encaraba los nuevos tiempos con nuevas huestes, que los historiadores suelen identificar como artistas posrománticos. Esta generación se diferenció de la anterior por mostrar «un patriotismo sincero, que hacía casi un siglo no resonaba tan vigorosamente en las letras alemanas»¹⁴. Por cierto que asumían los sentimientos de unificación de la nacionalidad alemana y, en coincidencia, pusieron mayor énfasis en recuperar la poesía, el cuento popular y la canción también popular alemana. Como partícipes de esta iniciativa se menciona, entre muchos, a Zacharías Werner, Ludwig Lieck, Achim von Arnim, Clemens Brentano, los inevitables hermanos Grimm y dos mujeres, Bettina Brentano y Karoline von Günderode.

Los mencionados posrománticos (si se acepta el término) practicaron las artes literarias en casi todos sus géneros y muchos tentaron el drama, por lo general con poca fortuna; fueron más eficientes y de mejor desempeño en otras ramas de la literatura. Ludwig Lieck (1773-1853) había sido realzado por los románticos, en especial por los hermanos Schlegel, para convertirlo en un rival de fuste de Goethe, pero la mayoría de los historiadores acuerdan que fue una pretensión excesiva, pues además de admitir que su literatura no estaba a la altura de semejante referente, aceptaron asimismo que el teatro le debe poco a sus dramas juveniles; sólo sus piezas basadas en las fábulas de uso popular, *El caballero Barba Azul* (1797), *El príncipe Žerbino* (1799), *El gato con botas* (1797), alcanzaron alguna consideración.

Clemens Brentano (1778-1842), estimado como gran poeta, fue frugal dramaturgo, se le conoce una comedia, *Ponce de León* (1801), «demasiado complicada en su trama y confusa en el desarrollo»¹⁵, y una tragedia, *La fundación de Praga* (1812), que dejó poca huella en el teatro alemán. No hay datos que Achim von Arnim (1781-1831) haya practicado el drama, se rescata su novelística, emparentada con la novela histórica de Walter Scott, y sus

¹⁴ Modern, Rodolfo. Obra citada.

¹⁵ Modern, Rodolfo. Obra citada.

cuentos. Asimismo su hermana Bettina (1785-1859), reconocida como más romántica que Clemens, se dedicó por entero a la poesía, lo mismo que Karoline von Günderode (1780-1806), que frustró su carrera con un suicidio producto de penas de amor. Ya nos hemos referido a los hermanos Grimm en el capítulo referido al Romanticismo. Cabe hacer recordar que ellos fundaron la Germanística, fueron los primeros en formular esta disciplina que se ocupa de estudiar la lingüística y la literatura del idioma alemán. Se trató del mayor y más feliz esfuerzo para recuperar los tesoros de la poesía popular y los cuentos tradicionales, que en 1837 agruparon en un volumen llamado *Leyendas alemanas*. No cabe agregar aquí las múltiples traducciones y ediciones que se hicieron de este tomo de narraciones (cuentos de hadas en una definición muy aceptada en el universo castellano) que incluye, entre otras, *Blancanieves*, *La Cenicienta*, *Barba Azul*, *Hänsel y Gretel*, *Rapunzel*, *La Bella Durmiente*, *El gato con botas*, *Elisa la lista*, *La fuente de las hadas*, *Juan sin miedo* y *Pulgarcito*.

El crítico Rodolfo Modern rescata para el teatro a la figura de Zacharias Werner (1768-823), como un autor de cierto fuste muy inspirado en los modelos españoles. Estrenó al mismo tiempo que lo hacía Schiller, de modo que el brillo de este pudo opacar el valor de algunas de sus piezas: *Los hijos del valle* (1805), es el relato imaginario de la desaparición de los Templarios en época de Felipe el Hermoso (finales del siglo XV); *Martín Lutero o la consagración de la fuerza* (1807), exhibe al campeón de la Reforma como un luchador que triunfa porque su fuerza soñadora supera a la de sus adversarios; *Wanda* (1808), narra el ingreso del cristianismo en suelo alemán; *El 24 de febrero* (1810), es tomado como su trabajo de mayor relieve teatral, sólo un acto donde reduce las circunstancias trágicas del regreso de un hijo al hogar y es muerto por sus propios padres, que no lo reconocen. Por esta y otras piezas de corte similar se le atribuye a Werner la invención del “drama fatalista”, una expresión teatral muy afín con la melancolía, el pesimismo y la desesperación que era patrimonio de los últimos militantes del movimiento romántico. Para el historiador Silvio D’Amico fue un fenómeno puntual, efímero, muy de moda por corto tiempo; la especie perdió ímpetu sobre todo cuando se intentó copiarla con otras manos, aunque a la comedia fatalista, tal cual la había imaginado Werner, se le puede otorgar el mérito de ser anticipatoria del Grand Guignol que, como ya señalamos, alcanzó gran prosperidad en la Francia de finales del siglo XIX.

Desprendido del grupo alemán, sobre todo porque su lugar de residencia fue Austria, se destaca la figura de Franz Grillparzer (1791-1872). Nacido en Viena, ciudad que amó entrañablemente, Grillparzer estudió abogacía y fue

un oscuro burócrata del gobierno mientras producía una obra de estimable alcance, que superaba en intenciones y logros los límites regionales de su nación. Parece muy difícil definir su teatro, «porque el estilo de sus personajes vive de la noble apostura schilleriana, del estudio de los clásicos griegos y franceses, de Shakespeare, de la tradición nacional austríaca, y, en una medida importante, de un hondo conocimiento del teatro español de Lope y Calderón»¹⁶, pero existen rasgos claramente personales en el desarrollo de la intriga, la nobleza de sus ceñidos versos y sus principios morales, que son los «del renunciamento, y la paz del alma el único premio posible para el hombre»¹⁷. Comenzó muy temprano su carrera de autor, a los veintiséis años, con *La abuela*, estrenada en 1817 y que consiste en una hábil combinación de discurso romántico y drama fatalista a lo Werner. Sucede a esta primera muestra una pieza titulada *Safo*. Estrenada en 1818 presenta a la poeta tensionada entre la creación y la entrega a los placeres de la vida cotidiana, entre ellos una historia de amor con una mujer. Su conflicto termina en suicidio. La trilogía helénica de Grillparzer –*Los huéspedes*, *Los argonautas* y *Medea*– hace pie en tres historias de amor que la mitología y el teatro clásico ya habían transitado. También escribió dos comedias, *El sueño es vida* (1834) y *¡Ay de quién miente!* (1838), que tuvieron el apagado eco que merecieron sus trabajos anteriores, por lo que Grillparzer, desilusionado, se decidió a retirarse definitivamente de la escena, dejando sus últimas obras, algunas de altísima calidad, escondidas en el fondo de un cajón.

Los tres grandes

HEBBEL, LUDWIG Y BÜCHNER

Podría continuarse con la mención de obras y autores que, si han tenido éxito en su momento, hoy carecen de resonancia y, acaso con la excepción de la Alemania natal, no circulan por los escenarios de las ciudades importantes de Europa y de América. Vale entonces dejar de lado toda enumeración, poco útil y fastidiosa, para encarar el aporte que al siglo XIX han hecho tres dramaturgos excepcionales e inclasificables, curiosamente nacidos los tres en el año 1813: Hebbel, Ludwig y Büchner (también Richard Wagner nació en ese año, aunque entra en otra categoría).

¹⁶ Modern, Rodolfo. Obra citada.

¹⁷ Modern, Rodolfo. Obra citada.

Friedrich Hebbel (1813-1863) aspiró a realizar en su teatro la fantástica síntesis entre el teatro griego y la poética isabelina de Shakespeare. Nacido en un hogar pobre, se empeñó en formarse una educación y una cultura que el medio le retaceaba.

«Se cría en un hogar lleno de preocupaciones, con perspectivas casi nulas de llegar a cumplir un día la misión de poeta con la cual sueña desde su infancia. Friedrich Hebbel es vástago de una especie taciturna, introvertida, que puebla la parte más septentrional de Alemania, la región de Dithmarschen, en ese entonces perteneciente a Dinamarca. Lejos de los centros culturales, con los pobres conocimientos que imparte una escuela rural y luego, en el trajín diario como escribiente, el joven Hebbel ve cada día más alejada su esperanza de ser alguien, de penetrar en el reino del espíritu, para él el único por el cual vale la pena vivir.»¹⁸

Ejemplo de voluntad superadora, abandona su ciudad natal y consigue asistir como oyente en las universidades de Heildelberg y de Munich. Siempre hostigado por las dificultades económicas, entabla relaciones amorosas con una señora que lo supera en edad, Elise Lensing, quien mantiene el hogar que el hombre es incapaz de sostener. Con su primera tragedia, *Judith*, de 1839, Hebbel alcanza la celebridad pero no el acomodo económico, las dificultades financieras persisten hasta 1845, cuando en un viaje casual a Viena conoce a la famosa actriz austríaca Christine Enghaus, con quien se casa y alcanza el bienestar que hasta ahí nunca había tenido.

En su primera pieza titulada *Judith*, de 1840, Hebbel trastoca el relato bíblico: la heroína judía mata a Holofernes, de quien se ha enamorado, porque este la ha ofendido, no para vengar a su pueblo. La segunda tragedia, de 1841, es *Genoveva*, retrato de una mujer casta, inocente y pasiva (al parecer característica de casi todas las mujeres que protagonizan sus obras), que debe eludir el acecho amoroso de un hombre. La carga de erotismo que contiene la historia, extraña para la época, es uno de los mayores méritos de esta segunda pieza. Con *María Magdalena* (1843), su tercer drama, Hebbel afronta su primera tragedia burguesa, medio social que conocía muy bien, aunque su origen se

¹⁸ M. de Brugger, Ilse. Prólogo a *Friederich Hebbel*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

remonta a un triste acontecimiento que el mismo Hebbel presencié en Munich: la caída en la oscuridad social de una familia castigada porque el hijo mayor había ido a la cárcel. Estrenada en Königsberg, la historia de *María Magdalena* resume la suerte de la hija de un artesano que, víctima de los prejuicios sociales, decide quitarse la vida. En esta pieza de Hebbel se destaca también su prólogo, donde el autor, a partir del título *Mi palabra sobre el drama*, expresa sus ideas sobre las formas adecuadas de la literatura dramática.

Hebbel, que completó y estrenó diez tragedias, también escribió comedias –*Una tragedia en Sicilia* (1845), *El diamante* (1847) y *El rubí* (1850)–, finalizando su carrera teatral con una trilogía, *Los nibelungos*, de 1862, el cantar de los cantares del pueblo alemán que los románticos habían puesto en circulación. Los críticos apuntan que no obstante la vasta experiencia teatral de Hebbel, la saga mitológica carece de fuerza, al menos la que luego le pudo dar Richard Wagner en su trilogía operística (hay registros que afirman que el genial músico se inspiró, para su obra, en la pieza de Hebbel).

Al final de su vida Hebbel obtuvo el reconocimiento que tanto había buscado, premios y galardones que pudo disfrutar muy poco, murió a los cincuenta años. Hay datos que, como Schiller a la fecha de su muerte, estaba trabajando una obra sobre el falso zar Demetruis, que gobernó Rusia sólo un año en el siglo XVII.

Los críticos señalan que Otto Ludwig (1813-1865) exageró tanto el campo de la reflexión teórica –¿cómo llevar a cabo la gran tragedia ateniéndose a las reglas clásicas?–, que lesionó su propia y poca obra, sólo siete piezas, la última de ellas inacabada. Su estudio sobre Shakespeare, de 1871, se yergue como uno de los más logrados trabajos sobre el poeta isabelino. Para la historia del teatro dejó dos dramas de méritos innegables: *El guardabosque solitario*, de 1850, de ambiente rural y final trágico, y *Los Macabeos*, de 1852, historia bíblica de unos jóvenes que prefieren exponer sus vidas antes que renunciar a las creencias religiosas de sus padres.

El terceto de grandes dramaturgos se cierra con Georg Büchner (1813-1837), el de más corta vida de los tres (murió a los veinticuatro años) y el más brillante y el más actual, ya que los escenarios contemporáneos siguen abiertos a su obra.

«Las circunstancias fueron inicialmente desfavorables para una difusión condigna de la obra, pero desde su descubrimiento –en

la época del Naturalismo, más preparada mentalmente para su recepción— ha producido un efecto profundo y duradero. Como dramaturgo, Büchner superó ampliamente los esquemas usuales de la primera mitad del siglo XIX y en cierto modo anticipó todas las formas del teatro del siglo XX, desde el teatro expresionista al poético, desde el teatro épico al documental, anunciando incluso algunos aspectos del teatro del absurdo.»¹⁹

Resulta llamativo que Büchner haya alcanzado esta envergadura y reconocimiento por parte del teatro actual, tan ávido de experimentos y riesgos, con una producción realmente muy parca: dos dramas, *La muerte de Danton* y *Woyzeck* (esta última inacabada), una comedia, *Leonce y Lena*, y una novela, *Lenz*, que tampoco pudo terminar.

Büchner nació en Darmstadt, ciudad del ducado de Hesse, uno de los treinta y nueve estados que conformaban la Confederación Germánica, región que vivía ahogada por las medidas controladoras del canciller austriaco von Metternich, quien había prohibido las agrupaciones políticas nacidas sin autorización previa, el mismo rigor que aplicaba para las instituciones estudiantiles y la tarea universitaria, que transcurría sin libertad de cátedra. Asimismo se ejercía censura sobre todos los impresos mayores de veinte pliegos (porción o pieza de papel de forma cuadrangular, doblada por la mitad). No obstante en casa del joven Büchner se respiraba otro aire; su padre, que había sido médico de las fuerzas de Napoleón, era un librepensador que suspiraba por mejores tiempos.

El joven Büchner siguió los dictados familiares y partió a estudiar medicina a Estrasburgo, una ciudad alemana donde privaba todo lo francés, desde el idioma, que muchos de sus habitantes hablaban con corrección, hasta las costumbres y las tradiciones, en especial el espíritu de las barricadas parisinas de 1789. Alentado por este ambiente, el joven se inmiscuyó pronto en la actividad política —se estima, con justicia, que su camino no fue de la literatura a la política, sino al revés—, tomó contacto con liberales alemanes que escapaban de la opresión y se fue formando un criterio acerca de las soluciones para la situación de su país, que no pasaban por las que proponía el liberalismo burgués, sino que tenían ser más radicales y todavía más cercanos a los postulados de la

¹⁹ Forssmann, Kurt y Jané, Jordi. 1992. Introducción en *Georg Büchner obras completas*. España. Editorial Trotta.

Revolución Francesa. Estos dos años en Estrasburgo representan los únicos de su vida que él mismo considera felices, tal el término que usó en una carta a sus familiares. Hasta se había prometido con Minna, la hija de un pastor; pero por cuestiones administrativas Büchner se sintió obligado en 1834 a terminar sus estudios en la ciudad de Giessen, urbe estrecha y reducida, según opina en otra carta familiar, puesta en el otro extremo de la liberalidad y el buen clima político que imperaba en Estrasburgo. Sin embargo Büchner resuelve actuar, y en contacto con grupos de agitadores y opositores, funda una Sociedad de los Derechos Humanos, constituida con bases que él mismo redactó y que tomaban como fuente las constituciones francesas inmediatamente posteriores a la Revolución. Fruto de esta actividad es la redacción de un panfleto, *El mensajero de Hesse*, ocho páginas contestarías donde ruega a los lectores que escondan el escrito cuidadosamente y que lo comenten sólo con amigos fieles. El riesgo era cierto; la casa de Büchner, sospechoso de haber sido el autor del libelo, fue allanada y, en prevención a consecuencias más complicadas, interviene su padre y lo llama de regreso a Darmstadt, ruego que el hijo obedece mientras que sus compañeros de gesta eran encarcelados y torturados. Pero la persecución en su contra prosiguió incluso en Darmstadt, de modo que en 1835 volvió a escapar, pero esta vez de vuelta a la acogedora Estrasburgo.

Sus biógrafos destacan que la reclusión, ¿cómo llamarla de otro modo?, en Darmstadt no apagó su furia política: en cinco semanas redactó *La muerte de Danton*, la única de sus obras publicadas en vida y donde describe con crudeza el período del Terror francés y la tragedia del fracaso revolucionario del héroe del título.

«En *La muerte de Danton* Büchner sorprende con una serie de importantes innovaciones dramáticas. Lo que a primera vista llama la atención es el abandono de la forma tradicional del drama dividido en cinco actos [usó cuatro actos], un principio estructural que [se ha] respetado casi sin excepción. También la sucesión poco rigurosa de escenas, sin un nexo fijo, adquiere aquí una nueva función, al no corresponderse con la unidad integrada de diálogo, como era usual hasta entonces [...] Otras características serían los diálogos, con afirmaciones y respuestas rebosantes de alusiones, condensadas hasta formar dichos sentenciosos; el método de montaje del material histórico auténtico [una sexta parte del texto lo es]; el verismo a ultranza

que no excluye ni lo obsceno, al lado de elementos de un lirismo extraordinario.»²⁰

Este análisis que hacen los autores de la cita se desprende de la lectura del texto, ya que Büchner nunca escribió un tratado que nos acerque a su criterio estético, aunque a través de una carta a un amigo, de las pocas que se conservaron, se sabe que repudió a los románticos, «esos que siempre vuelven la vista atrás y recurren a la Edad Media, porque no encuentran acomodo en el presente»²¹. El conflicto de *La muerte de Danton* concluye con el ya citado fracaso de su protagonista. El autor enfrenta dos posturas acerca del quehacer revolucionario, la de Danton y la de Robespierre. El primero ha reconocido que el terror revolucionario no trae siquiera alivio a las masas, hay que sustraerse de la violencia y gozar de lo ya obtenido, que es bastante para el Tercer Estado. La liberación del feudalismo lo conforma, la revolución social es otra cosa; el patíbulo es el resultado de sus cálculos. Robespierre es el que triunfará; Büchner no muestra el logro del gestor del “despotismo de la libertad”, pero la memoria política del público así lo prevé porque así fueron los hechos. La muerte de Danton se publicó en la revista *Phoenix* de Fráncfort, siendo la única obra de Büchner que conoció la imprenta en vida del autor.

Al año siguiente, en 1836, Büchner estaba gozando de una segunda y placentera estadía en Estrasburgo, dedicándose a completar sus estudios de medicina. En ese clima de tranquilidad plantea su tesis doctoral, *Sobre los nervios craneales*, empieza a escribir su única obra narrativa, *Lenz*, y traduce por necesidad económica dos dramas de Victor Hugo, *Lucrecia Borgia* y *María Tudor*, que el francés había escrito pocos años antes, en 1833. También redacta de un tirón su única comedia, *Leonce y Lena*, y produce las varias escenas de *Woyzeck*, una obra que no pudo completar porque, atacado por una fiebre tifoidea, murió al año siguiente, en 1837. Un llamado a concurso por una editorial, destinado a premiar la mejor comedia alemana, hicieron que Büchner se decidiera trabajar una pieza del género. De esa disposición surgió *Leonce y Lena*, una comedia situada en un reino de fantasía llamado Popo (literalmente culo), con un príncipe Leonce que se compromete en matrimonio con Lena, princesa de un reino vecino llamado Pipi (literalmente pis).

²⁰ Forssmann, Kurt y Jané, Jordi. Obra citada.

²¹ Carta a su amigo Gutzkow.

«A pesar de su apariencia de cuento de hadas y de que algunas de sus escenas serían más propia del teatro de títeres, en la obra aparecen una tras otro los temas que preocupan al autor: la inutilidad de la monarquía, la simulación de funciones del aparato burocrático y la estupidez de sus representantes, la arbitrariedad de la justicia, la carencia de sentido de numerosos Estados minúsculos [la Confederación Germánica, formada en 1815, contaba con treinta y nueve estados], la falacia de la moral tradicional, que sirve únicamente para hacer pasar el tiempo y matar el aburrimiento de las clases elevadas, la función alienadora de la educación y la cultura tradicionales y todo ello como la causa real de la miseria del pueblo.»²²

El absurdo de la historia, la ridiculización de los nombres de los reinos y el disparatado desarrollo de algunas de las situaciones de *Leonce y Lena* remite al lector avisado a una impensada secuela, el *Ubú rey* de Alfred Jarry, y anuncian también las audaces reformas dramatúrgicas de Eugène Ionesco a mediados del siglo XX.

La tercera obra teatral de Büchner fue *Woyzeck*, que aun sin terminar, en estado fragmentario y desorganizado, la historia del teatro considera su obra maestra. Posiblemente la comenzó a finales de 1836 en Estrasburgo y la siguió trabajando cuando se trasladó a Zurich para hacer trabajos científicos en la universidad local. Con seguridad la intensidad que debió poner en estas investigaciones le dio poco tiempo para el toque final, por lo que no pudo reunir las escenas sueltas en un conjunto armónico, sino enmarcó en cuatro esbozos diferentes. Legados a la posteridad luego de su muerte, estos esbozos se tomaron como base de partida para constituir la pieza definitiva en un orden de escenas que, el más aceptado, es el que se compadece bastante con uno de los cuatro intentos dejados por el autor. Werner Lehmann, un apasionado de Büchner, dispuso y publicó esta versión en un libro de 1967, dejando establecido un texto dramático compuesto por veintisiete escenas que, como en *La muerte de Danton*, no presentan una causalidad explícita entre ellas. Büchner tomó el caso real de Johann Christian Woyzeck, nacido en Leipzig en 1780 y que luego de algunos intentos para establecerse encontró ocupación en el ejército como soldado raso.

²² Forssmann, Kurt y Jané, Jordi. Obra citada.

Licenciado, volvió a su ciudad natal y entabló relaciones con una viuda, señora con muchos amantes. Dominado por los celos y lastimado por las humillaciones, Woyzeck apuñaló a la mujer, delito que después de un largo proceso –que tuvo en vilo a la opinión pública de la ciudad– purgó con la decapitación, en 1824. En el drama, Woyzeck también es un simple soldado raso «que tiene con Marie un hijo ilegítimo de unos cuatro años. Para ayudar al mantenimiento de la mujer y del niño y como complemento a su soldada, se presta como conejillo de Indias para los experimentos fisiológicos que realiza el Doctor [¿un anticipo aterrador de los médicos del infierno del régimen nazi?], para lo cual debe comer exclusivamente guisantes durante meses. Esto va trastornando su estado físico, de modo que le surgen manías persecutorias y alucinaciones, hasta culminar en visiones apocalípticas. Cuando Marie, inducida por su propia sensualidad, sucumbe a la seducción del tambor mayor, se despiertan los celos de Woyzeck. En una ocasión, observando a los dos durante el baile, percibe las apasionadas palabras de Marie: «Más y más ¡Y nada más!» (escena 11). Estas palabras se convierten en una obsesión para él. Adquiere un cuchillo y lleva a Marie a pasear por las afueras de la ciudad, donde la apuñala»²³. ¿Cómo termina el drama? Es incierto, sólo suposiciones de estudiosos, como el citado Werner Lehmann, que han analizado toda la obra de Büchner, escasa ya lo dijimos, para entender cuál sería el resultado, o la opinión de adaptadores y versionadores que, por lo general, han elegido tres finales: Woyzeck se suicida, se lo apresa y se lo condena a muerte, o se mata al intentar huir y ocultar el arma homicida. Cabe decir, por último, que con *Woyzeck* surge el primer drama social de la literatura en lengua alemana, una obra *sui generis*, el fragmento de una pieza genial recién estrenada en 1913, tres cuartos de siglo después de la muerte de su autor. Faltaba este paso, la puesta en escena, para que el mundo teatral, hasta ahí poco receptivo, comprendiera que se trataba de una obra maestra que no había sido superada por el Naturalismo ni por el Expresionismo posterior. Para muchos críticos *Woyzeck* se equipara en hondura y calidad con el único trabajo narrativo de Büchner, *Lenz*, una novela corta también inacabada y también sustentada en situaciones reales, como las vividas por el desdichado Reinhold Lenz, un dramaturgo excepcional muerto en las calles de Moscú, luego de una dolorosa odisea para escapar de la locura.

²³ Forssmann, Kurt y Jané, Jordi. Obra citada.

El teatro naturalista

Los entendidos coinciden que la Alemania de Bismark, unida como nación, con una propuesta de bienestar apuntalada por una industria en expansión, mostró, entre 1860 y 1885, una evidente decadencia literaria. Circulaban novelas de entretenimiento y, en el campo teatral, las desvaídas piezas de Ernest von Wilbenbruch (1845-1909), quien en 1859 presentó su primer trabajo, *Los filólogos en el Parnaso o los vivisectores*, un drama satírico, y continuó su producción con varias tragedias que no adquirieron relevancia.

«Cuando Bismark logra forjar, en 1871, el segundo imperio, al resurgimiento político corresponde un arte epigonal, chato e incapaz, chato e incapaz de ponerse en consonancia con vertiginoso adelanto de su nación en todas las otras manifestaciones de la cultura humana [...] La literatura alemana había llegado a un punto muerto.»²⁴

Este letargo concluyó cuando una generación joven hizo su propuesta, que rompía con el pasado y contenía el «propósito de hacer de la literatura un instrumento que mediante el lenguaje de la realidad desnuda y cotidiana descubriera las necesidades y miserias de la sociedad y del individuo, con exclusión de toda finalidad estética»²⁵. Estas premisas sostuvieron al Naturalismo, que nació en Alemania precisamente cuando la tendencia desfallecía en Francia. Los dramaturgos de ese país actuaron como referentes, Zola el principal aunque el mismo rol se le confirió a Ibsen, Tolstoi, Balzac, Maupassant, Flaubert y Dostoievski. De todos ellos los nuevos literatos naturalistas tomaron verdades que les sonaban irrefutables: que el hombre está determinado por la herencia y, sobre todo, por la influencia del medio donde se desempeña.

«El artista debe ser objetivo y huir del énfasis. Se condena por igual la corrección clásica, como la exaltación romántica. La obra de arte debe ser un espejo despiadado de la realidad [una copia fotográfica]. Debe representar toda la vida, no solo lo

²⁴ Probst, Juan. 1944. *Gerhart Hauptmann y sus dramas*. Buenos Aires, Imprenta de Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y letras.

²⁵ Modern, Rodolfo. Obra citada.

extraordinario y raro, como lo hizo el Romanticismo, ni sólo lo bello, como hizo el [Neo] clasicismo. No ha de repugnarle mostrar el pecado y el vicio; tal como en la realidad, debe mezclar lo bello y lo feo, lo sublime y lo grotesco, lo bueno y lo malo, la luz y la sombra.»²⁶

Las manifestaciones iniciales fueron ruidosas: mediante ensayos, artículos, críticas le cambiaron el nombre al movimiento, lo llamaron “Naturalismo consecuente”, ridiculizaron el pasado y declararon cómo debía ser el futuro. Pero entre tanto barullo intelectual se destaca un solo dramaturgo de prestancia, Gerhart Hauptmann (1862-1946). Hijo de un hotelero de Silesia, una región cercana a Polonia, se inició en el estudio de la agronomía, actividad principal de la zona, hasta que llegó a Jena con la decisión de formarse como escultor. Allí, en la universidad local, escucha las conferencias de los catedráticos que daban a los alemanes las primeras nociones de positivismo y opta por la literatura. Con esta propuesta a cuestas viaja a Berlín donde, por fin, pudo dar rienda a su vocación de poeta. Llevaba consigo algunos trabajos literarios, una epopeya, un cuento largo, *El guardabarrera Thiel*, y una obra teatral, *Antes del amanecer*, que el *Freie Bühne* (Escenario Libre) de Berlín, un organismo creado en 1889 por Otto Brahn a semejanza de las experiencias de Antoine, le estrenó en el mismo 1889. Este suceso se puede «calificar como el bautizo del Naturalismo alemán y del drama alemán moderno en general»²⁷. Fue un atrevimiento teatral del *Freie Bühne* —que había iniciado la actividad muy poco antes con el estreno de *Espectros*—, que parte del público recibió escandalizado, mientras que otros aplaudían con entusiasmo la nueva forma teatral. Quizás con exageración, algunos cronistas (por lo general disgustados con la obra; Ibsen, en cambio, la elogió sin reparos) igualaron este alboroto con el producido por *Hernani*, cuando en 1830 Hugo dio nacimiento a la tendencia romántica escénica. Sin embargo, más allá de los rechazos, este estreno dio pie para que Hauptmann iniciara a partir de ahí una carrera fecunda (dieciocho volúmenes, editados de forma póstuma, contienen sus treinta y ocho obras, treinta y un dramas y siete comedias, y otros testimonios de su capacidad creadora).

Antes del amanecer es una obra típicamente naturalista. Inspirada lejanamente en *El poder de las tinieblas*, tragedia de Lev Tolstói, presenta una

²⁶ Probst, Juan. Obra citada.

²⁷ Probst, Juan. Obra citada.

sórdida familia silesiana de mineros enriquecidos y enceguecidos por el alcohol y la avaricia (se entiende la elección de Silesia como lugar de la acción, Hauptmann había nacido allí y conocía la catadura de sus paisanos). La fuerza del medio aberrante no había podido malograr hasta ahora a la hija más joven que, educada en un internado religioso, logró permanecer incontaminada como para poder soñar con el matrimonio con un joven, también sano, imbuido de las ideas socialistas. El amorío fracasa ante el riesgo que prevé el muchacho –sólido como teórico pero muy débil cuando tiene que aplicar el altruismo–, que supone que tarde o temprano su novia se contagiará y adquirirá los vicios de la familia. El joven se aleja y la muchacha se suicida, recurso hartado usado por Hauptmann en muchas de sus obras.

«Nadie dudará ante este breve resumen que los postulados de los teorizadores del Naturalismo se cumplieron aquí al pie de la letra. En ningún drama alemán se había osado hasta entonces mostrar tanta miseria y fealdad morales y físicas.»²⁸

La faz naturalista de Hauptmann se prolonga con otros dos títulos –*La fiesta de la paz o Navidad y Almas solitarias*–, hasta llegar a su obra más exitosa, *Los tejedores*, de 1892, caballito de batalla del teatro Independiente argentino y de todavía repercusión contemporánea. La obra describe las pésimas condiciones laborales de los tejedores de Silesia, actividad que aún se practicaba en los poblados de las montañas silesianas y que Hauptmann conocía muy bien porque la había ejercido su abuelo. Sin duda fue la indignación el principal motor para que el autor se hiciera cargo de ese relato, advertido en una visita que hizo por esos lugares que nada había cambiado, que la situación era de miseria y de expoliación obrera. La obra si bien coral, no abandona sin embargo el diseño del carácter de cada obrero, cada uno es un personaje en sí, que habla con marcada individualidad. Con cierto grado de impiedad Hauptmann marca los límites de la rebelión de estos tejedores sometidos a la penuria, que se movilizan por aspiraciones que «no van más allá de un modesto mejoramiento de la situación [...] El grito por el pan de todos los días domina en los cinco actos y la miseria es la protagonista de la pieza»²⁹. Acaso, mostrando los sucesos de esta forma tan áspera, Hauptmann buscaba generar

²⁸ Probst, Juan. Obra citada.

²⁹ Probst, Juan. Obra citada.

la indignación del público, espectadores de la inmodificable degradación de los tejedores de Silesia, efecto que quizás logró si se tiene en cuenta la reacción de la censura, que quiso prohibir la representación de la pieza, impedimento que logró mantener durante dos años, por lo que *Los tejedores* se conoció primero a través de su versión impresa, en 1892. Su representación inaugural ocurrió, subterfugio mediante, en una función privada del *Freie Bühne*, sólo para sus suscriptores. Poco después fue programada por Antoine en su Teatro Libre de París, permaneciendo en cartel durante meses y siendo la primera obra alemana que se ofrecía en territorio francés luego del Tratado de Fráncfort (firmado en mayo de 1871 entre el Imperio Alemán y Francia, y que dio fin a la guerra franco-prusiana).

Cuando *Los tejedores* pudo, por fin, superar los inconvenientes para su representación (en 1894), produjo el acontecimiento que elevó a Hauptmann en un plano de consideración, de crítica y de público, mucho más alto que el que había conseguido con sus tres primeras obras. En el mismo año de representación de *Los tejedores*, Hauptmann ofrece *La ascensión de Juanita*, drama-sueño que desconcierta a la crítica, que especula que tal vez Hauptmann imagina dejar los terrenos del Naturalismo. La hipótesis no encierra error, es evidente que el autor se atreve a las todavía leves modificaciones de su poética, que lo aleja un tanto de la fotografía de la realidad cruda para adoptar procedimientos de lo que la historia literaria alemana llamó Neorromanticismo (término esquivo, lo sabemos). En ese fin de siglo este Neorromanticismo estaba creciendo en el ámbito alemán como una reacción contra el Naturalismo. Sus cultores buscaron el enlace con los grandes escritores y poetas románticos y posrománticos de principios de siglo, y oponían a la mostración de lo feo y desagradable, imitación exacta de la realidad, el mismo juego de imaginación y misterio que habían practicado los antecesores. La gran importancia que se dio, de nuevo, a la belleza, a la expresión de los deseos más inconscientes, al infortunio provocado por factores no tan evidentes (ya no es el medio o la herencia), hicieron que el Neorromanticismo y sus artistas hayan sido, otra vez, practicantes predilectos de la poesía.

Hauptmann adhiere a la nueva tendencia no precisamente con *La ascensión de Juanita*, que muestra un desarraigo naturalista sólo parcial, sino con *La campana sumergida*, de 1896, la historia de un constructor de campanas, gran artesano, que juega su destino entre genios de la selva y hadas beneficiadoras, personajes de claro linaje romántico. Pero contra todos los pronósticos, el autor no abandona definitivamente la poética naturalista, al menos de inmediato.

Logra repercusión con *El arriero Henschel*, de 1898, incluida sin reticencias dentro de la veta naturalista de su producción, pero vuelve a coquetear con lo neorromántico con una obra escrita en verso, *El pobre Enrique*, de 1902. A partir de ahí parece una decisión tomada, el Naturalismo en sus formas más estrictas ha dejado de interesarle. *Rose Bernd*, de 1903, para muchos una de las obras cumbres del movimiento naturalista alemán, es su obra epigonal y el Naturalismo, al menos el escénico, dejó de existir. Con *Y Pippa baila*, de 1906, Hauptmann le extiende el certificado de defunción.

La trayectoria de Hauptmann se interna en el siglo XX y lo obliga a involucrarse en acontecimientos favorables y desgraciados. En 1912 se le otorga el Premio Nobel de Literatura —el jurado fundamentó: «en reconocimiento a su fructífera y variada influencia en el terreno de la escritura dramática»—, en 1914 se manifestó a favor de la guerra (Primera Guerra Mundial), se dejó homenajear por los nazis (circunstancias que suelen obviar sus biógrafos), aunque hacia 1945, final de la Segunda Guerra Mundial, se mostró dispuesto a colaborar con las tropas de ocupación soviética.

Murió el 6 de junio de 1946 a los ochenta y tres años.

Al teatro naturalista se le pueden agregar pocos nombres más que, claro, no alcanzaron ni alcanzan la estatura de Hauptmann. Max Halbe (1865-1944) tuvo su momento de relevancia por un drama de 1893, *Juventud*, y por otro de 1897, *Madre tierra*. A Hermann Sudermann (1857-1928) se le atribuyó en su época una envergadura parecida a la de Hauptmann, pero la crítica posterior le fue relegando tanta consideración. Al igual que Hauptmann, Sudermann fue estrenado por el *Freie Bühne* que se exponía a representar las más audaces expresiones naturalistas. El honor se llamó la pieza estrenada en 1899 y donde el autor mostró sus mayores méritos y sus evidentes carencias. La crítica literaria le suele dar a Sudermann más crédito como novelista (la novela también era un baluarte del Naturalismo) que como dramaturgo.

Por último cabe mencionar a un fenómeno de fin de siglo, Arthur Schnitzler (1862-1931), y a uno de los mejores exponentes de la última década teatral de la centuria, Frank Wedekind (1864-1918), que de actor pasó a dedicarse a la escritura. Su poética naturalista era rotunda, se respaldaba en el morboso escenario de los marginales, prostitutas, mendigos, personajes asociables, que se desempeñaban con las formas y el lenguaje que les correspondía y que, con frecuencia, asustaron al público, que des pobló la platea. A Wedekind el teatro le debe «ese tipo turbio, sincero, morbosamente atractivo,

llamado Lulú, que encontramos en dos de sus mejores creaciones: *Gnomo* (1895) y *La caja de Pandora* (1902)»³⁰.

Schnitzcher, vienés y preciso retratista de la burguesía de la capital austriaca, ofreció obras destacadas desde 1895 pero, sin duda, es *La ronda*, de 1899, su trabajo más importante, donde conecta en una suerte de fatalidad matemática a diez personajes a lo largo de cinco escenas independientes entre sí. Wedekind sobresale con *Despertar de primavera*, de 1891, feroz denuncia a la inicua educación sexual que se les daba a los jóvenes, de modo que debían enfrentar la vida desvalidos, sin defensa alguna ante el llamado de la naturaleza.

* * *

Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue una de las mentes más extraordinarias de la Alemania independizada. Contemporáneo de los teatristas de la última mitad del siglo XIX, su pensamiento, si bien ajeno a la actividad escénica, proveyó a los artistas alemanes de distintas armas de reflexión acerca de su arte. Por ejemplo, Hauptmann nunca ocultó el influjo de Nietzsche. Contradictorio, a veces enfrentado a sus propias ideas y convicciones —se deslumbró con Richard Wagner, luego se desilusionó y procuró desautorizarlo—, Nietzsche fue un destacado lingüista, luego filósofo, que a partir de sus conocimientos del universo grecorromano reflexionó sobre el nacimiento de la tragedia ática, los motivos estéticos que la inspiraron y las causas de su desaparición. Este fue su primer trabajo, escrito entre 1871 y 1872 e híbrido de filosofía y filología, que tituló *El origen de la tragedia*³¹ *en el espíritu de la música* (reeditado en 1886 con un nuevo título, a su pedido, *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo*). En este trabajo buceó en orígenes tan alejados de la actualidad, no sólo en tiempos sino en formas, ya que el teatro europeo había dejado muy atrás las especulaciones sobre el arte de los antiguos —acaso fue Schiller el último en hacerlo—.

En *El origen de la tragedia* Nietzsche ofrece su compleja opinión sobre los tiempos iniciáticos del teatro griego, negando de paso algunas interpretaciones aceptadas por comodidad y admitidas por el uso. Tal vez lo máspreciado de su pensamiento, de gran predicamento en el siglo siguiente (el del teatro del

³⁰ Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. España. Cátedra.

³¹ Hay quienes afirman que el título correcto es *El nacimiento de la tragedia*.

absurdo, el de Artaud, el de Grotowsky) es la afirmación de que el arte poco tiene que ver con la realidad, sino es una construcción imaginaria, de un carácter ficcional robustecida en Grecia por la introducción del coro.

«El griego se construyó con este coro el andamiaje aéreo de un orden natural imaginario y lo pobló de entidades naturales imaginarias. Sobre estos elementos se elevó la tragedia, y justamente a causa de este origen se vio desde el principio emancipada de una servil imitación de la realidad.»³²

Pero sin duda el aporte más lucrativo de Nietzsche fue su concepción de que en el ámbito de la tragedia original griega anidan dos espíritus, el apolíneo y el dionisiaco. Los conceptos son de larga elaboración en su libro, en realidad de pocas páginas, casi un folleto para las costumbres de su época, con un lenguaje que los especialistas juzgan intrincado en su idioma natal y, por añadidura lógica, mucho más en los idiomas de traducción. En afán de dar cabida a la idea, siquiera general, del pensamiento de Nietzsche, podemos señalar, con sus propias palabras, que se trata de dos mundos estéticos diferentes, el del ensueño y el de la embriaguez, «dos formas artísticas que brotan del seno mismo de la Naturaleza sin mediación del *artista humano*, fuerzas por las cuales los instintos de arte de la Naturaleza se satisfacen inmediata y directamente: por un lado [el apolíneo] como el mundo de imágenes del ensueño [...]; por otro [el dionisiaco] como una realidad plena de embriaguez»³³. Apolo, en cuanto dios del ensueño, es el creador «de la medida y de las bellas formas, y de la luz solar que diferencia, que separa y divide a los seres (luz-sombra) haciéndolos visibles, perceptibles, imaginables. Apolo es el símbolo del “instinto figurativo”»³⁴. En cambio «Dionisio es el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual [...] Dionisio es el fondo oscuro y sombrío del que provienen todas las diferencias»³⁵.

La racionalidad, signo del siglo de Ilustración, de la cual Nietzsche fue heredero, lo mismo que del Romanticismo rival, cortó, según su criterio, esta

³² Nietzsche, Friedrich. 1992. *El origen de la tragedia* (traducción de Eduardo Ovejero Ymaury). Buenos Aires. Siglo veinte.

³³ Nietzsche, Friedrich. Obra citada. Las cursivas son del autor o de la traducción.

³⁴ Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.

³⁵ Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. Obra citada.

próspera unidad de lo dionisiaco con lo apolíneo. La responsabilidad lejana se la achaca a Eurípides y a Sócrates.

«En un cierto sentido, Eurípides no fue más que una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dionisio, ni Apolo, sino un demonio que acababa de aparecer, llamado Sócrates. Tal es el nuevo antagonismo: el espíritu dionisiaco y el espíritu socrático; y por él pereció la obra de arte de la tragedia griega.»³⁶

Nietzsche se recuperó de este pesimismo apostando por su contemporáneo Richard Wagner, capaz de restaurar con su música y sus dramas este vínculo primigenio. Ya anotamos que Nietzsche mismo renunció a esta esperanza, desilusionado por el rumbo que había tomado el músico. Del mismo modo que Nietzsche le había dedicado *El origen de la tragedia*, en 1872, Wagner le dedicó en 1878 la partitura de *Parsifal*, documento que paradójicamente convenció a Nietzsche que con Wagner se había equivocado, que no era el reparador que se había imaginado.

Luego de su muerte, la figura de Nietzsche alcanzó la dimensión que no había tenido en vida; gozó de la atención intelectual de brillantes pensadores del siglo XX: Martin Heidegger, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Gianni Vattimo y Michel Onfray, entre otros. Debemos apuntar que su afección, un desequilibrio mental progresivo que lo llevó a la locura en 1888 (se especula que producto de una sífilis contraída en la juventud, circunstancia que algunos biógrafos, y sus parientes directos, desmienten), frustró una carrera que en los últimos tiempos, y debido a sus alteraciones psíquicas, lo obligó a emplear el aforismo³⁷ como breve forma literaria en cambio de llevar a la práctica un libro que reuniera su pensamiento.

Posteriores a *El origen de la tragedia* son otros libros donde Nietzsche expresó conceptos inquietantes: su concepción del eterno retorno, su antidarwinismo, la certeza de la muerte de Dios y la idea del superhombre. Esta mirada sobre el mundo fue producto de utilización por parte de las fuerzas políticas reaccionarias, como el nacional-socialismo alemán, que se hincó sobre la figura del superhombre para justificar su decisión de proteger a la raza aria, de

³⁶ Nietzsche, Friedrich. Obra citada. Las cursivas son del autor o de la traducción.

³⁷ Aforismo: frase o sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte.

alejara de contaminaciones y proponerla como la etnia del futuro. Los biógrafos afirman que, en realidad, responsable de esta instrumentación fue la hermana de Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche (1846-1935), furiosa antisemita, quien se apropió de los trabajos de su hermano cuando este, enajenado, ya poco podía hacer. La mujer se desentendió de la recopilación de trabajos que había hecho el fiel secretario de Nietzsche, y fundó con otro criterio, en Weimar, el Archivo Nietzsche, subvencionado desde 1933 por los nazis que, a cambio, usaron al filósofo y lo convirtieron en el iluminado profeta de su aberrante ideología.

El dramaturgo contemporáneo, judío y húngaro, George Tabori (1914-2007), aplicó el humor negro para burlarse de esta enajenada parte de la historia de Alemania, país que generó las peores condiciones de exterminio de su raza. Inició su obra teatral *Mi lucha*, irónica apropiación del título del libro de Adolf Hitler, con dos didascalias mordaces: en la primera un cartel anuncia la muerte de Dios, con la firma de Nietzsche; en la segunda otro cartel anuncia la muerte de Nietzsche, con la firma de Dios.

* * *

El siglo XIX cierra en Alemania con la adhesión por parte de sus artistas de una de las primeras muestras de lo que la historia del arte suele llamar vanguardias históricas. Se trata del Expresionismo, que se plasmó entre 1905 y 1925 en todos los campos de las artes, las plásticas, la literatura, la música, el cine, el teatro, la danza, la fotografía, etc. No obstante su condición de fenómeno alemán, su nombre proviene de la crítica francesa. Fue J. A. Hervé quien lo aplicó por primera vez en 1901 para comentar el estilo pictórico de Cezanne, Matisse y Van Gogh. Surgido como reacción al Impresionismo, enfrentado al Naturalismo y el carácter positivista y racionalista de este movimiento de finales del siglo XIX, los expresionistas defendieron un arte más personal e intuitivo, donde predominase la visión interior del artista –la “expresión”– frente a la plasmación de la realidad –la “impresión”–.

Los defensores de la tendencia le han quitado fecha de aparición en el panorama de las vanguardias, alegando que se trata de un fenómeno «recurrente a lo largo de la historia, y del que se ha creído ver manifestaciones, por ejemplo, en el arte rupestre, egipcio, griego arcaico, gótico, barroco, etc.»³⁸.

³⁸ Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. España. Alianza Editorial.

Estos comentaristas mencionan como antecedentes prestigiosos a las pinturas de Pieter Brueghel el Viejo, El Greco, el Bosco y Goya. En el plano de la literatura rescatan a Ruzzante (autor de comedias italianas dialectales en el siglo XVI; consultar capítulo IX), y a los españoles Quevedo y don Ramón de Valle Inclán (*Luces de bohemia* es un ejemplo).

Más allá de estas especulaciones que le dan a la tendencia una permanencia sostenida en toda la historia del arte, se debe aceptar que el desarrollo de un Expresionismo consciente de sus procedimientos, aliado a las vanguardias históricas, se desarrolló en Alemania en el período mencionado más arriba, encontrando el primer empuje en el terreno de la plástica. Militantes de la poética expusieron sus obras en Dresden (este hecho se sitúa como el inicio del movimiento, que se hizo visible en 1911), sobresaliendo entre tantos cultores de la nueva poética el quizás mayor representante, al menos en su primera etapa, el austriaco Oskar Kokoschka (1886-1980), quien mal evaluado en su Viena natal decidió continuar su carrera en la vecina Alemania. Los artistas expresionistas esperaban «captar aspectos inéditos de la íntima realidad de la naturaleza, convencidos de que, transformando su imagen o deformándola adecuadamente, [podían] dotarla de una insospechada capacidad de autorrevelación, al convertirla por mediación de arte en sustancia animada, contraída y aún patética, infundiéndole así su máxima expresividad»³⁹. De estos objetivos participaron poco después los escritores, alentados por la circunstancia de que la mayoría de los pintores practicaban, a su vez, la creación literaria, de modo que surgieron cómodas coincidencias en el plano de los diferentes lenguajes artísticos.

El movimiento fue atravesado, cuando se encontraba en su apogeo y había logrado el aporte de dos artistas excepcionales, el alemán Paul Klee (1879-1940) y el ruso Vasili Kandinsky (1866-1944), por la Primera Guerra Mundial. Los artistas expresionistas tomaron partido en contra de esa contienda que produjo un desastre humano inmenso. Anarquistas, socialistas o independientes, todos desviaron sus discursos para repudiar la guerra que, por otra parte, había producido víctimas entre las propias filas.

Se le otorga al Expresionismo un último período de vigencia, limitado por los años 1919 y 1925, donde la actividad decae notoriamente con excepción del teatro, que se suma con importantes aportes, como la producción dramática de

³⁹ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

Georg Kaiser (1878-1945), «el autor más innovador, fecundo y representativo»⁴⁰, que con inicios en 1911, ofrece sus mejores muestras expresionistas casi diez años después, con el estreno de *Gas I* (1918) y *Gas II* (1920). Pero el punto inicial del teatro expresionista se adjudica, a juicio de los historiadores, a *El día muerto*, escrita por Ernst Barlach (1870-1938) y publicada en 1912, obra que carga ya con los aspectos peculiares de la tendencia: distribución en cuadros y escenas breves, profusión de apartes (tendencia al monólogo), personajes anónimos (más que individuos son símbolos), simbolismo de la acción y tensión entre espíritu y materia. La nueva poética se aplicó, quizás con mayor esmero, en las puestas en escena, «a través de la recitación “estática”, la deformación acentuada de las perspectivas escénicas, la exasperación del claroscuro»⁴¹. Este Expresionismo teatral se antepuso, tal como lo hicieron las otras artes, al Naturalismo vigente y representado en la escena por el citado Gerhart Hauptmann.

Aun cuando no es nuestro tema, vale añadir que, cuando el Expresionismo menguaba, el guante fue recogido por el cine, arte nuevo que experimentó en *films* que hoy son clásicos, como *El gabinete del doctor Caligari* (1919) y otros con la firma de Fritz Lang, Georg Pabst y Friedrich Murnau.

⁴⁰ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

⁴¹ Estébanez Calderón, Demetrio. Obra citada.

CAPÍTULO XXIV

EL TEATRO RUSSO DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XXIV

EL TEATRO RUSO DEL SIGLO XIX

Vera: ¿Acaso tiene una casita pequeña?

Beláiev: Muy pequeña... Nada que ver con lo que hay aquí.

Vera: Bueno, ¿para qué sirven tantas habitaciones?

Beláiev: ¿Cómo para qué? Con el tiempo ya comprenderá para qué sirven.

Vera: Con el tiempo... ¿Cuándo?

Beláiev: Cuando usted misma sea patrona...

IVÁN TURGUÉNIEV - UN MES EN EL CAMPO

Introducción

«La historia formal del teatro ruso comienza ese memorable 17 de octubre de 1672 cuando algunos comediantes, dirigidos por unos pocos alemanes, dieron su primera representación en la corte de Moscú.»¹

En esa fecha el zar era Alejo I (1629-1676), uno de los primeros representantes de los romanov en el poder. Él dio las directivas para que se produjera la primera representación de teatro ruso, retrasado notoriamente respecto a los países de Occidente, ya carente del patrimonio isabelino o de las más grandes expresiones del Siglo de Oro español. Bajo el mandato del soberano, quien ordenó «llamar a Moscú desde las tierras alemanas a los profesionales que saben hacer comedias», fue precisamente un alemán llamado Johann Gottfried Gregori quien tuvo a su cargo esa primera representación, ese octubre de 1672, de una obra basada en el *Libro de Ester*.²

El funcionario Artamon Matvéiev, consejero de Alejo I y que había andado suficiente mundo como para encandilar con sus relatos sobre lo

¹ Slonim, Marc. 1965. *El teatro ruso del Imperio a los Soviets* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. Eudeba.

² Antiguo libro hebreo, que forma parte de la tercera parte del *Tanaj*, que los cristianos reconocen como Antiguo Testamento.

que ocurría teatralmente en las grandes ciudades de Occidente, mucho más ilustradas que la oscura Moscú, fue quien entusiasmó a su majestad. Alejo I reaccionó y quiso ponerse a la par: envió emisarios a Europa para que contrataran actores o compañías francesas o de otro origen, con poca suerte, porque muy pocos se sentían atraídos para viajar y trabajar en una nación casi medieval. Por fin encontró apoyo en su propia casa, en el mencionado Johann Gregori, un alemán que vivía en Moscú como representante de la iglesia luterana, un poeta de bastante solvencia que con el aporte de traductores y asesores alemanes y rusos dramatizó la historia bíblica de Ester, a la que tituló *Comedia de Artajerjes*. Alejo I, cada vez más entusiasmado, acompañó el proyecto con la construcción de un teatro en su propia residencia real (otros historiadores afirman que lo levantó en la Plaza Roja). La *Comedia de Artajerjes* se estrenó el citado octubre de 1672, siendo la pieza inicial del teatro moderno ruso. Se cuenta que el zar, que llegó al estreno sin su familia porque ésta no tenía autorización para asistir, disfrutó del espectáculo con un arrebató llamativo que lo hizo permanecer «en el teatro durante diez horas consecutivas»³.

La pasión no sólo afectó a Alejo I; el responsable del asunto, Johann Gregori se contagió del fervor y si bien cabe especular que hasta esa aventura sabía poco de teatro, su inteligencia le sirvió para enterarse y fundar una academia teatral con veintiséis alumnos. Todos los gastos, e incluso los que requerían el repertorio de origen occidental que diseñó Gregori –muy cuidadoso, sin ningún rasgo que pudiera dañar la figura de la máxima autoridad–, fueron sufragados por la corte, por lo que suena justo reiterar lo que señala el historiador Slonim, que «el teatro formal en Rusia nació por orden del zar». Alejo I murió en 1676 y su ausencia quitó esparcimiento a la población de Moscú (ya el teatro había salido de la corte para ofrecerse en la ciudad), pero sólo un corto tiempo: su hija Sofía, tan o más aficionada que su padre, siguió apoyando la actividad.

Pero si bien este acto de 1672 fue una verdadera y occidentalizada ceremonia escénica, Rusia retiene en su historia anterior manifestaciones parateatrales de origen pagano, precristiano y cristiano que obran como antecedentes, tal como los festejos y regocijos muy vinculados con la vida agraria: fin del invierno (largo y duro en todo el territorio ruso) y el advenimiento de la primavera; los festivales anuales que celebraban la navidad

³ Slonim, Marc. Obra citada.

y la pascua; y los rituales ambiguos de carnaval (*El entierro del carnaval*, un rito popular muy conocido y difundido, inspiró el prólogo de *La doncella de la nieve*, ópera que Nikolái Rimski-Kórsakov compuso entre 1880 y 1881). Deben sumarse las ceremoniales matrimoniales, llenas de convenciones donde participaba toda la comunidad y que incluían pasos obligatorios y casi teatrales para efectuar el pedido de mano, el compromiso y por último el casamiento, consumado éste en algunas zonas mediante un fingido rapto de la muchacha y la también ficticia persecución de los familiares.

Como en el resto de Europa, circulaban por todo el territorio varias compañías de actores ambulantes –llamados en Rusia *skomoroji*–, que alternaban sus habilidades para domar osos u otros animales y hacerles hacer cabriolas graciosas, con pequeñas escenas donde, con frecuencia, apelaban a la eficacia de la obscenidad y el chiste grueso. Apreciados hasta por los zares cuando los *skomoroji* se lucían con sus bestias, eran denostados por la Iglesia, acusados de indecencia. Como en Occidente, la jerarquía eclesial los consideraba enviados del Diablo para hacer caer en la tentación a los devotos.

Entre los siglos X y XVI comenzó a imponerse el espectáculo de marionetas y títeres. El género se mostró eficaz como recurso de entretenimiento, a pesar que sus argumentos solían transitar el mal gusto, y fue desarrollado aún más cuando los *skomoroji* lo agregaron al menú que ofrecían en ferias y mercados, hábito que se mantuvo casi inalterable hasta la Revolución de 1917. Petrushka, el arlequín ruso, era el personaje animador, el que acumulaba convocatoria y simpatías. En su transcurso estos espectáculos fueron inoculados por una vertiente proveniente de Polonia, que cambió el repertorio vulgar y soez por la representación de episodios de la Biblia. Esto agregó provecho a la tarea de la Iglesia, que sin embargo no requería de muchos auxilios para la tarea evangelizadora, porque a diferencia de Occidente, donde la misa se daba en latín elevado, en Rusia se empleaba el idioma eslavo comprensible para todos, de modo que la ayuda iconográfica que necesitó Europa para cultivar a los devotos en los misterios doctrinales carecía en Rusia de razón práctica. Esto explica quizás el poco empeño que la Iglesia rusa empleó para difundir un teatro religioso con intenciones moralizantes, este teatro nunca salió a las calles como en la Europa católica, mostrándose sólo en el discreto ámbito del templo, salvo en procesión durante alguna festividad, como el Domingo de Ramos.

Debe añadirse que al igual que en Europa, existía un teatro académico, muy atado a la doctrina eclesiástica y representada con mucho cuidado

mediante textos que requerían de exigente elaboración por personas de gran cultura teológica. Aquí también cabe la alegoría, como en Occidente, con la diferencia que la Iglesia rusa aceptaba en estas ficciones sólo a la tierra y el cielo, ignorando el infierno católico.

Como ya hemos informado en un capítulo anterior, Pedro I el Grande (1672-1725), que fue zar de Rusia desde 1682 hasta la fecha de su muerte, llevó adelante el profundo proceso de occidentalización del país. San Petersburgo, la ciudad a orillas del río Neva, fue fundada por este soberano con la intención de convertirla en la ventana de Rusia hacia el mundo occidental y disminuir con eso la importancia de la atrasada Moscú. Entendiendo el factor de desarrollo y propaganda que para su régimen significaba al teatro, le dio impulso a la escena importando actores de Europa con más fortuna que Alejo I, dándole cabida a una compañía alemana ambulante que al mando de Johann Kunst mostró obras que habían resonado en Occidente, entre ellas, *Jodelet* de Corneille. El monarca le ofreció a Kunst un teatro en la Plaza Roja de Moscú, que luego utilizó su sucesor (Kunst murió en 1703), el también alemán Otto Furst. En 1709, por orden de su majestad, la actividad teatral se trasladó a San Petersburgo, donde el carácter propagandístico y utilitario se acentuó. Allí, en la flamante ciudad, se estrenaron obras firmadas por Feofán Prokopovich (1687-1736) que carecían de méritos, más allá los de colaborar con la tarea de modernización del zar, obstinado en cambiar usos y costumbres no sólo del pueblo, sino en especial de la nobleza que manejaba los resortes del gobierno. Se sabe de modificaciones oportunas de piezas de Prokopovich, alteradas de acuerdo a las necesidades de la situación. Por ejemplo se cambió la traza dramática de una comedia llamada *Ester* para justificar el divorcio del zar, que abandonó a su esposa griega, Eudoxia Lopujiná, para contraer matrimonio con una campesina polaca, Marta Skavronska, luego Catalina I de Rusia.

Luego de la muerte de Pedro I, y de un breve interregno ocupado por su esposa Catalina, el trono pasó a manos de Pedro II, tan entusiasta por el teatro como lo habían sido sus antecesores. Las compañías europeas, ahora sí, viajaban para actuar en la nueva plaza de generosidad imperial, y desde 1730 se estableció la competencia entre alemanes e italianos, que pugnaban en ganarse el aprecio con los mismos argumentos histriónicos: vejigazos, malas palabras, escenas subidas de tono, aunque los italianos fueron sacando ventajas cuando aportaron los sorprendentes recursos de la *commedia dell'arte*. Los italianos sumaron a la ópera entre sus aportes y también un acercamiento al ballet,

donde fueron reemplazados muy prontamente por los franceses, maestros del género, peritos en la utilización de la elegancia plástica y el donaire escénico, que crearon compañías y escuelas que en conjunto inauguraron el lugar de privilegio que el ballet ruso clásico aún sostiene en el mundo.

Este variado coctel escénico, adorado y apoyado por las zarinas sucesoras de Pedro II, dos de nombre Ana y una tercera llamada Isabel I (soberana entre 1741 y 1762), fue generando las condiciones para crear un teatro nacional. Fue precisamente Isabel I la que dio la orden para constituirlo: «el 30 de agosto de 1756, el Senado recibió un decreto imperial por el cual se instituía un teatro ruso de comedias y tragedias en una casa de piedra ubicada en la isla Vasili de San Petersburgo, con un presupuesto anual pagado por el Tesoro»⁴. Se le dio el cargo de director a Alexandr Sumarókov (1717-1777), y a él, lo mismo que a dos poetas consagrados, Vasili Trediakovski y Mijail Lomonósov, se les dio el mandato imperial (indiscutible) de producir tragedias rusas. Merced a esta orden, Sumarókov (para Pushkin «el más desafortunado de los imitadores») se convirtió en el primer dramaturgo de cierta relevancia, escribió comedias y nueve tragedias «basadas en episodios de historia rusa y concebidas bajo el canon neoclásico de Nicolás Boileau [que tradujo al ruso] y la escuela francesa»⁵. Resulta entonces obvio que en sus piezas respetó la regla de las tres unidades y el decoro, sólo posible en la tragedia porque, opinaba, la comedia sólo jugaba con la vulgaridad. No obstante debió cultivar el género en su forma más didáctica y moralizante, empujado por la atracción que ésta ejercía sobre el público, más proclive a disfrutar de la risa que del aliento trágico. La fidelidad de Sumarókov, reconocido con el “Racine ruso”, hacia la forma neoclásica francesa fue indeclinable, «sus héroes, a pesar de sus nombres eslavos, eran los mismos hombres virtuosos, disfrazados, que se pueden hallar en Racine o en Corneille»⁶. Sin embargo, pese al empeño de Sumarókov y sus compañeros de empresa, las obras que se representaron en la isla Vasili, y realmente convocaban al público, eran de origen francés y de un autor en especial, Molière, que encantaba a los espectadores rusos con sus comedias de carácter.

Se ha comentado en otra parte que la zarina Catalina II llegó al poder en 1762 luego de un golpe de estado que eyectó del trono a Pedro III, el sucesor

⁴ Slonim, Marc. Obra citada.

⁵ González, Alejandro y Manzur, Nara. 2015. Introducción a *Iván Turguénev. Teatro completo*. Buenos Aires. Colihue Clásica.

⁶ Slonim, Marc. Obra citada.

legítimo que apenas gobernó seis meses. También nos hemos explotado acerca de la tarea de esta zarina ilustrada, amiga de Diderot y de Voltaire, que por esa condición iluminista convirtió el asunto teatral en una cuestión de estado y le dio aún mayor impulso a la actividad escénica (ella misma fue dramaturga, compuso tres dramas líricos, once comedias –incluida una imitación de *Las alegres comadres de Windsor*–, y cinco óperas populares). Catalina hizo construir un teatro dentro del Palacio de Invierno y en 1773 levantó el Teatro Imperial de Moscú (antecedente del Bolshoi). Asimismo, en 1779, fundó la Escuela Teatral Imperial para la formación de actores, cantantes y bailarines. También organizó la administración de fondos, distribuyendo los dineros del Tesoro entre las distintas compañías que actuaban en suelo ruso, aun las extranjeras. Esta medida tenía dos caras: protegía la tarea de actores y demás participantes de la escena pero, asimismo, los convertía en subordinados del Estado, con muy poco margen para salirse de los carriles burocráticos. Los teatros privados, de propiedad de nobles o ricos terratenientes, quedaban fuera de estas disposiciones por lo que se podían poner objetivos según gusto del patrón, que por lo general armaba sus elencos con siervos que también eran de su propiedad y eran educados para tales fines con la fuerza del látigo y la vara (el ya citado *kнут* de cuero y alambres). En estos llamados “teatros de siervos” los intérpretes podían ser azotados en caso de una actuación deslucida (se los castigaba a la vista del público, luego de la función), mientras que las actrices agraciadas que cumplían a satisfacción con las exigencias escénicas eran invitadas a visitar el dormitorio del señor. Muchos de estos teatros señoriales alcanzaron una magnitud y magnificencia sorprendente, aun cuando los gastos de mantenimiento eran altísimos. Condes como Piotr Sheremétiev, que poseía tres teatros, príncipes y terratenientes no especulaban una moneda con tal de sostener en el más alto decoro sus instalaciones escénicas, por lo general construidas por arquitectos importados de Italia.

Por otra parte los teatros de siervos llegaron a contar con grandes actores, formados por fuerza del látigo pero que, agregado el talento natural, alcanzaron una capacidad profesional excepcional. Entre muchos, la historia recoge la figura de Mijáil Shepkin (1788-1863), que superó su condición servil y llegó a ser amigo de Gógol y Turguéniev. Puesto que los siervos actores eran de su propiedad, a menudo los señores realizaban intercambios de figuras o, gesto galante mediante, se regalaban actores y actrices de su pertenencia. Pero algunos nobles con menor poder adquisitivo, y sometidos por la competencia rumbosa, llevaron sus finanzas a la ruina, por lo que debieron poner en venta

posiciones y elencos enteros, generando una puja en la que intervenía el propio Estado, dispuesto a llevarse a bajo precio los mejores intérpretes. El traslado favorecía a estos actores subastados, ya que mejoraban su calidad de vida y se liberaban de la tiranía de sus amos, permitiéndose una carrera profesional como empleados públicos.

Durante casi todo el siglo XVIII el repertorio de los teatros rusos, privados y oficiales, fue cubierto por la dramaturgia de Occidente, traducida del alemán, del francés y del italiano. Los nombres de Goldoni, Molière, Racine, Shakespeare, Beaumarchais, Goethe, Voltaire, Corneille y el alemán Kotzebue (residente en Rusia durante mucho tiempo), brillaban en la cartelera y eran motivo de atracción e interés por parte del público. Pero la iniciativa de Isabel I, que en 1756 había dado condiciones para la creación del teatro nacional ruso, seguida por la gestión de Catalina II, comenzó a producir sus efectos beneficiosos, tal como contar con un nutrido plantel de actores y actrices muy bien formados, de tal modo que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX el teatro ruso podía mostrar autonomía respecto a los ejemplos de Occidente, proveyendo su cartelera con textos de autores locales capaces «de transmitir la singularidad de la vida rusa en forma dramática y de desplazar las pálidas imitaciones de los modelos europeos»⁷. Hay registros de que el mencionado Sheremétiev contaba en su biblioteca, a fines del siglo XVIII, con doscientas cincuenta obras rusas, impresas o manuscritas.

Dominaba la comedia, porque la tragedia, la neoclásica fomentada por el citado Sumarókov y su continuador, su yerno Iákov Kniazhin (1742-1791), de mala fama, considerado “ladrón de rimas”, tropezó con la falta de interés popular e incluso cortesano. Las comedias variaban de tema, desde el sentimental –encabezado por *El manirroto reformado por amor*, que Yevgni Lukin (sin datos) estrenó en 176–, hasta el satírico, cultivado por Yakov Kniazhnín (1740-1791) en dos piezas paradigmáticas: *El jactancioso* y *Sujeto peculiar*. Los títulos mencionados actúan de antecedentes de las primeras y verdaderas comedias nacionales rusas, *El brigadier* (1769) y *El menor de edad* (1782), creadas ambas por Dimitri Fonvizin (1745-1792). La crítica destaca a la segunda, también traducida como *El joven maleducado*, una comedia social, realista o de la “escuela natural”, como se las reconocía en Rusia, que «tuvo una carrera triunfante de casi doscientos años y es hoy tan fresca como el día en que por primera vez se la representó

⁷ González, Alejandro y Manzur, Nara. Obra citada.

en un escenario privado, en 1782, con los actores del Teatro Imperial de San Petersburgo»⁸.

«*El joven mal educado* es el primer drama ruso. En esta obra, la más importante de Fonvizin, este pone en tela de juicio a la clase media de su tiempo, que deriva su comodidad y bienestar de la explotación de la servidumbre [...] Fonvizin se pone de lado del desvalido, hecho que le causaría grandes dificultades. El héroe de la obra es un joven sobreprotegido por la madre. Sin embargo, el argumento gira en torno de Prostakova, la madre del joven mal educado. Prostakova ha convertido a Mitrafan, su hijo, en el centro de su vida, y todos sus esfuerzos y deseos están encaminados a inculcar en él los mejores rasgos de su carácter. Por su hijo, la señora Prostakova está dispuesta a cometer acciones tan bajas como el engaño y la intriga. Toda la crítica social presente en *El joven mal educado* se centra en los caracteres; estos se ponen de relieve, según la tradición clásica, gracias a la intriga y la acción. Así la señora se destaca por su acentuado egoísmo y su desmedida ambición de poder. Por su parte, Mitrafan se presenta como un ser débil de cuerpo y espíritu, egoísta con muy poco carácter, que se entrega fácilmente a los instintos más elementales. Frente a la figura de él está la de Starodum. Este es el personaje razonador de la comedia francesa [interpretado por uno de los mejores actores rusos de la época, Iván Dmitrevski]. Esta obra obtuvo gran éxito durante siglo y medio en Rusia por su tono realista, sus protagonistas bien definidos y sus afirmaciones satíricas.»⁹

Con esta pieza Fonvizin revalidaba el crédito que se había ganado con su primera comedia, *El brigadier*, donde había pintado con agudeza la rutinaria vida de la clase acomodada de provincias. Se estima que este autor, que murió cuando también moría el siglo XVIII, abrió el camino al realismo crítico practicado por la gran comedia rusa.

⁸ Slonim, Marc. Obra citada.

⁹ <http://www.diariolnca.com>. *Resumen de El joven maleducado* (sin fecha ni nombre de autor)

Con este resumen se buscó sintetizar la trayectoria del teatro ruso desde su fecha de inicio, datada con precisión ya que todos acuerdan que tuvo lugar el 17 de octubre de 1672, hasta los comienzos del siglo XIX, en que superada la primera fase de imitación y aprendizaje, «entraba en un nuevo período de desarrollo glorioso e independiente»¹⁰.

El teatro ruso del siglo XIX

EL PRIMER CUARTO DE SIGLO

La casa imperial había controlado y administrado la actividad teatral durante todo el siglo XVIII. Es cuestión de anécdota las veces que el último zar del siglo desconcertó a los teatristas con órdenes contradictorias y desatinadas. Pablo I, enemigo de todo lo francés y en especial de Napoleón, reinó, para fortuna de Rusia, sólo cinco años, entre 1796 y 1801. En uno de sus desvaríos (padecía ataques de insania), se encarnizó en atacar una de las mejores comedias de fines del siglo XVIII, *El calumniador*, escrita en 1798 por Vasili Kapnist (1758-1823). La pieza «atacaba el soborno y retrataba con vigor y satírico realismo a una banda de personajes que creían firmemente que el Todopoderoso los había dotado de manos “solo para agarrar todo lo que pudieran”»¹¹, pero su estreno fue prohibido por la censura y su autor condenado a Siberia. La noche del mismo día en que el infortunado dramaturgo partía al exilio, el zar exigió una representación que lo tuviera como único espectador. Pablo I gustó tanto de *El calumniador*, que revocó el destierro del autor, a quien a modo de reparación nombró consejero de estado. No obstante este beneplácito, la pieza no pudo ser representada, llegó a la escena recién en 1853, más de medio siglo después de estos episodios de censura.

El hijo y sucesor de Pablo I, Alejandro I, zar hasta 1825, impuso una atmósfera gubernamental más benigna y racional, y mantuvo el apoyo al teatro que lo había hecho crecer en el siglo pasado. Además de este sustento oficial, la actividad nacional conoció, sobre todo cuando reflejaba cuestiones relacionadas con lo local (la guerra contra Napoleón, las nuevas relaciones entre nobleza y población, el nacimiento de la *intelligentsia* rusa), el apoyo de los espectadores que colmaban los teatros de Moscú (el Bolshoi) y de San Petersburg (el

¹⁰ Slonim, Marc. Obra citada.

¹¹ Slonim, Marc. Obra citada.

Alexandrinski). Con su parecer liberal, Alejandro I dignificó el desarrollo de la carrera actuarial, hasta el punto que muchos aristócratas, que gozaban de otros bienestares, abrazaron la profesión, algunos con singular brillo. En 1801, apenas Alejandro I ocupó el trono, el príncipe Alexandr Shajovskoi (1771-1856), fructífero dramaturgo, fue nombrado director de los Teatros Imperiales de Moscú y fue quien elaboró sus leyes y reglamentos, que se aplicaron casi sin ninguna alteración hasta la revolución de 1917.

Shajovskoi se dedicó a la enseñanza teatral, se cuenta que con particulares procedimientos importados de Francia y muy aplicados a la cuestión de la declamación, donde, según su criterio, los actores rusos mostraban sus mayores fallas. Tuvo competidores en la preparación de actores, entre ellos el culto y famoso traductor de la *Iliada* y la *Odisea* Nikolái Gnédich y el respetado crítico Katenin. El mayor mérito de Gnédich fue el de haber educado a la actriz rusa más famosa de la primera parte del siglo, Iekaterina Semiónova (1786-1849), hija natural de un terrateniente y una de las mujeres más bellas de la época, que alcanzó notoriedad y la admiración de Pushkin («al hablar de la tragedia rusa hablas de la Semiónova y, posiblemente, sólo de ella»). La actriz convocó el fanatismo de un bando de espectadores que se puso de su parte cuando en 1808 arribó a Moscú la actriz francesa Mlle. George (1787-1867), musa de los románticos, y le hizo competencia.

La guerra contra Napoleón era una constante de época y el público aplaudía toda pieza que de algún modo reflejara el sentir patriótico y el odio hacia el enemigo (sin embargo, y como paradoja, Francia seguía siendo el referente cultural obligado). En este punto cabe mencionar a Vladislav Ózierov (1770-1816), autor de la última tragedia neoclásica rusa, titulada *Dimitri Donskoi*, que precisamente se estrenó en 1812, cuando las fuerzas napoleónicas arreciaban con la invasión. Ózierov desató entusiasmos –estrenó entre otras piezas *Edipo en Atenas*, prácticamente robada a Ducis, y una historia sentimental titulada *Fingal y Polixema*–, que se fueron apagando poco después de su muerte por la ausencia de la guerra, una vuelta por el gusto por la comedia y la acechanza de la tendencia romántica. Su lugar fue ocupado por Ivan Krilov (1768-1844), un satírico inteligente que supo usar las fábulas populares y con ello obtener el crédito del espectador común, de módica educación o totalmente iletrado. No usó las expresiones altisonantes características de la tragedia y con lenguaje simple, realista, cargado de sentido común, se ganó el aprecio con un buen número de obras, entre las que se destacan *Una lección para las hijas*, *El pastel*, *El negocio de modas* y *Iliá Bogatyr*, ésta última una ópera. A la saga de Krilov

prosperaron autores de menores méritos pero que le copiaron el estilo, tal como Nikolái Jmelnitzki (1789-1840) y Alexandr Pisarev (1803-1828), quien también se atrevió a atrevidas incursiones copiadas del vodevil francés.

La comedia satírica, aquella que había brillado gracias a la pluma de Fonvizin y Kapnist, el autor de *El calumniador*, alcanzó su apogeo en 1823, cuando Alexandr Griboiedov (1795-1829) escribió y publicó *La desgracia de ser inteligente* (también conocida con otro título, *La desgracia de tener ingenio*), muy influida por *El misántropo* de Molière, a quien Griboiedov había traducido al ruso. La pieza, en verso, identificada como la primera gran comedia rusa, generó un personaje típico, de continua presencia en la dramaturgia posterior, visible aun en las piezas de Chéjov. Se trata del “hombre superfluo” («no necesario, que está de más», según la definición del diccionario de la RAE), por lo general «un miembro de la nobleza que regresa del extranjero con una mirada ácida y cínica sobre la alta sociedad moscovita, un individuo potencialmente revolucionario, lleno de ideas [liberales], pero sin el menor temple práctico»¹². *La desgracia de tener ingenio* —la aportación teatral a la eterna contradicción entre lo nuevo y lo viejo, que a partir de esta pieza se convirtió en el conflicto prácticamente más importante de toda la literatura rusa—, se hizo tan popular que se convirtió en libro de texto escolar y opacó el resto de la producción del autor. Griboiedov, diplomático, compositor y pianista de talento, había escrito otras comedias, publicado buenos versos y entretenidos libros de viajes, pero el peso de *La desgracia de tener ingenio* lo transformó en autor de un solo texto. Para su desgracia tampoco tuvo tiempo vital para superar semejante estigma, murió muy joven, a los treinta y cuatro años, víctima de asesinato cuando cumplía funciones diplomáticas en Teherán.

«La trama es la siguiente. Tras largas peregrinaciones, Alexander Chatski, un joven de opiniones progresistas llega a Moscú, a la casa de su amada Sofía, pero ella ya ha elegido a otro hombre. Además del infortunio amoroso, Chatski entra en conflicto con el padre de la joven y su círculo de amistades. Se trata de un enfrentamiento entre las ideas progresistas y las anquilosadas ideas del “siglo pasado”, cuyos representantes se concentran en el Moscú conservador [...] Chatski actúa como una especie de acusador, con una inusitada e incómoda sinceridad, recitando diversos monólogos

¹² González, Alejandro y Manzur, Nara. Obra citada.

entusiasmados. Sus comentarios, irónicos y cáusticos, desatan una ola de indignación entre sus oponentes, hasta el punto de que empieza a correr el rumor de que no está en sus cabales. Pushkin [uno de los personajes], por cierto, aun admirando el intelecto de Chatski, opina que carece de inteligencia práctica. Considera que una persona inteligente no debe “gastar pólvora” en los que no son capaces de dar oído a sus opiniones ni comprenderlas. Finalmente Chatski, incapaz de soportar el conservadurismo e incluso la estupidez de la sociedad, huye de Moscú, sentenciando: “nunca más pondré aquí mis pies”.¹³

A su muerte, su esposa desde hacía poco tiempo, una princesa georgiana, lo hizo enterrar en Tbilisi e hizo inscribir sobre su lápida la siguiente frase: «Tu inteligencia y tus obras son inmortales en la memoria rusa, pero ¿por qué mi amor ha tenido que sobrevivirte?».

Prueba del enorme eco popular que tuvo la pieza de Griboiedov es la cantidad de aforismos que aportó a la lengua cotidiana de los moscovitas: «Quien es feliz, no mira el reloj», «¿Cuál es el mejor lugar? Donde no estemos nosotros», «Se dirigía a una habitación, pero entró en otra», «Nuevas casas, viejos prejuicios». No todos los rusos saben de dónde proceden estas expresiones, pero la mayoría las conoce.

Se especula que *La desgracia de tener ingenio* actuó de revulsivo y dio aliento al movimiento decembrista de 1825. Quizás esta carga que se le asigna, mérito o acusación, sea exagerada, aunque la pieza obtuvo la aprobación del más importante crítico de la época, Visarión Bielinski (1811-1848), un luchador por la creación de un auténtico teatro ruso, afamado por sus análisis y admirado o denostado por su decembrismo, quien elogió la obra por su ironía mordaz, el exacto análisis de personajes y de la sociedad, y el lenguaje, expresado mediante un verso enérgico, sintético, fulminante, y muy ruso. El juicio parece justo, la pieza reflejaba cuestiones de época muy locales, con personajes realistas sacados de la vida cotidiana y, como colofón, reflejando el divorcio que se estaba estableciendo entre la *intelligentsia* y el poder. Todas estas cuestiones atentaron contra las representaciones, se montó en Moscú y en San Petersburgo pero con cortes que, sin duda, el autor no habría permitido. La versión íntegra de la

¹³ Guzeva, Alexandra. 2015. *La desgracia de ser inteligente, la comedia más clásica de Rusia*. <http://es.rbth.com>

comedia llegó a la escena recién en 1869, cuarenta años después de la muerte prematura de Griboiedov.

El teatro romántico ruso

Es curioso que a diferencia de la música, la poesía y las artes plásticas, el teatro romántico ruso no haya dado expresiones ponderables. La tendencia, que sacudía los ánimos en París a partir del estreno del *Hernani* de Víctor Hugo, se hizo también presente en Rusia, pero sin el mismo ímpetu y énfasis, a través de la representación de obras extranjeras, especialmente y como resulta natural provenientes de Francia. Los grandes nombres de la literatura del siglo —Pushkin, Gógol, Turguéniev—, adscribieron a la poética romántica en los comienzos de sus carreras, para ir abandonándola a medida que el Realismo se iba imponiendo como tendencia de mayor interés. No obstante las obras románticas comenzaron a formar parte importante de la cartelera de los teatros rusos luego de la fracasada rebelión de los decembristas (1825), un suceso con mucha carga romántica (Rousseau y *El contrato social* eran sus referentes ideológicos), que estalló cuando se calzaba la corona Nicolás I (1796-1855), el triunfante represor del movimiento.

El soberano, también un fanático del teatro, introdujo algunas modificaciones al orden burocrático de los teatros que no cambiaron mucho el carácter de la actividad, ya que los premios y castigos establecidos por los nuevos estatutos, sancionados en 1837, mantenía la calidad de funcionarios del Estado de los actores y las actrices. Nicolás I no menoscabó el apoyo del tesoro y el oficio actoral (diseñado en un orden de privilegios similar al aplicado en el teatro francés: primer galán, primera dama, ingenua, noble, etc.), fue ganando todavía más prestigio que el que ya tenía, era un buen porvenir para quien se aventurara a iniciarse en la actividad.

Atento a sus intereses políticos, que los decembristas habían puesto en cuestión, Nicolás I apoyó sin reparos toda obra romántica que trabajara con la historia de los zares predecesores de su gestión. A poco de su reinado, en 1832, inauguró el Teatro Alexandrinski, de diseño italiano, que abrió sus puertas con el estreno de *Pozharski*, una pieza que, con espíritu conservador, resaltaba los esfuerzos de un príncipe dispuesto a rescatar a la monarquía en épocas de tensión. El éxito de *Pozharski* marcó el repertorio imperial por mucho tiempo. Los autores hoy casi ignotos —Vasili Kriukovski, Vasili Kúkolnik, Nikolái

Polevói—, obedeciendo a la impronta romántica, se animaron a trascender el territorio propio y aventurarse a hurgar en desventuras heroicas producidas en tierras extranjeras, buscando que las representaciones alcanzaran el brillo y la magnificencia que, reiteramos, entusiasmaban al zar.

Nikolái Polevoi (1796-1846), novelista e historiador, un revolucionario que dejó atrás sus ideales y se unió a la causa de Nicolás I, es uno de los pocos dramaturgos que habría que destacar de este conjunto. Buscó salirse de este cuadro romántico tan estricto para encarar algunas *comédies larmoyantes* inspiradas en el modelo francés. Lo ayudó el éxito porque el género se volvió predilecto a los integrantes de la pequeña burguesía, empleados del gobierno, estudiantes, pequeños hacendados, que llenaban los teatros. El atrevimiento de Polevoi abrió las puertas, siempre abiertas para lo que se trajera desde París, a las *comédies larmoyantes* francesas del siglo XVIII, firmadas por Nivelles de la Chaussée y Philippe Destouches. La misma prosperidad que la *comédie larmoyante* obtuvo en Rusia en este siglo XIX el melodrama y el vodevil, de cuyos orígenes franceses ya hemos dado cuenta en otros capítulos. Este panorama incentivó el rechazo de las mejores plumas del país, que intentaban crear una dramaturgia más vinculada con los problemas y proyectos del país ruso. La reacción se produjo desde la crítica y desde la profesión: tanto el respetado crítico Visarión Bielinski como el valorado Nikolái Gógol deploraron este universo escénico pleno de artificiosidad.

Mejor aporte romántico se produjo en el ballet, cuyo desarrollo en Rusia fue responsabilidad absoluta de artistas extranjeros. El francés de origen sueco Charles-Louis Didelot (1767-1837) fue el pionero en la gestión de formación de bailarines con las nuevas técnicas románticas, «ese precipitarse desde la tierra al cielo que necesita del salto y del baile en puntas de pie»¹⁴. Muy formado en distintas capitales de Europa, donde mostró su capacidad profesional, Didelot aceptó invitaciones y se trasladó a San Petersburgo donde trabajó entre 1801 y 1811 y desde 1816 hasta su muerte. Allí compuso dos obras de ballet inspirados en dos poemas románticos de Pushkin, *Ruslán y Ludmila* y *El prisionero del Cáucaso*. Luego de Didelot brillaron en Rusia figuras consagradas en Europa, como Marie Taglioni (1804-1884), deslumbrante bailarina del ballet romántico, que vivió un lustro en Rusia, entre 1837 y 1842, y que había asombrado a toda por

¹⁴ Slonim, Marc. Obra citada.

su creativa interpretación de *La Sylfide* (la pieza icónica de la tendencia). Deben sumarse la austriaca Fanny Elssler (1810-1884), que por primera vez incluyó en el ballet la adaptación dramática de algunos bailes folklóricos; y la italiana Carlotta Grisi (1819-1899), a la cual le corresponde, según las crónicas, la más exacta interpretación de *Giselle*. La intensa tarea de formación y difusión, si bien no afectaron a las coreografías, éstas siguieron siendo todas de origen extranjero (en realidad, francesas), dieron como resultado la promoción de una *troupe* de estupendas bailarinas rusas, que hicieron el trayecto contrario y realizaron giras que asombraron a los auditorios europeos. No extraña que estos efectos hayan sido producidos por mujeres bailarinas, ya que el ballet romántico les daba un carácter protagónico del cual carecían los varones, puestos sobre el escenario a veces en el oscuro rol de forzudos *partenaires*, raramente con margen de lucimiento personal. Cabe concluir afirmando que el ballet ruso no era popular, sino era disfrutado, en Moscú o en San Petersburgo, por un público aristocrático que obedecía, más que al deseo de gozar de una exhibición artística, a la obligatoria participación de un acontecimiento social, que con frecuencia contaba con la presencia del emperador y su corte.

También la ópera romántica fue patrocinada por la nobleza. Según las crónicas del momento, el espectador aristocrático “enloqueció” con las obras de los italianos Bellini, Rossini y Donizetti. Pero en 1830, por esas inefables circunstancias que operan sobre el espectáculo escénico, la ópera inició la etapa de consideración por parte del público popular, mientras por un camino coincidente la ópera nacional rusa comenzó a afirmarse como un fenómeno local. Hubo titubeos iniciales, que se acercaron al objetivo, hasta que Mijáil Glinka (1804-1857) fijó en 1836 el suceso inaugural, *La vida por el zar*, equiparable al más alto logro de la operística occidental. Sin embargo el estreno de *La vida por el zar*, la historia de un sencillo campesino que en un acto heroico salva la vida del monarca, resultó controvertido. Si bien su argumento satisfacía todos los gustos, en especial el del soberano y sus rigurosos censores, la música nacional utilizada por Glinka fue denostada por tratarse de “alimento para cocheros”. Glinka superó el repudio con su segunda ópera, *Ruslán y Liudmila* (basada en el poema homónimo de Alexandr Pushkin), representada en 1842, donde apelaba al lúcido contraste de motivos orientales y melodías rusas que, según un crítico de la época, era pertinente con las «formas de la música europea contemporánea». Más allá de estos tropiezos, estas óperas iniciales de Glinka y otras de sus contemporáneos que no tuvieron tanta trascendencia abrieron el camino a la

gran ópera rusa, honrada un poco después por compositores y libretistas notables, como Musorgski, Rimski-Kórsakov y Chaikovski.

A la vera de la ópera sería prosperó, también, su vertiente cómica, que contaba con condiciones de entretenimiento popular superiores a las de su pariente romántica, estática y mechada con arias que retardaban la acción.

Los grandes autores

Es claro, como ya lo dijimos en otro capítulo, que «en una historia imaginaria de la literatura rusa, Pushkin ocuparía el primer capítulo»¹⁵. El ya citado Vissarión Bielinski, el primer crítico literario de Rusia, escribió once ensayos dedicados a exaltar la personalidad de Pushkin: para Bielinski Pushkin había sido para la literatura rusa lo que Pedro el Grande para la nación. Sus poemas, la gran novela en verso *Evgueni Onieguin* (para muchos, una enciclopedia de la vida rusa), y la tragedia, también en verso, *Boris Godunov*, son documentos suficientes para avalar la magistratura de Pushkin.

Nació en Moscú en 1799 en el seno de una familia terrateniente, el día en que también nacía una sobrina del zar. Las campanas al viento celebraron este último acontecimiento, y sin saberlo se anticiparon a festejar también la presencia en tierra rusa de uno de sus artistas más importantes.

«Así, por casualidad, el día del nacimiento del genio ruso estuvo señalado por el regocijo general del pueblo.»¹⁶

Por cuestiones de descendencia -su bisabuelo era un abisinio¹⁷ negro que hizo carrera en el ejército y estragos en los lechos de las damas moscovitas-, Pushkin se destacaba por sus rasgos levemente africanos, detalle que, recuérdese, eran signos de seducción masculina que también distinguían a su contemporáneo francés Alejandro Dumas (padre). En su novela *Evgueni Onieguin* el poeta hace deliberada mención a este origen, acuerda que vive «bajo el cielo de mi África».

En la casa de los Pushkin, claramente francófona, se hacían reuniones de intelectuales, se juntaba un conjunto de personalidades artísticas y científicas

¹⁵ Franchi, Fulvio. 2013. Introducción de *Evgueni Onieguin*. Buenos Aires. Colihue Clásica.

¹⁶ Franchi, Fulvio. Obra citada.

¹⁷ Abisinio: natural de la actual Etiopía.

que será retoño de lo que después será distinguido como la *intelligentsia* rusa, de modo que la influencia francesa se le hizo sentir desde muy pequeño. Los preceptores franceses acentuaron el influjo, contrarrestado con fuerza por su abuela y su famosa niania Arina Rodiónova, que le suministraron la suficiente cuota de educación rusa. No obstante los primeros poemas de Pushkin, piezas de iniciación, fueron escritos en francés cuando, superada la formación elemental, ingresó como alumno en un liceo petersburgués de Tsárrskoye Seló, ubicado en tierras donde veraneaba el zar. Sus biógrafos destacan los beneficios que le brindó ese liceo, de escasa matrícula, lo que estrechaba la relación entre los alumnos y los profesores muy jóvenes. La institución se proponía formar una elite intelectual afín con el humanismo y con una mirada política un tanto alejada de la plutocracia zarista. Numerosos miembros de la promoción de Pushkin, algunos muy amigos del poeta, participaron de la revolución decembrista con distinta suerte, ya que muchos fueron condenados al exilio o ejecutados. Se quiso involucrar al mismo Pushkin, pero hoy los historiadores admiten que no cargó, salvo por simpatía, con el rol de revolucionario. Se cree, sin embargo, que esta adhesión quedaba clara en algunos pasajes de *Evgueni Onieguin*, párrafos que Pushkin, precavido, quemó en vez de publicar.

Pushkin egresó del liceo en 1817 con todos los honores, leyendo poemas que admiraron a los oyentes, y se asentó en San Petersburgo donde obtuvo empleo en la administración: secretario en el Ministerio de Asuntos Extranjeros, un puesto de décima categoría. Pero en la capital armó un plantel de relaciones que fortalecieron su crecimiento intelectual, formó parte de sociedades literarias, asistió a las reuniones de salón (el de los Karamzín, el único en que no se jugaba a las cartas y se hablaba en ruso), concurrió con asiduidad al teatro y participó en duelos, por fortuna ninguno mortal¹⁸. En el primer capítulo de *Evgueni Onieguin* describe la seducción de estos ambientes.

«A menudo, [Onieguin] en la cama todavía,
comenzaban a llevarle esquelitas.
¿Qué eran? ¿Invitaciones? En efecto,
tres familias lo invitan esta noche:

¹⁸ En los duelos se tomaban dos actitudes: se "apuntaba al muslo", lo que significaba que no había ninguna intención de matar al contrincante; o se "apuntaba la sien", lo que indicaba la absoluta decisión de provocar la muerte del adversario.

una da un baile, “fiesta infantil”¹⁹ otra.
¿Hacia dónde saldrá mi calavera
al galope? ¿Por dónde empezará?
Da igual: él se hace tiempo para todo»²⁰.

Una dura enfermedad, padecida en 1819, lo obligó a buscar refugio en la casa materna de Mijáilovskoie, región del noroeste de Rusia conocida en castellano como Peskov. Fueron tiempos en que Rusia ardía de entusiasmo debido a la victoria sobre Napoleón, situación que generó expectativas de liberación política y social a las cuales Pushkin adhirió, ganándose con este gesto los primeros enemigos. El zar Alejandro I en persona reaccionó ante los poemas de este joven que parecía llamar a la rebelión o, al menos, intentaba lesionar su poder omnímodo. La condena fue el exilio, en Siberia, pero la intervención de algunos amigos convenció al soberano, que cambió el destino y lo hizo confinar en el sur, en el Cáucaso, más exactamente en la ciudad de Ekaterinoslav. La estadía en el destierro no fue desdichada, escribió poemas, comenzó *Evgueni Onieguin*, se unió a una sociedad secreta de decembristas y fue aceptado en la logia masónica Ovidio (las logias masónicas habían sido prohibidas por el zar por esas fechas, 1821). Luego de una corta estadía de un año (1823) en Odesa, ciudad próspera y agitada que encantó a Pushkin, recibió la orden de volver a su Peskov natal, que según su opinión, y la de sus más estrechos amigos, era peor residencia que Siberia. Sin embargo se adaptó a la nueva situación, y el contacto con un modo de vida muy rusa, con sus terratenientes, sus siervos y su adorada niania, fueron creando las condiciones para enderezar su talento por otros caminos, abandonando la tesis romántica para volcarse al estudio de la realidad más directa, lo que él llamó el “romanticismo verdadero”. Pushkin comprendió, al igual que muchos de los integrantes de la *intelligentsia*, que en un pueblo que carecía de libertades, la literatura era la única tribuna pública;

¹⁹ La aristocracia rusa veía a la niñez como una preparación para el mundo adulto. Era una etapa que había que superarse con aceleración, para que estos “adultos pequeños” ingresaran a la vida de sociedad lo antes posible. A los diez o doce años los infantes debían asistir a los “bailes de niños”, realizados en residencias elegantes y dirigidos por maestros de danza. Poco después, a los trece o catorce años, ya estaban preparados para su primer baile de adultos. A esa edad ya iban a escuela y para ellos la infancia finalizaba de golpe. También habían sido separados de la niania, una dolorosa operación que terminaba abruptamente con una relación cariñosa y profunda.

²⁰ Pushkin, Alexandr. 2013. *Evgueni Onieguin* (traducción de Fulvio Franchi). Buenos Aires. Colihue Clásica.

«poeta y profeta aparecen, en el contexto del panorama literario ruso del siglo XIX, prácticamente como sinónimos»²¹.

Luego de los hechos de diciembre de 1825, la derrota de la sedición y la ejecución de los cabecillas decembristas, el zar Nicolás I, que se había afirmado en el poder luego de la muerte de Alejandro I, convocó a Pushkin a Moscú. En la entrevista (8 de octubre de 1826), el monarca, seguro de las simpatías del poeta por los revolucionarios, le comunicó su decisión de permitirle vivir donde quiera, aunque siempre comunicando su paradero a las autoridades, a la vez que sería él mismo quien en adelante iba a actuar de censor personal de sus obras. El poeta, no se sabe si con resignación o alivio, le escribió a un amigo que «el zar me liberó de la censura. Él mismo será mi censor». El resto de la década transcurrió bajo esta estrecha vigilancia literaria, lo que no impidió que el poeta siguiera produciendo, sobre todo poesía. En mayo de 1830 se comprometió con Natalia Goncharova (una mujer excepcionalmente hermosa) y recibió, de parte de su padre, la posesión de tierras cercanas a la propiedad familiar de Bóldino, con doscientos siervos a su disposición. Allí encontró refugio, se amparó de los efectos de la epidemia de cólera que se había desatado en Moscú.

Esta permanencia en Bóldino (preocupada porque su novia Natalia había quedado en la ciudad) es un episodio aparte en la vida de Pushkin. Durante el otoño, el “otoño de Bóldino” se registra en las historias literarias, el poeta alcanzó su apogeo, desarrollando una actividad sorprendente: escribió relatos, las llamadas “pequeñas tragedias” –*El caballero avaro*, *Mozart y Salieri*, *El convidado de piedra* y *Un banquete durante la peste*–, y prácticamente le dio término a su novela *Evgueni Onieguin*. A la vuelta a Moscú, aplacada la epidemia, Pushkin contrajo matrimonio con Natalia. La nueva pareja, luego de una corta estadía en la capital, se mudó a San Petersburgo, donde la familia Pushkin vivió hasta la muerte del esposo. Allí, en San Petersburgo, nacieron sus cuatro hijos.

En 1833 Pushkin recibió, a su pedido, el apoyo oficial para escribir un relato sobre la rebelión de Yemelián Pugachov, quien fue pretendiente al trono de Rusia y entre 1773 y 1775 lideró una insurrección de los cosacos del Don en contra de Catalina la Grande. La iniciativa tenía el propósito de recaudar fondos para remediar la ruinoso situación económica que acosaba a la familia, agravada por el gusto de Natalia por las fiestas y los bailes, pero la autorización

²¹ Franchi, Fulvio. Obra citada.

para publicar *La historia de la rebelión de Pugachov*²² se dilató dos años (como se anotó, Pushkin estaba obligado a entregar sus textos a la censura del zar, que se tomaba tiempo para autorizar o prohibir la publicación). La edición, luego de superar la citada y dura revisión oficial, recién tuvo lugar en 1834. A comienzos de 1836 recibe el permiso para dirigir una revista, *El contemporáneo*, importante para la vida intelectual rusa, porque la publicación reunía literatura (allí Gógol publicó *La nariz*) y opinión, vital esta última para una sociedad que no obstante el fracaso de los decembristas seguía imaginando un futuro distinto. Pero «el público lector ruso, poco acostumbrado a la lectura de artículos serios e independientes sobre problemas de actualidad» no acogió a *El contemporáneo* muy favorablemente. Para colmo se acusaba a Pushkin de haberse volcado al mercantilismo literario, que su labor periodística respondía sólo a motivos económicos, desconociendo que mientras tanto el poeta había terminado otra de sus novelas ponderables, en realidad su última gran obra, *La hija del capitán*, que para Bielinski era «algo del estilo del Onieguin pero en prosa». El dato que aporta Bielinski debe ser apreciado: extrañamente Pushkin utilizó la prosa, se estima que sólo en un veinte por ciento de su obra caudalosa, en el resto usó el verso con un talento poco común, ejemplo de cómo unir una grafía culterana con el decir del ruso común, de respeto por un idioma que, debido a la francofonía²³ vigente, carecía de respeto literario.

En abril de 1836 murió su madre y el poeta se ocupó de las exequias. Enterró el ataúd en el monasterio Uspenski y, como si presagiase su próximo final, aprovechó la oportunidad para elegir el lugar de su propia tumba, al lado de la de su madre. En efecto, ese mismo año se desató la tragedia. A comienzos de 1834 había comenzado a frecuentar los ámbitos de sociabilidad petersburguesa el hijo adoptivo del embajador holandés en San Petersburgo, el francés Georges-Charles d'Anthès, que, se especula, se enamoró de la esposa de Pushkin (se reitera, una mujer muy bella). El acoso no dio resultados inmediatos, por lo que d'Anthès recurrió a la calumnia e hizo circular el chisme de que Natalia Goncharova era una “dama de moda”, vale decir propensa al adulterio, y por lo tanto Pushkin era “cornudo”. El poeta no tuvo alternativa, retó a duelo a d'Anthès, un combate que por razones personales del retado se postergó

²² El título original era *Historia de Pugachov*, pero Nicolás I ordenó el cambio por *Historia de la rebelión de Pugachov*, debido a que según él los bandidos no tienen historia.

²³ El francés como idioma elegante era usado por las capas superiores de la sociedad rusa –incluida en ella la enorme porción de pequeños funcionarios–, pero, curiosamente, en el modo de vestir los rusos copiaban la moda inglesa.

quince días. El 27 de enero de 1837, a las cinco de la tarde, se consumó la ceremonia y Pushkin fue herido mortalmente en el hígado; luego de dos días de insoportables sufrimientos falleció en su casa de San Petersburgo: «La vida está terminada. Me cuesta respirar, me ahogo», fueron sus últimas palabras.

El fallecimiento tuvo poco eco, o, mejor, la administración zarista hizo lo posible para que no lo tuviera. Una corta necrológica, firmada por el escritor Vladimir Odoievski –«El sol de nuestra poesía se ha extinguido. Pushkin ha muerto...»–, encolerizó al zar, que dispuso que no se le hicieran honores fúnebres y se lo enterrara de noche (el mismo destino de Molière, que también fue sepultado en horas nocturnas). Miembros de la policía e Iván Turguéniev acompañaron el féretro a su destino, la natal Peskov, mientras que Mijaíl Lérmontov (que cuatro años después morirá, también en duelo) escribía, sin poder de publicación, *La muerte del poeta*, un encendido poema de homenaje que, se dice, le costó el exilio en el Cáucaso.

La composición dramática ocupa un lugar importante en la obra de Alexandr Pushkin. Su atención por el género se muestra en *Boris Godunov*, una obra maestra que divide aguas en su producción, certifica su ubicación de líder de la literatura rusa, galardón ganado por su ya tan mencionada novela en verso, *Evgueni Onieguin*, pero también por esta expresión dramática.

Existen controversias que estiman que *Boris Godunov* es un producto romántico, emparentado obviamente con la poesía dramática del Byron de *Las peregrinaciones de Childe Harold*, mientras que otras opiniones aceptan el quiebre mencionado, y estiman que la pieza es el ejemplo donde se advierte el abandono de Pushkin de la subjetividad romántica y su adhesión a la causa realista, muy vinculada con las cuestiones de contexto y coyuntura. La elección del verso, y la ruptura con las unidades clásicas de tiempo y de lugar («dispuse mi tragedia según el sistema de nuestro Padre Shakespeare –escribió Pushkin en una carta– y le ofrecí como víctimas ante su altar dos de las unidades clásicas»), son las únicas razones que lo siguen manteniendo unido a la estética romántica.

«Mientras escribía mi *Godunov*, reflexioné sobre la tragedia y, si me pusiera a hacer un prefacio, causaría un escándalo. Es quizás el género peor conocido. Se ha intentado basar sus leyes sobre la verosimilitud, cuando la naturaleza del drama la excluye; sin hablar ya del tiempo, de los lugares, etc., ¿qué clase de verosimilitud puede haber en una sala cortada en dos en la que

una mitad está ocupada por dos mil personas que piensan que son invisibles para las que están sobre las tablas?»²⁴

También las dificultades de representación, que afectó a todo el teatro romántico, lo ligaron a la tendencia; en *Boris Godunov* la escena se desplaza con soltura del Palacio del Kremlin (escena 1º) a la Plaza Roja, con presencia del pueblo (escena 2º). En caso de sostener que el uso del verso le da a *Boris Godunov* categoría romántica, debe advertirse que Pushkin rehuyó el alejandrino francés, el neoclásico de Racine o Corneille y que también había utilizado el mencionado Sumarókov, para optar por el verso blanco sin rima. Precisamente de este modo Pushkin vinculó su literatura con el idioma ruso, de continuo denigrado en favor del francés, y «con el abandono de la rima, Pushkin [logró] un efecto de oralidad que dejó perplejos a sus contemporáneos.»²⁵

La crítica actual, en realidad la soviética de los '60, divide al teatro de Pushkin en cuatro etapas.

La primera es de corta extensión, un año, de 1821 a 1822, donde el poeta bosqueja planes, rememorando sus primeros trabajos dramáticos escritos cuando estudiaba en el liceo. *Así se hace en sociedad* y *El filósofo* se titularon sus obras de juventud de las cuales no quedaron rastros. En este primer y breve ciclo adhiere al poema dramático de origen romántico, a lo Byron, y produce *Ruslán y Ludmila* (que según algunos historiadores había comenzado a escribir, o escrito totalmente, ya en el liceo, y que le dio renombre entre los alumnos), *El prisionero del Cáucaso* y otras composiciones poéticas del mismo tono: *Los hermanos bandoleros*, *La fuente de Bajchisarai*, *Los gitanos*.

La segunda etapa es la más importante en lo que a lo teatral concierne, porque es cuando en 1825 escribe *Boris Godunov*. Es, según la crítica, «la primera tragedia realista rusa». Pushkin tomó como principal documento de consulta la *Historia del Estado ruso* de Nikolái Karamsín (1766-1826), doce tomos publicados entre 1818 y 1822. En el trabajo de Karamsin (novelista y traductor de

²⁴ Pushkin, Alexandr. 2015. *Carta sobre Borís Gudonov*. Alexandr Pushjin. *Teatro completo*. (traducción de Eugenio López Arriazu). Buenos Aires. Colihue Clásica.

²⁵ López Arriazu, Eugenio. 2015. Introducción a *Alexandr Pushkin*. *Teatro completo*. Buenos Aires. Colihue Clásica.

Shakespeare y Lessing, a quien Pushkin le dedica su tragedia²⁶), la figura del zar Godunov, protagonista de los “Tiempos Turbios” o “Época de los Disturbios” –producidos por los conflictos de sucesión luego de la muerte de Iván IV el Terrible–, que reinó entre 1598 y 1605, no queda muy bien parada; Karamsín lo acusa, acaso falsamente, de que para acceder al poder ordenó asesinar al *zarévich* Dimitri, un niño de diez años heredero legítimo del trono.

Por su parte Pushkin divide la pieza en veintitrés escenas (sin divisiones en actos) utilizando la disyunción de la acción, es decir que cada escena nueva no desarrolla los eventos anunciados en la anterior; y arma la ficción aceptando la hipótesis de Karamsin, ateniéndose a los hechos y personajes de existencia real a la par que utiliza contingencias imaginarias. Así traza la aparición durante el reinado de Godunov, que consolidó la anexión de Siberia que había comenzado Iván el Terrible, de un Dimitri impostor; en realidad un sacerdote que abandona el monasterio para encarnar, a ojos de la masa incauta, la identidad del *zarévich* revivido. La situación va creciendo en preocupación, el falso Dimitri va recogiendo adhesiones populares a su paso por las regiones de Rusia, hasta amenazar seriamente el poderío del zar aposentado en el Kremlin. Si bien el maquiavélico soberano lo espera muy alertado, la defensa pierde vigor porque Godunov muere repentinamente sentado en el trono. Entonces el impostor puede hacerse fácilmente del triunfo, se apodera de la corona sin inconvenientes. Pero aquí, en el final de la tragedia, Pushkin introduce un toque sutil, que informa que la victoria del falso Dimitri no parece haber sido total. La proclama de uno de sus secuaces, dirigida al pueblo –«Por qué callan? ¡Griten que viva el zar Dimitri Ivanovich»²⁷–, recibe como respuesta una didascalia elocuente, «El pueblo guarda silencio». Este no era el final del manuscrito, en él había escrito que el pueblo adhería y gritaba «Vida el zar Dimitri Ivanovich», pero Pushkin lo modificó cuando lo mandó a la imprenta. Hay críticos que aseguran que semejante decisión respondió a una exigencia de la censura, que por supuesto intervino en el texto y le exigió correcciones, pero estudiado el original se descubrió que la censura no cuestionó el final, por lo que es justo señalar que el cambio se debió a un acto de convicción ideológica del autor.

²⁶ «A la memoria, preciosa para los rusos, de Nikolái Mijáilovich Karamsin, con veneración y agradecimiento dedica este trabajo inspirado en su genio Alexandr Pushkin». Karamsin murió en 1826, de modo que no pudo ver *Boris Godunov* editado y mucho menos representada.

²⁷ Pushkin, Alexandr. 2015. *Alexandr Pushkin. Teatro completo* (traducción de Eugenio López Arriazu). Buenos Aires. Colihue Clásica.

Los avatares de la publicación de *Boris Godunov* son curiosos y sorprendentes. El zar Nicolás –se reitera, censor personal de Pushkin– toma el manuscrito y recurre a la opinión de un experto (los historiadores especulan que fue Bulgarín, declarado enemigo del autor). El soberano recibe una opinión negativa: en el texto hay alusiones elogiosas hacia el decembrismo. Nicolás I convierte el reparo en un consejo: que Pushkin reescriba la pieza en forma de novela, al estilo de Walter Scott. Pushkin responde por carta que no tiene «fuerzas para rehacer lo que ya escribí una vez». Por fin el permiso de publicación se obtuvo en 1830, pero no se extendía a la puesta en escena, que tuvo lugar cuarenta años después, en 1870, «con lujo de decorados y vestuario en el teatro Marinski»²⁸. El espectáculo se repitió trece veces en 1870 y cuatro en 1871»²⁹.

El tercer período de Pushkin como autor teatral se limita entre los años 1836 y 1831. Esta etapa incluye las cuatro *Pequeñas tragedias*, escritas en su refugio de Bólsino en el curso de dos semanas, y *La rusalka*, historia con raíz folklórica y popular eslava (las rusalkas eran ninfas acuáticas de mucha cabellera y grandes pechos similares a las sirenas homéricas, pero sin cola de pez, que algunas traducciones le dan el nombre de ondinas), que el autor no pudo terminar. En sus *Pequeñas tragedias* Pushkin explora la forma breve. Ya dijimos que fueron cuatro: *El caballero avaro*, *Mozart y Salieri*, *El convidado de piedra* y *Un banquete durante la peste*.

En la primera de ellas, *El caballero avaro* (basada en una tragicomedia inglesa de Shenston, titulada *El caballero codicioso*), el autor elude la facilidad de los modelos que proveían Molière y Shakespeare (Harpagón y Shylock respectivamente), y arma la figura de un barón feudal, un noble perteneciente a la clase dominante que «no es amo de su dinero, sino su esclavo»³⁰. Un crítico actual ha señalado que en esta pieza Pushkin explotó materiales de su propia vida, ya que de joven padeció la enfermiza avaricia de su padre. Escrita en 1830, tal como ya señalamos, Pushkin pudo editar *El caballero avaro* recién en 1836.

En *Mozart y Salieri* Pushkin toma como punto de partida una confesión de Salieri, que hoy no convence a los investigadores, quien en 1825, ya en su lecho de muerte, admitió haber envenenado a su camarada y rival en 1791. Se sabe

²⁸ Alejandro II ordenó su construcción, entre 1859 y 1860, en San Petersburgo.

²⁹ López Arriazu, Eugenio. 2015. Introducción a *Alexandr Pushkin. Teatro completo*. Buenos Aires. Colihue Clásica.

³⁰ López Arriazu, Eugenio. Obra citada.

fuera de toda duda que Salieri había escandalizado al teatro, con sus insultos y silbidos contra el compositor, durante una función de una ópera de Mozart. Pushkin dedujo, en una nota firmada en 1832, que «el envidioso capaz de silbar a *Don Juan*, era capaz de envenenar a su creador». El tema de la pieza es, sin duda, la envidia –se sabe que el autor dudó y le iba a poner ese título–, la envidia de un Salieri buen músico, muy formado e informado, que no puede tolerar la ligereza con que Mozart maneja su genio.

«Si bien el ingenuo Mozart, amante de la vida, está contrapuesto al perseverante y talentoso Salieri, no habría que ver en esta contraposición la clásica oposición romántica. Antes que una idealización del arte y la inspiración, Pushkin, defensor del oficio de escribir y de la profesionalización de la tarea, estaría criticando una posición ética.»³¹

Esta pieza de Pushkin, no obstante su brevedad, apenas dos escenas, guarda un aire de familia con la obra del mismo tema que Peter Shaffer escribió en 1979, *Amadeus*, de notable éxito teatral y que luego llegó a la pantalla, en 1984, de la mano de Milos Forman.

Mozart y Salieri subió a la escena durante sólo dos funciones, en enero y febrero de 1832, en el teatro Bolshoi de San Petersburgo.

En *El convidado de piedra «la pasión ahora es el amor»*³². Pushkin toma para esta pieza una figura de gran trayectoria literaria; trabajada por Tirso de Molina (siglo XVII) a partir de un personaje histórico; luego por Molière (1665), en clave de comedia de carácter; y por Ernst Hoffman (1814) y lord Byron (1820), dentro de la tradición romántica. Mozart había convertido la historia en ópera, en 1787. Todos estos títulos habían circulado y todavía circulaban por los escenarios de Moscú y San Petersburgo, de modo que el desafío de Pushkin fue exigente, dado el peso de semejantes antecedentes. En su pieza *Don Juan* es un artista que, como cuenta la tradición, mata a don Carlos, encarnación de la tradición conservadora, pero no participa de ningún festín, tal cual manda la leyenda original. También la pasión de Don Juan «es diferente a la de sus predecesores: Don Juan ama con sinceridad, no con la frialdad hipócrita del

³¹ López Arriazu, Eugenio. Obra citada.

³² López Arriazu, Eugenio. Obra citada.

conquistador profesional. Además, su pasión tampoco es solamente sexual: Inés, por ejemplo, no es bella, pero Don Juan la ama verdaderamente»³³.

El convidado de piedra fue publicada en 1839, dos años después de la muerte de su autor.

Pushkin escribió *La fiesta en los tiempos de la peste en Bóldino*, mientras la ciudad implementaba las medidas para contrarrestar la epidemia de cólera que había estallado en Moscú. Más allá de una pasión –la envidia, la avaricia, el amor– que pintó cada una de las pequeñas tragedias anteriores, en esta pieza estudia con qué estrategias psíquicas se puede o se debe enfrentar la muerte. El autor propone tres caminos posibles: el religioso representado por un sacerdote; el irrespetuoso, integrado por aquellos que arman un festejo para padecer menos debido a los gratos efectos del sexo y el vino; y el valiente, exhibido por un personaje llamado Walsingham, que «mira a la muerte directo a los ojos, no solo sin miedo, sino que incluso compone un himno extático [que está en éxtasis] en su honor:

«Todo lo que muerte provoca
En el mortal corazón goza
De inefables beatitudes...»³⁴.

La fiesta en los tiempos de la peste fue publicada en 1832.

La cuarta etapa de la actuación dramática de Pushkin (década del '30) es época de proyectos. Según la documentación que han encontrado los investigadores, Pushkin se encontraba trabajando un tema particular: el paso de la Edad Media al Renacimiento (o a la modernidad). Estudió escenarios alejados de Rusia, ubicados en los países occidentales, y sus historias iban a ser protagonizadas por personajes del tercer estado –comerciantes burgueses y adinerados, los artesanos, los funcionarios de menor nivel–, pero lamentablemente ninguna de las piezas imaginadas pudo ser terminada por el autor. Entre ellas una que ya tenía título, *Escenas de los tiempos caballerescos*, que, vale la curiosidad, en los fragmentos que se han conservado se descubrió que hubiera sido la única pieza teatral de Pushkin hubiera escrito en prosa.

³³ López Arriazu, Eugenio. Obra citada.

³⁴ Pushkin, Alexandr. Obra citada.

La supervivencia romántica, que no había sucumbido ante la literatura de Pushkin, recibió un nuevo golpe, a mediados de siglo, cuando el teatro dio a conocer las comedias de Nikolái Vasilievich Gógol (1809-1852), propuestas que recuperaron la rica herencia de la comedia realista o “escuela natural”, calificación que se le dio en Rusia al estilo realista.

En la época de nacimiento de Nikolái, la familia Gógol se había instalado en la parte más oriental de Ucrania, para escapar de la influencia polaca y aceptar en cambio el contacto con la rusa. El padre murió cuando el joven Nikolái tenía apenas quince años, a partir de ahí su educación fue comandada por una madre católica ortodoxa ferviente, quien con seguridad le inoculó la fanática religiosidad que el hijo mantuvo toda la vida. Todavía muy joven, diecinueve años, Nikolái se trasladó a San Petersburgo para trabajar en un modestísimo empleo de burócrata de la administración zarista. Por fortuna para su carrera de escritor, que había iniciado todavía sin ninguna trascendencia en 1831, se relacionó con Alexandr Pushkin, quien le prestó valiosa ayuda profesional.

Gógol cultivó varios géneros; escribió relatos breves, todos aclimatados en San Petersburgo, como *La avenida Nevski*, *Diario de un loco* y los célebres *El capote* y *La nariz*; también fue novelista, sus obras más conocidas son *Almas muertas*, considerada por muchos como la primera novela rusa moderna, publicada en 1842, y *Taras Bulba*, novela histórica que se editó en el mismo año. Antes de estos trabajos, se había iniciado como dramaturgo, a partir de 1832, cuando dio a conocer una comedia titulada *La condecoración de Vladimir*, de la que sólo se conservan fragmentos. Hasta 1837 siguió produciendo para el teatro una serie de comedias: *Los jugadores*, *La mañana de un hombre de negocios*, *La mañana de un hombre de negocios* y *El casamiento*, la segunda comedia en importancia entre tanta producción, escrita en dos actos y ¿estrenada? en 1833, sutil y satírico retrato de las apetencias y compromisos de la clase social menor, la de los comerciantes prósperos y los funcionarios trepadores. He aquí el argumento.

Podkolésin, consejero de tercera categoría de la administración zarista, duda sobre su porvenir; algunas canas no demasiado prematuras dan la hora de su reloj biológico, que le aconseja que ya debiera optar por el matrimonio, un paso que no se decide a dar, frenado por las dudas. A pesar de que cavila y cavila en la conveniencia de casarse, Podkolésin ya ha contratado a Tecla, una casamentera (auxilio de las clases populares para encargarse de estos menesteres), que le reprocha su indecisión, ya que tanto titubeo echa por tierra su trabajo, tal como el auspicioso acercamiento que ya ha logrado con una jovencita llamada Agata Tijónovna. Para colmo un tercero interfiere en la tarea

de Tecla: uno de los amigos de Podkolésin, llamado Kochkarév, desplaza a la casamentera porque decide ser él (no sabe bien por qué) quien se encargue del asunto matrimonial. La fábula progresa hasta llegar a las deliciosas escenas de finales del primer acto (la comedia está fragmentada en dos), donde seis pretendientes coinciden de visita en la casa de Agata, con el fin de saber qué promete como esposa y si conviene hacer el pedido de mano correspondiente. Tanto acecho asusta a la muchacha que, de todos modos, toma nota de quien es cada uno para sopesar, ya en soledad, cuál de los seis le conviene tomar como esposo. Este momento de reflexión es aprovechado por Kochkarév, quien intriga mediante calumnias en contra de los otros pretendientes, a quienes va eliminando uno a uno, para poner en primer plano las excelentes condiciones matrimoniales de Podkolésin. Tanta presión logra que tanto Agata como Podkolésin acepten por fin el casamiento, con la diferencia de que Kochkarév exige que se realice enseguida (ya ha contratado la iglesia, a los encargados del banquete nupcial y comprometido a los invitados), mientras que el novio pide una pausa de siquiera un mes. Al fin parece convencido de casarse de inmediato, sólo lo parece porque aprovecha un momento de distracción de los implicados (Kochkarév afanado en los preparativos y Agata vistiéndose con su traje de novia) para escaparse saltando por una ventana. Una criada delata su huida, luego de su salto tomó un coche que lo llevó a su casa, y Kochkarév, colérico, sale tras él, con el propósito de obligarlo a regresar. El último parlamento de la comedia pertenece a la ahora triunfal casamentera Tecla, que basada en su experiencia le da un cómico punto final a la historia.

«TECLA

¡Sí, corre, hazlo volver! No sabes cómo son estas cosas. Todavía si el novio se hubiera escapado por la puerta, vaya y pase, pero cuando ha saltado por la ventana... ¡ya no vuelve ni por casualidad!»³⁵.

En 1836 se representó la obra más famosa de Gógol, *El inspector* (se cree que inspirada en una anécdota verdadera que Pushkin contó al autor), ocupando el escenario del Teatro Alexandrinski, con presencia del zar Nicolás I, que gozó de

³⁵ Gógol, Nikolái. 1983. *Gógol-Gorki-Maiakovski. Tres obras rusas. El casamiento. La moneda falsa. La chinche* (traducción de Carlos Rivero Lonietz). Buenos Aires. Ediciones Síntesis S.R.L.

la representación y no puso reparos a la continuidad. Sin embargo la versión, inclinada al vodevil, no satisfizo las expectativas del autor, quien declaró «que mi obra me ha parecido repugnante, grosera y como si no fuera en absoluto mía». Pero hubo otras interpretaciones no tan concluyentes que variaron desde considerarla una exacta pintura realista de la torpe administración gubernamental rusa, hasta la iniciativa, esgrimida por los conservadores, de tachar a la pieza de peligrosa metáfora antipatriótica e injusta crítica de la burocracia zarista. El perspicaz crítico Visarión Bielinski, que descubrió las condiciones de vasta sátira social de *El inspector*, no obstante su disfraz de vodevil francés que se mostró desde el escenario, no cesó en sus elogios, que enconaron aún más a los enemigos de la pieza. Gógol atinó a defenderse, alegó que sólo se trataba de una “comedia de errores” y que había buscado reírse de las cosas malas que ocurrían en Rusia. En su defensa esgrimió el epígrafe que le había agregado a la obra, en realidad un dicho popular: «No culpes al espejo si es tu propia cara la torcida». Más allá de ataques y defensas, el argumento de *El inspector*, aun sintetizado, es un arma de contundente crítica a la burocracia provinciana, aquella que lejos de Moscú y San Petersburgo gobernaba a su antojo.

Iván Jléstakov, un funcionario insignificante de la administración petersburguesa, hace un alto de un largo viaje y se plantea un descanso de horas en un pequeño pueblo de provincia, donde por un equívoco (una carta oficiosa alertó sobre la llegada de un inspector) le es atribuida esa alta condición de funcionario, equivalente hoy al cargo de interventor. Este error siembra el pánico en la corrupta capa oficial del pueblo, principalmente en el Alcalde, pero también en el supervisor de escuelas, en el juez, en el director del hospital, en el administrador del servicio de correos, ya que todos tienen algo que ocultar. Para tratar de esconder tanta corrupción, Jléstakov es tratado con la máxima obsecuencia. Le mejoran el alojamiento —por falta de dinero, perdido a las cartas en el camino, un oficial del ejército lo había dejado sin un centavo—, Jléstakov se había albergado en una pensión de mala muerte, y le suministran dinero, que sin decírselo claramente guardan el carácter de coima para que guarde silencio. Tampoco muestran mejor conducta aquellos ciudadanos que aprovechan la estadia de semejante funcionario para hacerle reclamos e inculpar al Alcalde, y todos sus secuaces, de una gestión perversa. Jléstakov, que al fin sale del desconcierto y advierte la confusión, acepta el consejo de su criado Ósip, pícaro como todos los criados teatrales, y con los bolsillos llenos escapa en el mejor medio de transporte que el atribulado Alcalde pone a su disposición. La pieza termina, claro, con la llegada del verdadero y legítimo inspector.

A pesar de que gozó del apoyo del zar, que, se reitera, fue satisfecho espectador del estreno, y el esfuerzo defensivo con que Gógol enfrentó a las críticas, la situación lo llevó a evitar mayores riesgos y se decidió por un viaje, casi un destierro, que lo afincó en Roma. Luego visitó otras ciudades de Europa, una larga peregrinación de cinco años al cabo de la cual Gógol resolvió prestar mayor atención a su devoción religiosa. En 1848 visitó Jerusalén y ese encuentro con las tierras míticas afirmaron su nueva visión del mundo, y decidió abandonar la literatura para dedicarse a la tarea religiosa. Quemó todos sus escritos (entre ellos la segunda parte de *Almas muertas* que se iba a titular *Almas blancas*; de este texto se han publicado sólo algunos fragmentos salvados de la quema). El cambio lesionó su celebridad, reconocido entonces por sus colegas rusos como un fanático irracional e irredimible fue fustigado hasta por Visarión Bielinski, quien en una Carta a Gógol lo tachó de «predicador del látigo, apóstol de la ignorancia, partidario del oscurantismo, panegirista de los modos de vida tártaros [vale decir, feudales]».

Los últimos cuatro años de vida de Gógol, fueron muy alterados por la enfermedad y transcurrieron muy alejados de la escritura, definitivamente abandonada. Instalado en una cómoda casa de dos plantas ubicada en lo que hoy se conoce como Bulevar Nikitski, de Moscú, Gógol murió en marzo de 1852. «¡Gógol ha muerto!... –exclamó su admirador Iván Turgeniev– ¿qué corazón ruso no se conmociona por estas tres palabras?...Se ha ido, el hombre que ahora tiene el derecho, el amargo derecho que nos da la muerte, de ser llamado grande».

La residencia moscovita se conserva hoy como museo y guarda casi todos los muebles y objetos personales del autor, incluyendo su escritorio –en el que trabajaba de pie, coronado con una imagen del poeta Pushkin–, sus plumas y cuadros personales, donde sobresalen fotos de religiosos ortodoxos con quienes tuvo trato. También se exhibe su máscara mortuoria de yeso.

Mijaíl Yúrievich Lérmontov (1814-1841), es reconocido por la historia literaria rusa como poeta, «poeta del Cáucaso» fue el calificativo que se ganó, además del título de digno sucesor de su admirado Pushkin, una posición que gozó durante muy corto tiempo, ya que cuatro años después de la muerte de su maestro, y al igual que él, murió en un duelo. Se suma a su fama lírica la autoría de una novela icónica, *El héroe de nuestro tiempo*, escrita en 1839 y revisada en 1841. Este texto se pone a la par de la primera comedia rusa de Griboiedov, *La desgracia de tener ingenio*, ya que trata del mismo tema, el del hombre superfluo,

efectivo en la acumulación de ideas transformadoras e inservibles para llevarlas a la práctica.

La contribución de Lérmontov al teatro fue escasa, muy pocas piezas –*Los españoles*, *Hombres y pasiones*, *El hombre extraño*–, todas de vena romántica. Marcarada (Baile de máscaras es otra posible traducción), de 1835, una obra muy inspirada de Byron, se destaca por su calidad superior y los inconvenientes que tuvo con la censura, que prohibió su representación por la indudable aspereza de las situaciones y la crudeza del tema.

El protagonista, Arbenin, es expresión de la personalidad misma del autor en su aspecto más secreto: es un superhombre orgulloso y demoníaco, que cuando está ofendido no conoce piedad ni perdón. Durante un baile. Arbenin cree que su mujer Nina presta demasiada atención al príncipe Zvezdič; la inoportuna broma de una inocente Yago, una baronesa que enmascarada da al príncipe un brazalete perdido por Nina, confirman las sospechas de Arbenin, que se convence que la alhaja le fue regalada al príncipe por su esposa. Los celos lo agitan, tanto más cuanto en el salón ya se habla del asunto, todos están convencidos de que Nina hizo el obsequio. Ni siquiera la tardía confesión de la baronesa resolverá el equívoco. Arbenin insulta a Zvezdič y al fin, desesperado, envenena a su mujer; que hasta el último momento grita en vano su inocencia. En el último acto, vencido por el remordimiento, Arbenin enloquece de dolor, pagando el pecado de soberbia que le lanzara al crimen.

Mascarada, el drama más importante de Lérmontov, fue liberado por la censura recién en 1862, más de veinte años después de la muerte del autor.

Cabe agregar que Lérmontov, adscripto a la carrera militar, mostró mucho coraje intelectual cuando protestó por el silencio que rodeó la muerte de Pushkin (recuérdese, enterrado por la noche para evitar homenajes). Lo hizo a través de un poema apasionado, *La muerte del poeta*, dirigido a quien dio la impiadosa orden, al zar Nicolás I. En ese texto Lérmontov denuncia que la pistola usada en el duelo por Pushkin había sido alterada para que no pudiese disparar (no hay certeza acerca de esta conjetura). El zar reprendió semejante impertinencia y Lérmontov fue enviado al Cáucaso como oficial de los dragones, para intentar subyugar a los rebeldes de Chechenia, refugiados en las montañas. En el exilio escribe su celebrada novela, *Un héroe de nuestro tiempo*, y a su regreso a San Petersburgo dirime diferencias en varios duelos, siempre por cuestiones de mujeres y amores no correspondidos. El último, entablado en junio de 1841, termina con su vida.

El movimiento realista o escuela natural rusa tomó firmeza con el aporte de Iván Turguéniev (1818-1883), quien fue ocasional dramaturgo, ya que se dedicó con más frecuencia al cuento y a la novela. Cuando encaró la escritura como forma de vida, a mediados de siglo, coincidió con la llegada al poder de Alejandro II (1855), que distendió el clima represivo y, aun siendo un gobierno autocrático, otorgó márgenes mayores de opinión y acción política.

«La literatura y el arte, la música y el teatro, la ciencia y la tecnología, se expandieron más que nunca, y en la década del sesenta, un espíritu nuevo y diferente se apoderó de los intelectuales y artistas rusos.»³⁶

Sin embargo, a diferencia de la novela (que culminará con las obras maestras de Tolstoi y Dostoievski), la dramaturgia se había convertido en una práctica débil, ya que la escena rusa había olvidado a Gógol, siendo copada por vodeviles y melodramas de inspiración francesa. Turguéniev se quejó del panorama que mostraba la escena de su país y reprochó la poca disposición de los dramaturgos para seguir el derrotero que, con mucho genio, habían transitado Gógol y Bielinski. Olvidaba, quizás a sabiendas, que esas expresiones de ruptura habían tropezado con desgraciada frecuencia con el rigor de la censura zarista, que había dejado pasar el repertorio pasatista y extremaba la vigilancia cuando debía evaluar piezas que intentaban llegar al público por otro camino.

«El régimen zarista, que comprendía perfectamente la enorme influencia que poseía el arte teatral, se valió de todo su poder para hacer del teatro un arma ideológica de la reacción, para apartarlo de la vida contemporánea y así impedir que la dramaturgia realista y progresista se infiltrara en la escena.»³⁷

Fue Turguéniev quien, por causa del destino o de la casualidad, marcó la continuidad del gesto gogoliano y con una escasa cantidad de comedias, sólo diez, recobró la fórmula realista para la escena. Había nacido en el seno de una acomodada familia rural del Oriol, región de Rusia ubicada a más trescientos kilómetros de Moscú. Estudió las primeras letras en un pensionado de la

³⁶ Slonim, Marc. Obra citada.

³⁷ González, Alejandro y Manzur, Nara. Obra citada.

capital, y luego pasó a formar parte del alumnado de su universidad y la de San Petersburgo. Aun estudiante, Turguéniev, entonces un romántico, escribió versos y tradujo a Byron y a Shakespeare. Gracias a una cuestión azarosa tomó contacto con Pushkin, quien le brindó aprecio y apoyo profesional. Terminados sus estudios, Turguéniev marchó a Berlín para seguir con su formación, allí estudió la filosofía de Hegel, que lo entusiasmó, y mantuvo trato personal con el anarquista Bakunin, quien lo enteró de un tema todavía novedoso: la cuestión social. Luego de viajes por Holanda, Francia e Italia, regresó a Moscú en 1841, donde se integró a los círculos literarios, conociendo entonces a su admirado Gógol. Un romance fugaz, con una costurera, lo hace padre de su única hija.

En 1843 ingresa como funcionario en la administración zarista, conoce a la cantante Pauline Viardot, quien será el amor de su vida, y sigue escribiendo versos además de sus primeros acercamientos a la tarea dramática: *Una imprudencia*, apenas un esbozo dramático, y *Sin dinero*, una comedia con mayores pretensiones y logros, son sus primeros trabajos teatrales. La relación con el ya citado crítico Visarión Bielinski fue limando su literatura romántica, que enseguida –*Sin dinero* ya es expresión de eso– se quiebra para ir adoptando la escuela realista o natural. Su literatura dramática perdió muy pronto todo rasgo de artificiosidad romántica, en sus piezas no es posible encontrar enmarañadas intrigas o largos y solemnes parlamentos llenos de literatura, optó frecuentemente por lo más sencillo, el conflicto llano, directo y comprensible. La crítica destaca, sobre todo, la sapiencia de sus diálogos, a veces cortados en el momento justo en que develan los sentimientos y que aun con la interrupción resultan comprensibles.

En 1847 inicia un viaje por Europa (su acomodada economía le permitía estos planes), y en París es privilegiado testigo de los acontecimientos revolucionarios de 1848. En ese tiempo forjó amistades con intelectuales y artistas de la época residentes en Francia –George Sand, Prosper Mérimée, Alfred de Musset, Frédéric Chopin, Charles Gounod–, y comienza la publicación seriada de un conjunto de relatos, reconocidos bajo el título de *Memorias de un cazador*. De regreso a Rusia, encuentra que Bielinski y Gógol han muerto (1848 y 1852), y dolorido e indignado escribe el ya citado e indignado obituario del escritor («¿Gógol ha muerto!...»), que provoca su arresto y prisión domiciliaria por tres años, bajo vigilancia policial. Cumplida la condena, obtiene permiso para viajar al extranjero donde se complica colaborando con revistas liberales. No cesa, sin embargo, de producir literatura, una serie de relatos y cuatro novelas importantes: *Rudin*, *Nido de nobles*, *En vísperas* y

Padres e hijos que portaban los signos de una nueva y próspera literatura rusa. Acompañado por Pauline Viardot se instala en Baden Baden hasta 1869, fecha en que cambia de residencia, se muda a París para vivir en Francia hasta el final de su vida. Durante sus últimos años seguirá produciendo, novelas y relatos que agrega a sus *Memorias de un cazador*, mientras sus vínculos con el movimiento intelectual y artístico francés se afianzan –con Víctor Hugo dirige un congreso literario–. Su fama, en Rusia, llega al apogeo, pero visita raramente su país natal. En uno de sus viajes hace los trámites para regalar sus tierras a sus siervos, mientras que en otro (1880), asiste a la inauguración del monumento a Pushkin, donde interviene pronunciando un brillante discurso. Lo derrumba una penosa enfermedad, aliviada por la fiel compañía de Pauline Viardot, y aunque murió en Francia, sus restos fueron enterrados en San Petersburgo.

La relación de Turguéniev con el teatro fue débil (insistimos, sólo diez obras) y no se extendió por mucho tiempo. Se inició en 1842, cuando escribió *Una imprudencia* y *Sin dinero*, y terminó diez años después con *Una noche en Sorrento*. La mayoría de sus piezas llegaron a la escena en momentos inoportunos, después de padecer múltiples tropiezos con la censura zarista. Por lo general fueron estrenadas en fechas muy lejanas del momento de su escritura e incluso de su publicación. Este destino le cupo a su obra maestra, *Un mes en el campo*, que por fortuna pudo ver en la escena cuatro años antes de morir y de tal modo saborear su rotundo éxito. Acaso estas dificultades con la censura lo llevaron a abandonar la dramaturgia, desde 1852 sólo dedicará su talento literario, ya reconocido en Rusia y en la Francia donde residía, a trabajar la novela y el relato.

Una imprudencia es una obra en un acto dividido en tres escenas, de pocos personajes, sólo cinco, ubicada en territorio español. La escritura muestra la indecisión del principiante y, a juicio de la crítica, no guarda obediencia a algún género. Si bien tiene un comienzo romántico, afirmado por un crimen que quedará impune, termina con un alegato de corte realista en favor de la mujer y su rol relegado en la sociedad. La obra fue publicada en 1843 y estrenada en San Petersburgo recién en 1884, por una compañía alemana que la representó en su idioma.

La segunda obra de Turguéniev, *Sin dinero*, cuenta con un subtítulo explicativo: *Escenas de la vida petersburguesa de un noble*. A ritmo casi de vodevil, visible el género a través de la sucesión de acreedores que acechan a un joven noble, endeudado hasta lo insólito por la ambición de llevar adelante una vida que cree merecer por cuestiones de cuna, pero que ahora, ya maduro, no puede sostener

con dinero. Matvéi, su anciano criado, soporta, cada vez que suena la campanilla de entrada, las embestidas contra su amo, dándole a la pieza un tono de comedia que recuerda al mejor Molière. Los diálogos, breves, agudos, precisos, anuncian que Turguéniev prestaba atención a las premisas de Gógol y Bielinski, e inicia con *Sin dinero* su apuesta por el realismo escénico. Se especula que Turguéniev escribió la pieza en 1845; hay certeza de que la publicó al año siguiente.

El título de la tercera pieza, *El hilo se corta por lo más delgado*, es un proverbio que el autor trata de demostrar vigente en esta obra conversacional, verdadero duelo verbal donde la acción escénica luce lesionada. El conflicto es simple, la creación de los inconvenientes más propicios para desbaratar un matrimonio, pero, se insiste, se desarrolla a través de un diálogo que extiende la duración de la obra más allá de la longitud que merece su sencilla intriga. Fue la primera obra de Turguéniev que fue representada, en 1851 en el Teatro Alexandrinski de San Petersburgo, sin obtener éxito. Hubo una reposición, en 1891, en el mismo teatro y con la misma poca suerte, hasta que en 1912 la montó el Teatro de Arte de Moscú, donde Olga Knipper (viuda de Chéjov) encarnó a la protagonista y obligó a la crítica a revisar no solo los valores de *El hilo se corta por lo más delgado*, sino toda la obra de Turguéniev, para entonces ya bastante olvidada.

Con *El lameplatos* (también reconocida como *El parásito*, escrita a pedido del director de un teatro imperial), comedia en dos actos, Turguéniev acomete el retrato de otro personaje tópico de la literatura rusa, el “hombre pequeño”, aquel que, venido abajo en la consideración social, es sometido al arbitrio y los caprichos de quienes ostentan el poder. El hombre pequeño, en este caso el noble arruinado Vasili Kúzovkin, que vive por caridad en una antigua casa señorial, afronta el desprecio con unas inocuas protestas que sólo sirven para tratarlo de loco. Pero lo que caracteriza a la pieza es que Kúzovkin mantiene la entereza y la dignidad, no tolera el soborno, siquiera en su ligera mención, cuando esa práctica se ha extendido y aceptado en la sociedad rusa sin demasiados reparos. La censura prohibió el estreno de esta pieza que Turguéniev escribió en 1848; el texto, entonces, comenzó a circular en copias clandestinas, al igual que otros trabajos de Gógol y Bielinski. Fue publicada en 1857 con un título distinto, *El pan ajeno*, y estrenada por fin en el año 1862.

El solterón, de 1849, una obra muy vinculada con la temática de *El lameplatos* –en cambio de señores la intriga se desarrolla en el mundo de los pequeños funcionarios–, tuvo más suerte que su antecedente y fue estrenada enseguida. La crítica señaló, con placer en ese entonces, que Turguéniev había refinado su escritura y en el asunto de los diálogos había extremado la calidad,

anunciando sin deliberación al futuro Chéjov, es más importante lo que no se dice que lo que se dice.

Con *Desayuno con el decano de la nobleza* —escrita en 1849 y publicada cinco años después, en 1859—, Turguéniev recupera la actitud crítica de Gógol y describe con desdén la vida y la moral de la clase terrateniente rusa. El conflicto es simple, el enfrentamiento de intereses entre dos hermanos, en momentos en que el gobierno zarista, con el fin de afirmar el sistema de servidumbre, procedió a la estricta demarcación de tierras. La novedad consiste en que el desayuno no se celebra, no hay reconciliación, la obra termina sin que se haya resuelto el conflicto.

La crítica de entonces, y la de la posteridad, acuerdan que *Un mes en el campo* —para muchos una novela fallida³⁸— es la obra maestra de Turguéniev. Su tema riesgoso para la época, una mujer casada que de pronto cae en la cuenta de que está enamorada del preceptor de sus hijos, contó con la reacción de la censura, que prohibió su publicación en 1850. Las razones del impedimento fueron, por supuesto, morales. Se ponía en duda la oportunidad de poner en circulación la historia de esta madame Bovary *avant la lettre*, por lo que se le sugirió al autor que la convirtiera en viuda. Turguéniev obedeció, aunque su segunda versión, titulada *Dos mujeres*, también fue prohibida. La tercera variante, que lleva el título con que hoy se la reconoce, *Un mes en el campo*, fue aprobada para su publicación en 1855, pero se mantuvo la prohibición de su estreno. Esto ocurrió recién en 1872, con moderada repercusión, y en 1879 con resonante éxito.

La obra, extensa, cinco actos, centra el conflicto en tres personajes, Beláiév, el joven preceptor; Natalia Petrova, la mujer madura y casada; y Verochka, la joven pupila de diecisiete años que se siente mujer y víctima de los mismos sentimientos que su protectora. El autor se atreve a extender la trama —de ahí su condición novelística— agregando una segunda acción, protagonizada por un ridículo doctor y una meliflua profesora de piano. El estallido, brutal aun en personajes de amables costumbres mundanas, desarma la tranquilidad de ese mes en el campo, que concluye con la partida, la huida podría decirse, de muchos de los personajes que participaron de la cuestión.

³⁸ El propio Turguéniev aceptó que el tema de *Un mes en el campo* era más propio de un relato que de una obra teatral.

La historia del teatro ruso señala que *La provinciana* (1851) es una obra breve, variante de *El hilo se corta por lo más delgado*, que mantiene el tono conversacional y carece casi de acción dramática. Tuvo la fortuna de ser estrenada el mismo año de su escritura. *Conversación en el camino real*, también breve y también de 1851, se remite a transcribir, sin intenciones de conflicto, la charla entre un terrateniente y su cochero.

La última comedia de Turguénev, ya lo hemos adelantado, es de 1852 y se tituló *Una noche en Sorrento*. En esta pieza breve desaparecen las inquietudes sociales del autor, que se remite a estudiar la rivalidad entre dos mujeres. La pieza agrega poco a la producción de Turguénev, que fue conocida por el público ruso recién en 1885.

De todos los escritores mencionados, Alexandr Ostrovski (1823-1886) fue el único que se dedicó por entero al teatro de forma profesional, fue dramaturgo, director de escena, crítico teatral y traductor de piezas dramáticas.

Hijo de un noble venido a menos, Ostrovski nació y creció en un barrio moscovita poblado por mercaderes y pequeños comerciantes, cuyas vidas, problemas, costumbres y lenguaje conoció desde la infancia y posteriormente reflejará en su literatura dramática. Luego de cubrir su educación elemental, ingresó en 1840 en la carrera de Derecho de la Universidad de Moscú, pero, debido a un enfrentamiento con un profesor, tuvo que abandonar la institución. Se colocó de pasante en un juzgado mercantil y se dedicó al mismo tiempo a la actividad literaria. Escribió nada menos que cuarenta y siete piezas originales (otras fuentes dicen que la cifra se eleva a ochenta), siete de autoría compartida y tradujo veinte obras (dominaba el castellano, tradujo a Lope y a Calderón de la Barca, el francés, el inglés y el latín).

Su primera publicación data de 1847, una comedia costumbrista, *Estampa de felicidad familiar*, que con claridad marca el camino que seguirá el joven autor. Al año siguiente publicó *Apuntes de un habitante de Zamoskvorechie* (el barrio de su infancia y juventud), consolidándose como un autor costumbrista de afilada pluma y visión crítica de la sociedad contemporánea. En la historia de la literatura rusa, no obstante la ausencia de contemporaneidad, Ostrovski es emparentado con el pionero Fonvizin y con Gógol, además de acreditarlo como uno de los fundadores del moderno teatro ruso. Como señalamos, conocía profundamente la vida real de los mercaderes y pequeños burgueses, a los que sometió a despiadada crítica por su desmesurado afán de lucro, su brutalidad

y oscurantismo, la soberbia y la ignorancia, la desaprensión y la mendacidad al servicio de un único fin, el dinero. Por supuesto que, al igual que sus colegas, Ostrovski tuvo problemas con la censura y varias de sus obras fueron prohibidas. Era claro que los censores no cayeron en el equívoco, advirtieron que los trabajos de Ostrovski no eran sólo la pintura de dramas familiares, sino también guardaban la escondida denuncia del estado policial de la Rusia imperial.

«Los censores no erraron el significado del mensaje oculto de Ostrovski, aun cuando el autor nunca extrajo conclusiones y nunca se apartó de su estilo de representación realista»³⁹.

De su considerable obra dramática, las piezas de mayor renombre son *La quiebra* (1847), que describe las maquinaciones de una quiebra fraudulenta para no pagar a los acreedores; *No te subas al carro ajeno* (1852), donde el autor arremete contra los mercaderes convertidos en nuevos ricos; *El bosque* (1871), acaso su obra más considerada, donde se describe el drama de los cómicos de la legua; *La niña de las nieves* (1879), bellissimo drama lírico inspirado en el folklore, excepción dentro de la obra del autor; *Talentos y admiradores* (1882), de ambiente teatral, con una actriz joven y honesta como protagonista principal; *Culpables de inocencia* (1884), ambientada asimismo en el mundillo del teatro. Como todos los dramaturgos rusos, Ostrovski debió pelear con la inclemente censura zarista. *La quiebra*, la pieza con que se comenzó a ganar un lugar en el teatro, fue prohibida inmediatamente después del estreno y le hizo perder su empleo estatal, además de ganarse la calificación de persona de “dudosa lealtad”.

Ostrovski también cultivó el teatro en verso de tema histórico, pero con mucha menor fortuna, con obras como *Dimitri el Impostor* (1867), una mirada sobre el tema de *Boris Godunov*.

En 1874 Ostrovski fundó la Sociedad de Dramaturgos y Compositores Rusos y por esas fechas fue director de repertorio del Teatro Nacional Dramático Maly de Moscú.

En la segunda parte del siglo XIX hicieron acto de presencia dos autores excepcionales, que revitalizaron la escena rusa tan afecta a las recaídas: Anton Chéjov y Máximo Gorki.

³⁹ Slonim, Marc. Obra citada.

Anton Chéjov

«Chéjov era escéptico sobre la perduración de su obra. En 1888, cuando la fama le llegaba en grandes olas, le dijo al escritor Bunin: "¿Sabe cuántos años más seré leído? Siete". Bunin se rió de él. "Muy bien", sonrió Chéjov. "Digamos siete y medio. Es una pena, porque no voy a vivir más que seis"»

VLADY KOCIANCICH - Introducción a Anton Chéjov. Cuaderno de notas

Anton Chéjov (1860-1904) nació en provincias, exactamente en Taganrog, y fue miembro de una familia numerosa que pasó penurias apenas atenuadas por un padre despótico y vecino extrañamente solidario: abandonaba con descuido su negocio de ramos generales en manos de sus hijos para dirigir el coro de la localidad. Anton, durante sus primeros años, padeció esta manía paterna, ya que él era casi siempre el encargado de cubrir la suplencia. Pável, tal nombre del padre, era hijo de un siervo que en 1861, cuando se firmó el decreto de liberación, consiguió los tres mil quinientos rublos suficientes para comprar su libertad y la de sus cuatro hijos. Esa condición de nieto de siervo explica, quizás, la humanidad con que el Chéjov escritor describió a las clases bajas, las nianias, mujiks y criados que pueblan sus obras y sus cuentos.

El joven Chéjov completó su educación elemental en su ciudad natal. Fue un alumno brillante, por lo que el Ayuntamiento lo premió con una beca para seguir sus estudios en la Universidad de Moscú, que no pudo usufructuar por la atadura paterna, que lo requería en Taganrog para los menesteres cotidianos ya mencionados. Fue el resto de la familia la que emigró (con excepción de un hermano menor, que también quedó en la ciudad natal), precisamente a la capital, buscando nuevos horizontes y escapando de las deudas que había contraído el descabellado Pável. Anton, con dieciséis años, e Iván, de quince, quedaron solos. Pero, no obstante las obligaciones económicas y la orfandad, Anton escribe. El humor es su arma y lo aplica en una revista precaria, *El tartamudo*, que hace circular entre sus amigos. También se anima al teatro. Escribió a los dieciocho años una pieza que llamativamente se llamó *Orfandad*, que su hermano y consejero Alejandro descalificó desde Moscú por sus notorias fallas. «*Orfandad*, la primera (y la más larga) obra teatral de Chéjov no fue publicada en vida. En Rusia apareció en el año 1923 y ya en 1928 fue traducida al alemán

y representada en un teatro provincial con el título *El inútil Plátonov*»⁴⁰. En otras traducciones, la francesa por ejemplo, se la reconoce como *Plátonov*. Hay datos de que el autor buscó una salida para la pieza, pero el Teatro Maly le rechazó el texto. Un estudio de esta obra, inmadura, advierte sin embargo de algunos de los méritos que distinguirán a su realismo posterior. Plátonov, maestro de escuela insatisfecho y desilusionado de la vida, muy bien podría integrar la nómina de personajes de sus obras futuras, incluso padece la tendencia al suicidio, que aparecerá como tentación en *Tío Vania* o acto consumado en *La gaviota*, donde Konstantín Gavrílovich se pega un tiro. También toma presencia en *Plátonov* el tema de las propiedades que se pierden o se rematan, con su carga de melancolía que va más allá de las transacciones comerciales, y el de las tristes y nostálgicas despedidas. Pero, sin duda, sus cuatro actos son excesivamente largos.

«Plátonov es una introducción a la obra teatral de Chéjov y, en ello, reside su interés y su importancia. El autor no la incluyó en sus obras completas y, en realidad, no debería representarse. El juicio negativo de su hermano Alejandro ha sido muy certero.»⁴¹

Todavía viviendo en Taganrog, siguió escribiendo cuentos humorísticos que envía a Moscú, a consideración de su referente literario, su ya citado hermano Alejandro (que también escribe). Alejandro descarta algunos y aprueba otros que hace publicar en revistas pero sin firma, anónimos. Por fin, en agosto de 1879 Chéjov también se muda a Moscú, residiendo como se puede en la estrecha casa de la familia que ya hace tiempo está instalada allí. En la ciudad toma contacto con los editores de una revista, *El espectador*, que le acepta colaboraciones, cuentos cortos, viñetas, pequeñas crónicas que le son pagadas y, por tanto, aumentan el siempre delicado presupuesto de la familia Chéjov. Y asiste a una representación de Sarah Bernhardt, apartándose con su opinión de la frialdad con que el público moscovita recibió a la célebre actriz francesa.

«Cada suspiro de Sarah Bernhardt, sus lágrimas, sus convulsiones de moribunda, no son otra cosa que una lección, impecable e inteligentemente aprendida... A sus heroínas las transforma en mujeres tan extraordinarias como lo es ella misma.»

⁴⁰ Zernask, Heino. 1986. *El otro jardín*. Buenos Aires. Eudeba.

⁴¹ Zernask, Heino. Obra citada.

La vida de El espectador fue corta, resistió hasta 1885. En ese periódico Chéjov editó más o menos veinte cuentos muy cortos utilizando un seudónimo: Antosha Chejonte. Continuó trabajando para otra revista, Esquirlas, que se editaba en San Petersburgo. Allí tropezó por primera vez con la censura, le informaron desde esa ciudad que su cuento *El discurso y la cinta*, ridiculizada historia que transcurría en una repartición estatal, fue prohibido. Chéjov no había tenido en cuenta o ignoraba que, luego del asesinato de Alejandro II, en 1881, la administración zarista de Alejandro III había extremado su rigor.

Chéjov nunca tuvo participación política (se cree que nunca leyó a Marx o Engels). Se sabe que Máximo Gorki, su amigo, buscó volcarlo a la causa bolchevique, pero Chéjov no mostró ningún asomo de adhesión, más allá de la simpatía que le producía la causa libertaria. Carecía, según propia confesión, de «una visión del mundo filosófica, religiosa o política. Cambia todos los meses, así que tendré que conformarme con describir la forma en que mis personajes aman, se desposan, procrean y mueren». Su participación en la mejoría de la situación del pueblo fue una gesta individual. Ya médico, atendía a los desposeídos sin cobrar honorario alguno y, verdadero filántropo, cuando contó con dinero apoyó a las bibliotecas y hospitales públicos, además de prestar una atención especial a la condición inhumana de los presos encerrados en la isla de Sajalín. Sin embargo, a pesar que no justificaba la violencia de una u otra parte, vivió la mayor parte de su existencia en un país tiranizado por el vengativo Alejandro III, donde el castigo corporal era habitual y la policía una entidad inclemente y cruel. Esta actitud distanciada de los acontecimientos políticos fue alterada por el mismo Chéjov cuando en 1901 reaccionó ante una medida de la Academia de Ciencias, que había elegido a Máximo Gorki como miembro honorífico y luego le quitó el cargo alegando causas discutibles. Chéjov, que ya ostentaba esa distinción, renunció por carta.

Chéjov repartía su tiempo entre la escritura que ejercía por dinero –se reitera que lo obtenido por la publicación de sus cuentos ayudaba al bienestar de toda la familia–, y sus estudios de medicina que había iniciado apenas arribado a Moscú. Sus compañeros de facultad desconocían su otra actividad, que él seguía escondiendo detrás del seudónimo Antosha Chejonte. Su hermana María escribió en sus memorias un comentario en que grafica esta situación.

«Poco a poco la labor literaria de mi hermano se convirtió en la fuente principal de la existencia de nuestra familia. Pero Anton tenía que trabajar mucho. Su capacidad de trabajo era verdaderamente sorprendente. Tenía tiempo para asistir a los cursos de la Facultad de Medicina, trabajar en las clínicas y, al mismo tiempo, escribir sus cuentos.»

Recibido de médico, Chéjov inició su actividad en un hospital de la localidad de Chikino y tomó otros compromisos profesionales, entre ellos la atención de enfermos particulares que, por lo general, carecían de recursos para hacerse cargo de sus honorarios. Y escribía cuentos que publicaba, cada vez con más reconocimiento, en la Gaceta de San Petersburgo y, en especial, en el periódico Tiempo Nuevo, de la misma ciudad, además de revistas humorísticas como Luz y sombra y El grillo. Ya había hecho amigos entre los círculos intelectuales y uno de ellos, Dimitri Grigoróvich lo convenció que abandonara el seudónimo y comenzara a firmar sus producciones con nombre propio. Aceptó la sugerencia y el primero que llevó la rúbrica de Anton Chéjov fue La misa, publicado en Tiempo Nuevo en febrero de 1886. Sería fatigosa la enumeración de los títulos de cuentos y nouvelles que vinieron después –*La cigarra*, *La dama del perrito*, *Aniuta*, *Un padre de familia*, *Vaňka*–, que fueron creando su fama de gran escritor a la par que aparecían en su organismo los primeros síntomas de la tisis que lo llevó a la muerte (sus biógrafos anotan que el primer signo, una todavía leve hemorragia pulmonar, se produjo en 1884, y que Chéjov, ya médico, le quitó importancia).

Ese mismo año de 1884 se le publicó el primer volumen de relatos, *Cuentos de Melpomene*, dos años después se le editó el segundo, *Cuentos abigarrados*, y en 1887 el tercero y el cuarto, *Crepúsculo* y *Palabras inocentes* y *Crepúsculo*, el primero de ellos dedicado a su amigo Grigoróvich. Su editor fue el magnate Alexei Suvorin, que aunque difería en ambiciones y pensamiento con Chéjov mantuvo su amistad toda la vida.

Un empresario teatral llamado Fedor Korsh, acaso impresionado por la capacidad dialoguista que mostraba Chéjov en todos sus relatos, le encargó una obra de teatro. La escribió rápidamente, en quince días terminó la pieza dividida en cuatro actos, titulada Ivanov (todas sus obras mayores se estructurarán en cuatro actos como forma fija). En este trabajo Chéjov acude

a un personaje que ya era tópico en la literatura rusa, que Griboiedov había usado en su célebre *La desgracia de ser inteligente*. Se trata del hombre superfluo; el Ivanov de su pieza, en un monólogo del tercer acto, delata su índole.

«Soy un hombre malo, deplorable, mísero [...] ¡Cómo me detesto, Dios mío! ¡Qué profundamente odio mi propia voz, mis pasos, mis manos, esta ropa, mis ideas! ¿Acaso no es ridículo? ¿No lo ofende a uno? Todavía no hace un año era sano y fuerte, tenía empuje, era incansable, ardoroso, trabajaba con estas mismas manos, hablaba tan bien que conmovía hasta las lágrimas aun a los ignorantes. Sabía llorar ante una desgracia. Me indignaba frente a un mal [...] Y ahora... ¡Oh, Dios mío! Estoy fatigado, no tengo fe, paso días y noches sin hacer nada. No me obedecen ni cerebro, ni manos, ni pies.»⁴²

En noviembre de 1887 Korsh estrenó la obra. Fue un éxito y abrió el reclamo de los teatros de San Petersburgo, que querían también llevarla a la escena. El Teatro Alexandrinski la programó para enero de 1889 (previo “reacondicionamiento” porque el elenco no entendió la obra) y, al igual que en Moscú, la representación fue un triunfo de la institución y por consiguiente del autor, que tuvo que asomarse al escenario para recibir los aplausos en su honor. Pero no obstante las aclamaciones, Chéjov no guardó mucha dedicación para la escena y volvió al cuento, escribiendo quizás uno de sus más célebres y logrados: *La estepa*, en realidad “una historia de viaje” como reza el subtítulo. Continúa con esta tarea y produce la nouvelle *Las luces*, un relato criticado por su pesimismo; *Las bellas*, un cuento cargado de prosa lírica; *La casa del sotabanco*, que los críticos calificaron más indicado para leer como un poema. En 1888 la rama literaria de la Academia de Ciencias le otorga el Premio Pushkin a *Crepúsculo*, su tercer libro de relatos. De estas fechas son la composición de sus deliciosas piezas cortas para el teatro, *El oso*, *El pedido de mano* («la obra más cómica de Chéjov [...] Presente en el estreno, el zar Alejandro III perdió toda su gravedad y, según los testigos, se reía a carcajadas»⁴³), *El canto del cisne*, *El casamiento*, *El daño que hace el tabaco* (un monólogo extraordinario), que, se sospecha, fueron empeños para

⁴² Chéjov, Anton. 1961. *Ivanov* (traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

⁴³ Zernask, Heino. Obra citada.

recaudar dinero, habida cuenta que el humor, la diversión reidera que muestra en estas piezas cortas, siempre contaba con el favor del público, acostumbrado al género debido a la frecuentación de los vodeviles franceses. Las declaraciones del mismo Chéjov no ocultan este objetivo económico y una falta de vocación teatral que, hoy, suena sorprendente.

«Resulta ventajoso escribir obras de teatro, pero ser dramaturgo resulta molesto y no concuerda con mi carácter. No sirvo para las ovaciones, las inquietudes de entretelones, los éxitos y los fracasos, pues mi alma es perezosa y no tolera súbitas alzas y bajas de temperatura. Una llana, no áspera, profesión de literato aparece ante mis ojos espirituales como algo mucho más cálido y simpático. Por eso es difícil que de mí resulte algún día un valioso dramaturgo.»

Pese a estas reflexiones, Chéjov produce en 1889 *El espíritu del bosque*, una comedia que a diferencia de *Ivanov* y de las obras que vendrán después, tiene final feliz. El estreno tuvo tropiezos, pese al interés del Teatro Alexandrinski la censura puso reparos, Chéjov rehízo el cuarto acto y por fin consiguió que sin mucha repercusión *Ivanov* fuera estrenada por un teatro privado. La desilusión fue grande y *El espíritu del bosque* no fue incluida por el autor en la publicación de sus obras completas. Sin embargo este trabajo malogrado tuvo un mérito posterior: sirvió de base para *Tío Vania* (cabe consignar, por otra parte, que ésta fue la primera obra de Chéjov que se estrenó fuera de Rusia, en 1901 en el Teatro Nacional de Praga).

A fin del año 1889 Chéjov confiesa su interés por visitar la prisión de la isla de Sajalín. Sus biógrafos no encuentran explicaciones para este viaje («un viaje al infierno», como lo definió él mismo). Sajalín era una zona inhóspita, donde se alzaba el penal más terrible de esa Rusia que precisamente se destacaba por la crueldad de sus instrumentos represivos. Resulta más extraña la decisión de Chéjov si se tiene en cuenta que su salud no era excelente y el traslado al extremo oriente del país podría dañarla aún más. Pero Chéjov cumplió con su empeño y partió hacia ese destino padeciendo un trayecto larguísimo, donde tuvo que cambiar varias veces de medios de transporte. Ya en Sajalín «escuchó historias de depravación, desgracias inhumanas; supo de un comerciante que forzaba a pagar impuestos a habitantes de la isla, que, si se resistían, eran torturados y ahorcados; vio condenados que parecían demonios de Lérmontov.

Con una rara disciplina, apuntó cada vivienda, cada persona que vivía en ellas, anotó sus ocupaciones, sus propiedades, el interior de sus casas, la dureza de la vida campesina, la difícil tarea de desarrollar la agricultura en un medio frío y hostil. Se interesó por la gente común, los condenados. No era fácil que los desgraciados le abriesen sus almas, pese a la carta de presentación del gobernador, y Chéjov no siempre conseguía saber qué circunstancias les habían llevado a Sajalín, ni era sencillo escribir sobre ello [...] Era una tierra dura. Chéjov discrepó de quienes veían en las pieles de animales o en el carbón la principal riqueza de Sajalín: creyó que su futuro sería la explotación del pescado, maravillado por la extraordinaria abundancia de keta (un tipo de salmón) un pez que remonta los ríos, y por los gigantescos bancos de arenques que hacían que el mar pareciese hervir. No podía imaginar un futuro de gas, petróleo y caviar, como el Sajalín de hoy»⁴⁴.

Tres meses después de su llegada, cargado con el registro de la situación escandalosa, emprendió el regreso en octubre de 1890; le llevó dos meses arribar a Moscú. Cinco años después publicó el libro que relata la experiencia: *La isla de Sajalín*, pero en el transcurso de su viaje había adelantado algunas de sus impresiones, siempre con el cuidado de no irritar a la censura zarista, en una serie de artículos que desde Siberia mandó a Tiempo Nuevo. Es posible que sus reflexiones en contra del exilio perpetuo, volcadas en sus notas, hayan impulsado al cambio por parte del zar Nicolás II, quien en 1899 eliminó la pena.

En 1892 la familia se muda a una granja de Melíjovo, situada a unos setenta kilómetros de Moscú. Ahí el escritor puso volcar inquietudes de toda la vida: el cuidado del jardín y de los árboles que rodeaban a la residencia y que, debe anotarse, fueron temas de sus obras, tal como un bosquecito de cerezos que está siendo hachado en el final de una de sus obras. Una vecina, Tatiana Kupernik, admiradora del escritor, anotó que a Chéjov le gustaba mucho Melíjovo, «se transformaba allí y ya no tenía ese asoecto distraído y ausente que solía mostrar en Moscú». Su actividad literaria se resintió por esta causa, a la cual había que sumar el tiempo invertido en su viaje a Salajín. A estas nuevas ocupaciones se añadió también su actividad de médico, que le exigió la atención de los campesinos de las aldeas circundantes, enterados que en Melíjovo se había instalado un profesional que podía curarlos. Si se analiza su trabajo escritural, se advierte la reducción en este período del número de cuentos que

⁴⁴ Polo, Higinio. "Chéjov, en el penal de Sajalín. El Viejo Topo". N° 330-331. Julio-Agosto de 2015. <http://www.elviejotopo.com>

envió a revistas y periódicos y el ningún interés por insistir con el teatro, a pesar del éxito de *Ivanov* y de sus piezas cortas. Sólo agregó *El aniversario*, acto breve y muy cómico que no es otra cosa que una reelaboración de un relato suyo, *Una criatura indefensa*.

Casi cuatro años después de la mudanza a Meljovo, en el verano de 1895, Chéjov acomete la tarea de escribir *La gaviota*, obra que por distintas circunstancias, algunas azarosas y afortunadas, entre ellas el interés de Nemiróvich-Dánchenko para programarla en el Teatro de Arte de Moscú, produjo un cambio importante en su ya ganada fama de escritor. Es preciso recalcar esto, cuando Chéjov accede a la escena con *La gaviota* ya tenía tras de sí un justo reconocimiento como escritor, que aumentó en muchos grados con el agregado de sus obras dramáticas. Se manifiesta esto para aclarar que la fama teatral, acaso hoy más consistente que la de narrador, puede confundir y hacer entender que Chéjov logró la celebridad a través del proceso inverso, cuando en realidad fue al revés, antes de consagrarse como dramaturgo ya contaba con gran consideración como escritor, obtenida por sus relatos y *nouvelles* (nunca escribió una novela, que editores y público adicto le reclamaban). Su estatura de cuentista sólo se iguala, en el siglo XIX, con otro gigante del relato, el francés Guy de Maupassant (1850-1893). Acaso es cierto, como afirma Galina Tomalcheva, que «el teatro fue su primer amor literario»⁴⁵, una vocación temprana que mostró cuando redactó la precoz e imperfecta *Orfandad*, pero se reitera que la notoriedad y la fama llegó primero por otros caminos. Llamativamente el Chéjov escritor, que comenzó su actividad con *Orfandad* (que Tolmacheva traduce *Sin padre*), cerró el círculo de su producción también con una obra de teatro, *El jardín de los cerezos*.

Chéjov envió el manuscrito de *La gaviota* a San Petersburgo, con el fin de buscar el beneplácito de la censura que se lo otorgó a cambio de pequeñas modificaciones que Chéjov aceptó incluir. También la leen algunos amigos que discrepan, hay quien aplaude sin reticencias, abiertos a lo que se entiende un realismo diferente, y quienes marcan su desconcierto, ya que el teatro ruso nunca había producido nada igual. *La gaviota* era desestimada por tratarse de una pieza sin héroes sino protagonizada por burgueses que se aburrían en una casa de campo, y sin un conflicto central que la constituya de una manera férrea. La trama, sencilla, también sorprendió.

⁴⁵ Tolmacheva, Galina. 1961. Prólogo a *Anton Chéjov. Teatro completo*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Nina Zaréchnaia y Konstantín Tréplev son jóvenes, enamorados y soñadores, que aspiran a obtener fama en el teatro, ella como actriz, él como autor. Como forma de prueba montan la primera pieza de Tréplev en un escenario levantado en el jardín de la finca, situada al borde un lago, de su tío Piotr Sorin. Van a representarla ante los visitantes veraniegos, entre ellos la madre de Tréplev, la ya consagrada actriz Irina Arkádina, que se burla del emprendimiento porque considera que la pieza de su hijo es simplemente “decadente”. La representación no colabora, Nina comete desaciertos y Tréplev, por fin muy disgustado, interrumpe la función. Arkádina se sigue burlando pero el doctor Evgueni Dorn, presente como espectador, consuela al irritado autor además de darle consejos para llegar a un mejor final. Boris Trigorin, un escritor también consagrado, que se encuentra en el lugar acompañando a su amante, Arkádina, enamora a Nina, la cual se pierde con expresiones de admiración. La muchacha lo descubre observando una gaviota muerta y tomando notas, y le pregunta qué está escribiendo. Trigorin responde y de algún modo resume una de las tramas centrales de la pieza: «Anoto... Pensé un argumento... (guarda la libreta). Argumento para un cuento... A la orilla de un lago vive desde la infancia una joven como usted. Ella ama el lago como una gaviota y es libre y feliz como una gaviota. Pero llegó por casualidad un hombre, la vio y por no tener nada que hacer le destruyó la vida, como a esta gaviota»⁴⁶.

Entre el tercer y cuarto acto pasan dos años. Nina se instaló en Moscú para trabajar de actriz, donde mantiene relaciones con Trigorin hasta que éste la abandona para volver a los brazos de Arkádina. En cuanto a Tréplev, soporta una desazón aún peor, si bien ha podido publicar algunos trabajos, requiere de Nina cuando ésta hace una fugaz visita a su lugar natal. Ella rechaza la posibilidad de que la siga en sus interminables giras por teatruchos de provincias, donde actúa sin oportunidad de descollar. Tréplev resuelve su conflicto pegándose un balazo. Este final, silencioso, no se ve, es producido en la extraescena y aumentó la extrañeza que para la crítica y el público traía consigo la obra toda, ya que los usos y costumbres realistas aconsejaban, para estos casos, una muerte en el medio del escenario, luego de una declaración atronadora, cargada de sufrimiento y dolor.

El Teatro Alexandrinski comenzó los ensayos con presencia del autor, muy disgustado por el camino que tomaba la representación –opinó que «hacen

⁴⁶ Traducción de Heino Zernask.

demasiado teatro»— que escapaba al medio tono y buscaba, sin éxito porque la obra no lo permitía, el énfasis melodramático.

El estreno de *La gaviota* fue un fracaso que repercutió, según afirman sus biógrafos, en la delicada salud del autor. Ante la desmejoría, los médicos aconsejaron un viaje a mejores climas y Chéjov eligió Niza, en la costa de una Francia alterada, en ese entonces, por el famoso *affaire* Dreyfus. De regreso a Moscú, en 1898, recibe la solicitud de reestreno de *La gaviota* por parte del Teatro de Arte. Se sabe que, en un primer momento, Chéjov fue renuente, ya que el fracaso en el Alexandrinski había dejado huellas desagradables, pero la insistencia de uno de los socios de la institución, Nemiróvich-Dánchenko, pues Stanislavski era tan reticente como el mismo autor, concedió el permiso. En medio de los ensayos, y siempre por la insistencia de sus médicos, Chéjov debió abandonar nuevamente Moscú para instalarse en tierras más benignas para su salud; esta vez eligió Yalta, habitual lugar de veraneo para los rusos. No pudo estar en el reestreno de *La gaviota* (refugiado en Crimea por consejo médico) pero sí personas de su familia, como su hermana María Chéjova, que le escribió entusiasmada, narrándole el éxito: «La puesta fue magnífica. El papel de la actriz, madre de Tréplev, fue interpretado por Olga Knipper [luego esposa de Chéjov, desde 1901], actriz sorprendentemente talentosa⁴⁷ [...] El público fue muy atento. Después del primer acto gritaron tu nombre y cuando Nemiróvich [Nemiróvich-Dánchenko] anunció que tú no estabas en el teatro entonces gritaron que era necesario enviarte un telegrama de felicitación». Y así fue, los telegramas inundaron su nuevo domicilio en Yalta.

Boris Záitsev, amigo de Chéjov y testigo del acontecimiento, anotó que «delante del edificio del teatro había una plazoleta. De noche, allí formaban cola los y las estudiantes deseosos de conseguir entradas a la mañana siguiente. Venían con pequeñas sillas plegadizas, con mantas, y pasaban la noche charlando y leyendo bajo los faroles. A veces hasta bailaban para combatir el frío. Esperaban que llegara el día y que se abriera la boletería. Esto ocurría en Moscú, a fines del siglo XIX». Sin embargo, consultando documentos un poco más áridos, se advierte que, no obstante tanto entusiasmo, el éxito de *La gaviota* fue moderado; el Teatro de Arte sostuvo la pieza en cartel durante sólo diecinueve funciones, mientras que *El Zar Fiódor* alcanzó cincuenta y siete; «hay

⁴⁷ Vsevolod Meyerhold interpretó a Tréplev.

que decir, para ser justos, que por lo menos en Rusia, nunca fue la obra más popular de Chéjov»⁴⁸.

Sin duda que el triunfo de *La gaviota*, se insiste que más bien módico, respondió a la acertada lectura de Nemiróvich-Dánchenko, el verdadero “culpable” de que Chéjov integre hoy el canon teatral. Lo curioso es que su descubridor vivió el tránsito del autor por el Teatro de Arte con un sentimiento de fracaso, convencido de que ni él ni Stanislavski lo habían comprendido del todo. «Nadie niega –escribió Nemiróvich-Dánchenko en 1930– que nuestro teatro fracasó en su intento de captar toda la significación de Chéjov, de la sensibilidad de su estilo y de sus bosquejos increíblemente delicados». Pero antes de esta sensación, muchos años antes, cuando Chéjov era un autor de un par de obras, la última realmente fracasada, Nemiróvich-Dánchenko no sólo convenció a Chéjov para que cediera la pieza sino al descreído Stanislavski, que es a quien se le concede, contrariando la autocrítica de Nemiróvich-Dánchenko, haber comprendido la manera de montar en el escenario la inmensidad de ese mundo poco estridente pero profundamente real.

«*La gaviota* triunfó gracias a una novedosa puesta en escena elaborada por Stanislavski que correspondía a la novedosa estructura de la pieza. Y triunfó también en virtud de la exacta interpretación de los actores que comprendieron cabalmente sus papeles. Todo el elenco del Teatro de Arte supo crear la específica y difícilmente captable atmósfera de la obra, compuesta por pausas, diálogos inconclusos y alusiones.»⁴⁹

Stanislavski acordó, para su puesta en escena, con el criterio que afirmaba Chéjov, las pocas veces que dio precisiones acerca de sus obras teatrales, de que la gente no se mata, ni se ahorca, ni hace declaraciones de amor a cada paso.

«El teatro chéjoviano ha sido señalado como el menos dramático debido a la introducción, como temática central, de la banalidad cotidiana y la rutina.»⁵⁰

⁴⁸ Braun, Edward. 1986. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski* (traducción de Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina). Buenos Aires. Editorial Galerna.

⁴⁹ Zernask, Heino. Obra citada.

⁵⁰ López Quesada, Verónica. “Chéjov: el brillo perdido y la apatía existencial”. <http://www.almargen.com.ar>

Al autor le resultó preciso aclarar que su propósito fue «hacer una obra donde la gente entre y salga, coma, hable del tiempo, juegue al *vint* [juego de naipes ruso, parecido al *bridge*]; que en la escena sea todo sea tan complicado, y al mismo tiempo tan sencillo, como en la vida. La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas». Chéjov prefirió mostrar estados de ánimo contenidos, estáticas emociones, antes que la escena (la “gran escena” que pedía la dramaturgia convencional, especialmente la realista), y eso es lo que comprendió Stanislavski, entendió que las obras de Chéjov jamás entraban al terreno del *pathos* («el mejor efecto consiste en evitar los efectos», decía Chéjov).

«En los dramas de Chéjov casi no existen las espectaculares luchas, victorias y derrotas; se tiene la impresión de que nada sucede y, sin embargo, el espectador sigue atentamente el proceso de la obra.»⁵¹

Es tan así la reticencia dramática, que en la escena de *La gaviota* en que Nina y Trigorin se enamoran, jamás se pronuncia la palabra “amor”. Es que para leer las obras de Chéjov no hay que atenerse al texto, sino al “subtexto”, una acción interna que para Stanislavski resultó un descubrimiento que reforzó, dicho sea de paso, su famoso método de formación actoral posterior; que, entre otros objetivos, predica en el actor el cuidado de lo que se dice, cómo se dice, y de lo que no se dice pero queda explícito. La célebre teoría del *iceberg*, pregonada por Hemingway muchos años después⁵².

«En los dramas de Chéjov, lo que no se dice y lo que no se muestra prevalece sobre lo que se dice y se muestra.»⁵³

⁵¹ Tolmacheva, Galina. Obra citada.

⁵² La teoría del iceberg (o de la omisión) es sencilla. La planteó el escritor norteamericano Ernst Hemingway (1899-1961) muchos años después, en el siglo XX, y si bien se refiere al cuento puede ser aplicada a toda escritura de ficción. Para Hemingway todo relato debe reflejar tan sólo una parte pequeña de la historia, dejando el resto a la interpretación del lector, sin evidenciar la totalidad. tal y como sucede con un iceberg, que muestra en la superficie del mar sólo el diez por ciento de su volumen total.

⁵³ Tolmacheva, Galina. Obra citada.

En este sentido el autor juega, sabiamente, con un procedimiento escritural: los puntos suspensivos. No era un hábito de Chéjov, «ni un amaneramiento, ni tampoco una afición por una vaguedad barata. Estos puntos suspensivos [casi no hay frase de los personajes que no los contenga] no son otra cosa que la llave para entrar en el lenguaje cifrado de Chéjov. Estos puntos significan que las palabras que los preceden no han expresado con precisión y plenamente los pensamientos y las emociones de los personajes. En estos puntos suspensivos el personaje continúa sintiendo y pensando, y se niega a decir en voz alta.

«SONIA

¡Descansaremos! Oiremos a los ángeles, veremos todo el cielo lleno de diamantes, seremos testigos de cómo todo el mal de la tierra, todos nuestros sufrimientos, se disipan en la misericordia que llenará el mundo entero, y nuestra vida se hará quieta, tierna, dulce como una caricia. Yo creo, creo en ello... *(le seca las lágrimas con un pañuelo)* ¡Pobre, pobre tío Vania, lloras!... *(entre lágrimas)* No has conocido alegrías en tu vida, pero espera, tío Vania, espera... Descansaremos... *(lo abraza)* ¡Descansaremos!»⁵⁴.

Como señala Tolmacheva, el silencio que establecen estos puntos suspensivos, habla sin embargo, porque también «el dramaturgo llena las pausas con una cantidad de sonidos que vienen de afuera [...] A las voces de los actores se unen las voces de la naturaleza y de la vida cotidiana. Los héroes de los dramas de Chéjov están rodeados, envueltos en los sonidos del mundo exterior». Tañe una guitarra o suenan las teclas de un piano lejano, pululan mosquitos, cantan los pájaros y los grillos, se oye un hacha que derriba un árbol (un cerezo más precisamente), se escucha un carruaje que se va. Este contexto naturalista que Tolmacheva le atribuye a Chejov no está demasiado recalcado en sus textos, por lo que cabe darle lugar a las conjeturas de otros historiadores que le confieren esta instrumentación exterior a Konstantín Stanislavski, tan dueño de estos recursos de puesta en escena que a veces se extralimitaba, generando un clima de ruidos ambientales exagerado que enojaba al mismo autor. Una consulta a los libros o guiones de dirección de Stanislavski, donde se encuentran

⁵⁴ Chéjov, Anton. 1961. *Tío Vania* (traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

muy ampliadas las acotaciones de Chéjov, le dan la razón a los que esgrimen esta hipótesis que, se reitera, contraría a Tolmacheva.

Otra condición de las obras de Chéjov, verdadera trampa para *régisseurs*, es la fusión entre lo cómico y lo trágico, una amalgama tan sutil que no hace posible la fácil calificación de tragicomedias. Como afirma Tolmacheva, la amalgama de lo cómico con lo trágico es tan compacta en Chéjov, que a menudo no sabemos si debemos reír o llorar».

Tampoco resulta un recurso fácil el desdén de los personajes secundarios, numerosos en todas las obras de Chéjov, ya que aun a través de una pequeña participación influyen en la trama. Integran una segunda acción muy vinculada con la primera, de modo que no cabe el desinterés sino la atención, para entender de qué modo esos personajes de pocas palabras y pocas apariciones forman parte del drama total. Se acuerda que Stanislavski prestó tanto cuidado al detalle que esos “grandes pequeños seres” fueron interpretados por los mejores actores de su tan consistente elenco.

Este cuadro que hemos descripto, que de algún modo construye la poética de Chéjov, quien por otra parte nunca marcó teoría a la manera de Gógol, sino guardó silencio u ofreció lacónicas definiciones y pareceres. Es claro que adhería a la tradición realista que había marcado a fuego la literatura rusa desde mediados de siglo, del mismo modo que rechazaba el Romanticismo, con excepción de la música romántica, que lo deleitaba. Pero Chéjov también tuvo sus detractores, algunos personajes de prestigio del mundo intelectual ruso (León Tolstoi entre ellos, que sin embargo apreciaba sus narraciones cortas) lo acusaron de despreciar a la escena ofreciéndole textos sin conflicto, violando todas las reglas del arte dramático. Alexei Suvorin, su editor de San Petersburgo, gran amigo del autor, anotó con sorprendente vehemencia que las piezas de Chéjov contenían «muchas conversaciones y poca acción».

Sin duda que el éxito le hizo rever a Chéjov su decisión de no tentar más con el teatro, sobre todo porque había encontrado en el Teatro de Arte el soporte ideal para su dramaturgia novedosa. Dejó de lado su famosa declaración luego del fracaso de la primera representación de *La Gaviota*: «He ahí la moraleja: no hay que escribir obras teatrales. Nunca jamás las escribiré ni las haré representar, así viva setecientos años». Tampoco Nemiróvich-Dánchenko lo dejaba en paz, pidiéndole obras para revitalizar las finanzas del Teatro de Arte que, Nemiróvich-Dánchenko le mentía, se encontraban exhaustas. Con

una nueva disposición, por supuesto entusiasta, produjo sus tres últimas obras: *Tío Vania*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*, todas escritas en Yalta, un refugio saludable que le impedía intervenir directamente en los ensayos. Se sabe, sin embargo, que su presencia no era definitiva. El propio Stanislavski señaló la prudencia de Chéjov que, cuando concurría, por lo general permanecía en plateas sin decir ni una palabra. Sus opiniones, confirma Stanislavski, parecían más bien oráculos que había que descifrar, ya que el autor se daba a la fuga apenas se le requiriera mayores precisiones. Se recuerda, como anécdotas graciosas, que Chéjov se defendía diciendo «yo no soy *régisseur*, soy médico»; y que el actor Leoníдов, a cargo del personaje de Lopajín en *El jardín de los cerezos*, lo consultó sobre cómo actuar el personaje: «póngase zapatos de color marrón», le contestó Chéjov. A una actriz del elenco de *El jardín de los cerezos* que lo consultó si podía usar una corbata verde le contestó que sí, se podía, pero no era necesario. A la trivial pregunta de cómo se debía actuar un personaje, Chéjov respondía con una palabra invariable: bien. Es cierto que no puso asistir a muchos ensayos, debido a su encierro en Yalta por culpa de su enfermedad, entonces era Olga Knipper, cuando fue su esposa y aún antes de serlo, quien le enviaba noticias consoladoras y detalles del triunfo, ya que los estrenos de las tres piezas fueron tan exitosos como el de *La gaviota*.

Se registra que en *El tío Vania*, titulada *Escenas de la vida rural*, la pieza de Chéjov que el Teatro de Arte estrenó a renglón seguido de *La gaviota*, en 1899, se lució Stanislavski en el papel del doctor Astrov, reconocido como *alter ego* del autor y protagonista de uno de sus monólogos más desesperanzados y más célebres, desdichado anunciador de los cambios que necesita el mundo y su Rusia natal para que el hombre sea feliz.

«[...] De las pequeñas granjas, santuarios, molinos, no queda ni rastro. El cuadro, por tanto, presenta, en general, una paulatina pero real degeneración, a la que faltarán seguramente unos diez o quince años para ser completa. Me dirá usted que esto es influencia de la cultura, ya que la vieja vida ha de ceder el sitio a la nueva. Lo comprendo, sí... Pero sólo en el caso de que, en lugar de estos bosques exterminados, existieran carreteras, ferrocarriles... Si hubiera fábricas, escuelas... Si la gente estuviera más sana, fuera más rica y más inteligente... Pero aquí no ocurre nada parecido. En la región siguen subsistiendo los mismos pantanos, los mismos mosquitos... Sigue habiendo la misma falta

de caminos y hay, como antes, pobreza, tifus, difteria, incendios... Se trata, pues, de un caso de degeneración causado por una lucha por la existencia superior a las fuerzas. Degeneración por inercia, por ignorancia por inconsciencia... El hombre enfermo, hambriento y con frío, para salvar los restos de su vida, para salvar a sus hijos, se ase instintivamente a cuanto puede ayudarlo a calmar el hambre, a calentarse, y lo destruye todo sin pensar en el día de mañana... Ya ha sido destruida casi la totalidad, y en su lugar aún no se ha creado nada. (*Con frialdad.*) Leo en su cara que esto no le interesa.»⁵⁵

La pieza es, acaso, la más convencional de Chéjov. Si bien reitera el tono menor de los conflictos, éstos a veces hacen una aparición dramática que contrasta con la discreta serenidad de *La gaviota*. Esta tensión novedosa, que no se registra en su pieza anterior y no volverá a hacerse presente en las posteriores, se evidencia en la escena en que Vania quiere matar al profesor o cuando sorprende a Elena y Ástrov en un abrazo. Se sabe que hubo discusiones entre autor y director, por carta, ya que Chéjov seguía alejado por cuestiones de enfermedad, mostraron sus diferencias. Chéjov ya se atrevía a poner en duda la forma de encarar sus textos, que él consideraba comedias y Stanislavski sino tragedias, al menos drama.

Tres hermanas rasguñan como pueden un poco de dicha cuando se vinculan con los soldados y oficiales, verdaderos misioneros culturales que forman parte de la guarnición local. La orden de traslado de las tropas y de vaciamiento del cuartel, por lo tanto la pérdida de ese aliciente, hace que las hermanas en cuestión caigan en el desasosiego. Este es el argumento, muy sintetizado por cierto, de *Las tres hermanas*, la siguiente pieza de Chéjov que escribió especialmente para el Teatro de Arte y que la compañía le estrenó en 1901. Esta vez el autor pudo hacer un viaje a Moscú para leer la pieza terminada a todo el elenco (Stanislavski anotó en sus memorias, *Mi vida en el arte*⁵⁶, que hasta los utileros se asomaron para escuchar). Pero el estreno no contó con la presencia del autor, de nuevo en Niza por razones médicas, y fue triunfal, tanto como se

⁵⁵ Chéjov, Anton. Tío Vania. <http://www.edu.mec.gub.uy> (sin nombre de traductor).

⁵⁶ Stanislavski, Konstantín. 1954. *Mi vida en el arte* (traducción N. Caplan). Buenos Aires. Ediciones Diápora.

esperaba. La gira que realizó el Teatro de Arte, que llegó a San Petersburgo, ratificó el éxito de esta pieza que integró la programación de la *tournée*.

Cabe citar que este paso por la escena, tan halagador, interrumpió muy poco su labor de cuentista, que si se resintió fue por una causa mayor, su mala salud. Chéjov siguió enviando material a los periódicos que le publicaban, sosteniendo una popularidad de escritor que, como dijimos, era atributo muy anterior a sus triunfos teatrales.

En 1902 Chéjov presentó una mejoría de salud, y se permitió residir en Moscú para asistir a las funciones del Teatro de Arte, que tenía nueva sala (una de las mejor equipadas de toda Europa), y que ostentaba en el telón, como insignia distintiva, la estilizada figura de una gaviota, homenaje que por cierto el autor recibió con agrado. Precisamente en ese nuevo recinto se decidió montar una nueva versión de *La gaviota*, en 1905, a un año de la muerte de Chéjov, y el decorado se llenó de una precisión naturalista posible porque el equipamiento de la sala lo permitía.

El jardín de los cerezos es la última pieza de Chéjov. Escrita en 1903 y estrenada por el Teatro de Arte en 1904, centra su historia en un grupo de terratenientes, representantes de la antigua aristocracia, que pierden sus propiedades en manos de una nueva clase, enérgica y abocada al trabajo. Con una pericia que, una vez más, desconcierta a muchos de sus contemporáneos, Chéjov otorga humanidad y falta de villanía al supuesto especulador Yermolái Lopajín, lo que dificultó a los críticos el fácil rótulo de los personajes, de ningún modo posible a ser reducidos a meras categorías. Hay datos, cartas que Chéjov envió a Stanislavski y en especial a la Knipper, que indican que para trazar la peripecia de su obra tuvo en cuenta el elenco que disponía, el del Teatro de Arte, de modo de adecuar cada personaje al actor que debía interpretarlo.

Como hemos adelantado, y quizás para extrañeza de todos, Chéjov consideró a todas sus obras teatrales, incluida *El jardín de los cerezos*, como comedias. ¿Cómo *La gaviota* podía ser una comedia, cuando termina con el suicidio de uno de sus personajes más entrañables? ¿Puede ser una comedia la triste historia de tres hermanas que no encuentran modo de sacudirse la modorra provinciana? ¿Es comedia *Tío Vania*? Declaraciones de Chéjov insisten en darle a sus piezas esa condición de género que, según él, fue modificada

por el enfoque escénico de Stanislavski, que las transformó en tragedias. Esta diferencia de criterio es una marca en la historia del teatro, no sólo ruso sino de Occidente, que se toma desde su aspecto risueño pero que, en realidad, explicita la calidad de creador que a finales del siglo XIX y comienzos del XX fue alcanzando la figura del director de escena, hasta entonces un rubro de importancia accesorio, con frecuencia suplantado por el traspunte⁵⁷, pero que a partir de esas fechas tomó una envergadura y una autonomía que cambió fundamentalmente la manera de entender el teatro. En una carta dirigida a no se sabe qué espectador, Chéjov deja estas cosas en claro.

«Dice usted que lloró al ver mi pieza en teatro. También otros lo dicen. Pero yo no escribí mis obras para que el público llorase. *Stanislavski es quien tiene la culpa*. Yo quise otra cosa... Quise decir honestamente a la gente: “Mírense, a sí mismos, miren qué vida mala y aburrida es la que ustedes llevan.»⁵⁸

También se sabe que la redacción de *El jardín de los cerezos* sufrió tropiezos debido a la mala salud del autor, que con frecuencia debía suspender el trabajo.

⁵⁷ El de “traspunte” es un antiguo oficio del teatro que consiste en prevenir a los actores sobre su inminente entrada en escena o salida del escenario, susurrarles desde bastidores el pie de su parlamento (las primeras palabras que han de decir) y distribuir órdenes y avisos o señalar la realización de diferentes movimientos escénicos desde el espacio denominado “entre cajas”. Po un equívoco, eliminado cuando apareció el verdadero director de escena, se le otorgó esa calidad, también la de “regidor” en España y de “soubleur” en Francia. Los cometidos del traspunte, todos “entre cajas”, eran los siguientes:

- Seguir con atención el desarrollo de la obra.
- Ordenar la salida a escena de los personajes, siguiendo el “libreto del traspunte”.
- Indicar a los actores las puertas por las que deben aparecer en el escenario, cuándo han de hacerlo y qué frase es la que abre su parlamento.
- Dar el aviso de subida y bajada del telón.
- Avisar o señalar la materialización de ciertos efectos. En el pasado, el traspunte, como un primitivo técnico de sonido, estaba encargado de hacer los ruidos marcados en el libreto: un disparo, cercano pero fuera de la escena (*La gaviota*, al final de la pieza), las campanas a lo lejos, la sirena de la fábrica y el pitido del tren, etc.

En el Teatro de Arte de Moscú, aliado del Realismo, los actores y actrices haciendo de traspunte eran fundamentales en este último punto, porque todos los sonidos, tal como el canto los pájaros o el chillido de los grillos en los jardines debían ser producidos entre cajas, pues no había posibilidad de acudir a los actuales aparatos de reproducción sonora. Se sabe que uno de estos actores se pasó semanas imitando a los grillos, hasta conseguir la perfección.

⁵⁸ La cursiva es nuestra.

Su médico personal insistía que la residencia en Moscú era perjudicial y, sin ganas de volver a Yalta, el ahora matrimonio Chéjov-Knipper, alquiló una *dacha*⁵⁹ en Nara, cerca de la capital. Sin embargo la salud empeoraba, como se dijo entorpecía su tarea pero no lo llenaba de preocupación. Se sabe que Chéjov, aunque médico, siempre le quitó importancia a su enfermedad, que llamaba “catarro”. Pero la que fue ganada por la inquietud fue Olga Knipper, muy dispuesta a consultar otras opiniones médicas. Para eso prepara un viaje al extranjero que se inició apenas la Knipper se libera de compromisos, cuando el Teatro de Arte concluye una de sus tantas giras por San Petersburgo. En junio de 1904 parte el matrimonio hacia Alemania, más exactamente a un pequeño balneario de la Selva Negra, muy cerca de Basilea, donde atendía una eminencia médica, el doctor Schwóhrer. Olga Knipper describe en sus memorias los últimos días de vida de su esposo, aunque el relato quizás no tan preciso pero sí más emocionante, corresponde al escritor norteamericano Raymond Carver (1938-1988), un cuentista a la altura del mismo Chéjov, que en *Tres rosas amarillas*⁶⁰ imagina el fin del poeta ruso en una habitación de hotel. «*Ich sterbe*» («Me muero», en alemán), fueron sus últimas palabras, lo afirma la Knipper, lo asegura Carver y lo acepta la Historia.

La muerte de Chéjov ocurrió exactamente el 15 de julio de 1904, luego de que en Rusia se le hicieran una serie de homenajes. En su Taganrog natal se organizó un festejo al cumplirse veinticinco años de la publicación de su primer cuento. Por su parte, el Teatro de Arte también propuso el suyo: el estreno de *El jardín de los cerezos* el 11 de enero de 1904, en coincidencia con el cuarenta y cuatro aniversario del autor. Testigos del acontecimiento admiten que la aparición de Chéjov en el escenario, totalmente desmejorado, resultó patética. A la sazón un periódico llamado Revista para Todos publicaba, en su número doce, el último cuento de Chéjov, *La novia*, que paradójicamente fue señalado por los críticos como un cambio, una mirada más esperanzadora del autor; «un optimismo más concreto y una fuerza de decisión que comenzaban a adquirir las jóvenes mujeres rusas»⁶¹.

⁵⁹ Una *dacha* es una casa de campo, habitualmente de una familia urbana, que se usa estacionalmente. Se puso de moda entre la clase media rusa desde finales del siglo XIX, costumbre que se reflejó precisamente en *El jardín de los cerezos*.

⁶⁰ Carver, Raymond. 2013. *Tres rosas amarillas. Para animarse a leer a Chéjov*. Buenos Aires. Eudeba.

⁶¹ Zernask, Heino. Obra citada.

El ataúd llegó a Moscú ese mismo julio y respecto al recibimiento hay opiniones contradictorias. Heino Zernaski, uno de sus biógrafos, asegura que multitudes esperaron la llegada del tren con el féretro y acudieron a su entierro, junto a la tumba de su padre Pavel, en el cementerio Novodevichy, mientras que otros reducen la acogida a un grupo de amigos íntimos, entre ellos Máximo Gorki. Más tarde, alrededor de las tumbas, se plantaron cerezos, que en primavera dan una flor muy blanca.

Registros más o menos confiables señalan que fue *La gaviota* la primera obra de Chéjov que conoció Buenos Aires. La estrenó en 1953 el grupo independiente OLAT (Organización de Teatro Latinoamericana), con dirección de Alberto Rodríguez Muñoz y, se dice, con aplicación estricta del método Stanislavski. Ese espectáculo fue el primero de una serie numerosa de reposiciones de esa obra y de las otras expresiones Chéjovianas, asumidas por el teatro independiente y por las salas oficiales. No hay noticias de que alguna obra de Chéjov haya sido representada en la calle Corrientes.

Máximo Gorki

Alexéi Máximovich Pechkov, Máximo Gorki para la historia literaria y política de Rusia, también nació en provincias, en Nizhni Nóvgorod, una ciudad situada a cuatrocientos kilómetros de Moscú, en la confluencia entre los ríos Oka y Volga, en marzo de 1868, y falleció en la capital rusa en junio de 1936. Su familia era pobre, un padre tapicero y un padre remolcador a remo en el Volga, pero una madre provista de una energía excepcional y esperanzada que, dicen sus biógrafos, fue la que influyó notablemente en su vida. Casi un niño ejerció varios oficios, vinculados casi todos a la actividad en el Volga, y, se dice, que un cocinero navegante fue el que le enseñó a leer y a escribir. Esta azarosa y agitada vida laboral, que se desplegó sin tregua ni descanso a lo largo de su adolescencia y primera juventud, medió también en el derrotero de su edad adulta. El contacto con «estibadores, comerciantes, viajeros y vagabundos, le suministraron abundante material temático para sus futuras obras literarias, al tiempo que le ponían en contacto con círculos políticos clandestinos en los que la clase trabajadora comenzaba a conspirar contra el abusivo capitalismo autócrata de los zares»⁶².

⁶² Fernández de Cano, J. R. (sin fecha) "*Máximo Gorki (1868-1936)*". <http://www.mcnbiografias.com>

La actividad política, allí, en las orillas del Volga, ejercida con convicción cuando llegó a los veinte años, edad que lo convirtió en el líder más joven del movimiento proletario, dieron pocos resultados, lo que generó en su ánimo un abatimiento que le indicó el suicidio. Se disparó un tiro en el corazón pero sin acierto, la bala se alojó en un pulmón y le ocasionó una lesión crónica por el resto de sus días.

Leía por entonces algunas de las obras que le había recomendado su improvisado preceptor —el embarcado cocinero—; entre las que figuraban en primer término los textos de Gógol (1809-1852), de los cuales extrajo enseñanzas para su actividad literaria futura. Precisamente un primer intento, la publicación en 1894 de su relato *Makar Chudra* en un periódico de Tiflis, capital de Georgia, fue auspicioso. Tenía tan solo veintiséis años de edad y en ese comienzo inauguró su seudónimo Máximo Gorki.

Un año después Gorki asumió la profesionalidad literaria, alentado por la repercusión de otro relato, *Chelkas*, esta vez en la revista *La riqueza rusa*. *Chelkas* le da una módica celebridad y lo constituye, todavía como esperanza, en el último gran exponente de la generación de realistas rusos del siglo XIX (aunque mucha de su producción, la más importante, se produjo y se conoció en el siglo siguiente), iniciada por Pushkin y Gógol. Muy afirmado en sus convicciones políticas, adhería y activaba con los grupos bolcheviques que al fin obtuvieron la caída del zar en 1917 (fue uno de los primeros escritores que se afiliaron al recién creado Partido Obrero Social Demócrata Ruso, fundado en 1898, del que pronto habría de escindirse una fracción mayoritaria conocida con el nombre de bolchevique). Para este inicio auspicioso Gorki contó con el apoyo de un escritor ya consagrado, Vladimir Korolenko⁶³, a quien conoció, según sus propias palabras, por una “feliz casualidad”. Lo asombroso de este asunto es que Gorki, al igual que su amigo Chéjov, recibía una paga por sus colaboraciones, circunstancia que este curtido obrero naval, amigo de zingaros y proletarios, consideraba extraordinaria.

La publicación de *Los vagabundos* (1898), una recopilación en dos volúmenes de sus mejores relatos breves, «protagonizados por héroes marginales que desafían las convenciones desde unos perfiles anclados todavía en la rebeldía romántica»⁶⁴, le reportó mayor celebridad en el mundo literario. Un año después entregó a la imprenta su novela *Formá Gordéiev* (dedicado a Chéjov) y

⁶³ Vladímir Korolenko (1853-1921) fue novelista y periodista.

⁶⁴ Fernández de Cano, J. R. Obra citada.

dos años más tarde, 1901, el poema *El canto del petrel*, pieza favorita de Lenin, un gran lector, que alegorizaba acerca de la proximidad de la gran Revolución de Octubre. La edición provocó el inmediato cierre de la revista soporte y el arresto de Gorki, que fue confinado a Crimea.

«Por encima del plateado océano el viento está reuniendo nubes tormentosas, entre las nubes y el mar vuela orgulloso el Petrel, como el surco de un rayo negro.

Sus alas acarician las olas, entonces, asciende como una flecha cortando las nubes y gritando con ferocidad, mientras las nubes sienten el éxtasis del ave en su valiente clamor.

¡En ese grito resuena el ansia por la tempestad! Resuena la llama de su pasión, de su ira, de su confianza en el triunfo.»⁶⁵

En 1901, nada menos que el Teatro de Arte de Moscú le estrenó su primera obra dramática, *Los pequeños burgueses*, se dice que revisada por el propio Anton Chéjov. La hermana de Chéjov, María Chéjova, anota en sus memorias la atención que su hermano le brindaba a Gorki.

«Anton Pavlovich consideraba a Máximo Gorki como un hombre de talento, el cual llegaría a ser un gran escritor. De acuerdo con el pedido del mismo Gorki, le dio muchos consejos literarios e indicaciones críticas. En sus cartas Gorki agradeció sinceramente su ayuda y le dedicó su novela *Formá Gordéiev*».

Los pequeños burgueses es un espléndido drama protagonizado por un grupo de individuos paralizados por su propia abulia y torpeza, seres mediocres y vulnerables que, pese a todo, aspiran a una vida más satisfactoria. Vasili, un dirigente sindical aburguesado, ve cómo su entorno familiar está a punto de venirse abajo ante su propia pasividad y la de su mujer Aculina; ambos son incapaces de enfrentarse al conflicto generacional provocado por sus tres hijos: Tatiana, Pedro y el adoptado Nil. La inacción de los padres responde, por cierto,

⁶⁵ Gorki, Máximo. 2016. "El canto del petrel" (sin datos de traductor) <http://primeraxlinea.wordpress.com>

al temor de perder el estatus económico que la familia alcanzó por su condición de pequeños burgueses.

En 1902, fecha de su debut teatral (muy trabajoso, el empeño de Nemiróvich-Dánchenko consiguió superar los reparos de la censura), el escritor volvió a ser detenido por las autoridades zaristas por haber publicado en la prensa su versión de los violentos sucesos ocurridos a las puertas de una de la catedral de San Petersburgo, que concluyeron con una matanza de manifestantes llevada a cabo por la policía. Gorki, que se contaba entre los asistentes, contradijo la versión oficial, por lo que fue acusado de llevar a cabo inaceptables acciones de agitación política.

Un año después un hecho ya relatado: su designación como miembro de la Academia de las Ciencias, que de inmediato fue anulada por las autoridades zaristas, dio lugar a manifestaciones solidarias de colegas e intelectuales, entre ellos Chéjov y Korolenko, que renunciaron a seguir perteneciendo a la institución.

En medio de estos acontecimientos, Stanislavski le estrena en 1902 su obra teatral más celebrada, *Los bajos fondos*, drama concebido como una galería de retratos de unos personajes marginales, que gozan de extrema libertad pero que son incapaces de utilizarla para cambiar el mundo opresivo que los rodea.

«La obra presenta a Kostylev, un usurero que regenta un albergue en el que se refugian para pernoctar varios tipos miserables y desarraigados. Entre ellos está Lukas —un charlatán con ínfulas de visionario, capaz de llevar un poco de ilusión a ese sórdido ambiente— y Vaska, amante de Vasilisa, la mujer de Kostylev, aunque en el fondo enamorado de la hermana de ésta, Natasha. Inducido por la fría maldad de Vasilisa, Vaska asesina al dueño del albergue, pero no con el mismo propósito de su amante: ésta pretendía liberarse de su esposo para poder vivir junto a Vaska, pero él lo que ha buscado con su acción criminal es librar a la pobre Natasha de las humillaciones a las que le sometía el usurero. Consumado el asesinato, Lukas abandona el albergue, que sin su vigorosa presencia y sin su enriquecedora fantasía vuelve a ser el paradigma del desarraigo, la desilusión, la marginalidad y la miseria. Frente a esta capitulación resignada de Lukas, Gorki propone el humanismo vitalista de la lucha revolucionaria, capaz

de transformar al hombre liberándole de sus ataduras externas e internas.»⁶⁶

En 1906, siempre sujeto de persecuciones por la policía por haber participado de los sangrientos hechos de 1905, Gorki fue detenido en la prisión de Petropávlovskaja y, liberado, tuvo que abandonar el país y viajar por Alemania y Francia. Dejó en Rusia buena parte de su producción dramática: *Los veraneantes* (1904); *Los hijos del sol* (1905), escrita en la prisión, donde se le había autorizado a “escribir una comedia”; *Los bárbaros* (1905). Su residencia extranjera no fue inocua, procuró convencer a las autoridades de esos países centrales para que cesaran con la ayuda que le prestaban a Rusia, enredada en el conflicto bélico con Japón (la célebre guerra ruso-japonesa de 1905 a 1906). También viajó a los Estados Unidos de América con la intención de recaudar fondos destinados a sostener la oposición política contra el zar; fue muy bien recibido por algunos de los más destacados intelectuales norteamericanos, Mark Twain entre ellos, pero una campaña orquestada por la embajada rusa desacreditó su visita, ya que se hizo circular la certeza de que la mujer que lo acompañaba en la gira no era su esposa legítima. La prensa puritana norteamericana adhirió a la falsedad y Gorki encontró un insólito rechazo, tal como el de no ser admitido en los hoteles, que se negaban a alquilarle habitación. Insólitamente también, y pese a la precariedad de su vida cotidiana y del triste hospedaje de Staten Island, Gorki comenzó a escribir una novela, su obra maestra, *La madre*, texto que terminó en la isla de Capri en 1907. *La madre* retrata la historia de una anciana que, influida por la participación de su hijo en las revueltas políticas, acaba convirtiéndose en fervorosa combatiente por la causa revolucionaria.

«Por vía de esta deslumbrante novela, que abrió una nueva etapa en la producción literaria de Gorki, el escritor de Nizhni Nóvgorod presentó la lucha revolucionaria como una alternativa a la estéril búsqueda de la libertad protagonizada por los bohemios y vagabundos de sus obras anteriores. Inspirada en los sucesos acaecidos en la fábrica ferroviaria de Sormovo durante la revolución de 1905, *La madre* se convirtió de inmediato en un rotundo éxito editorial, con millones de ejemplares vendidos en

⁶⁶ Fernández de Cano, J. R. Obra citada.

todo el mundo y versiones en numerosos idiomas (en Rusia, donde había sido prohibida, se difundieron miles de copias clandestinas por todos los rincones del país).»⁶⁷

Gorki, impedido de volver a su país e indeseable en los Estados Unidos, pasó a residir en la isla italiana de Capri durante casi siete años (su riesgoso estado de salud, su tuberculosis en realidad, le aconsejaron el buen clima del golfo de Nápoles). Allí lo visitó Lenin, quien le reprochó la cuota de misticismo que advertía en su literatura. El reproche se apoyaba en bases ciertas, Gorki, influido por la lectura y las ideas de León Tolstói, escribió *La confesión* (1908), una novela plagada de arrebatos de devoción, intentando conjugar marxismo con religión pero que reflejaba, en realidad, cierta desmoralización revolucionaria. El contacto con la literatura de Dostoievski, que había muerto en 1881, había acentuado en Gorki ese interés por la vinculación de dos miradas del mundo que consideraba compatibles y complementarias.

En su exilio italiano Gorki produjo otras obras, era un escritor incansable, tal como *La ciudad de Okurov* (1910), *Cuentos de Italia* (1910), *Mathieu Kojemiakin* (1911), *Cuentos de Rusia* (1913), y *En Rusia* (1913).

A finales de 1913, beneficiándose de una amnistía política decretada por el zar, Gorki pudo al fin regresar a su querida Rusia, para instalarse en una casa del centro de Moscú, donde –siempre bajo una estrecha vigilancia policial– comenzó a escribir un extenso ciclo de obras autobiográficas que se abrió con *Mi infancia* (1913), y que se completó con *Entre los hombres* (1915) y *Mis universidades* (1917).

«En esta magnífica trilogía memorialista, Gorki no sólo hablaba de sí mismo, sino también de aquellas personas que habían ejercido una influencia decisiva en su carácter, en su educación, en su pensamiento y en la forja de su estilo literario.»⁶⁸

Asimismo, siempre comprometido con la actualidad política nacional, criticó las ambiciones imperialistas que habían dado lugar a la Primera Guerra Mundial y apoyó con firmeza la postura de Lenin contra los mencheviques, que según él, también Lenin, ejercían una moderación dañina a las reformas

⁶⁷ Fernández de Cano, J. R. Obra citada.

⁶⁸ Fernández de Cano, J. R. Obra citada.

radicales que necesitaba Rusia. Pero la guerra civil entre blancos y rojos y las disputas de poder que se desarrollaban en los intestinos del gobierno bolchevique luego de la muerte de Lenin (1924) lo desalentaron de tal modo que, se dice que aquejado por una profunda crisis depresiva, volvió a alejarse de Rusia para volver recién en 1931, cuando el país se había pacificado y el poder se dirigía, inexorable, a las manos de Iósef Stalin. Las crónicas registran que antes de partir no había tenido reparos en criticar públicamente los excesos cometidos por los bolcheviques (incluyendo en su desaprobación algunas actuaciones del propio Lenin). Pero a su vuelta se encontró con honores y cargos, entre ellos la dirección de la revista de propaganda Nuestros éxitos, y llevó adelante, en calidad de “maestro honorífico”, una intensa campaña de alfabetización y educación de los obreros y campesinos.

Tanto sus textos literarios como sus opiniones volcadas en cartas y conferencias, fueron utilizados para sentar las bases de la nueva estética que impuso el régimen soviético, el Realismo socialista. Gorki se convirtió en el mejor exponente y su última novela, *La vida de Klim Sangin*, publicada en 1935, el mejor ejemplo. Ese carácter de líder modelo dañó mucho su prestigio, sobre todo puertas afuera de Rusia, porque el gobierno ejercía estricta vigilancia sobre la producción literaria y desestimaba, también condenaba con cárcel y aún peores torturas (la detención en un Gulag), a los artistas que se desviaban y no adherían a la poética estatal.

El Gulag o GULAG identificaba con sus siglas los campos de trabajos forzados que usaba la policía soviética para encerrar a delincuentes comunes pero también a disidentes políticos. Fueron oficialmente creados en abril de 1930, y disueltos también de modo oficial en enero de 1960. En esos treinta años fueron lugar de padecimiento de los prisioneros de todo origen, y su existencia se hizo conocida en Occidente tras la publicación en 1973 de *Archipiélago Gulag*, de Alexandr Solzhenitsyn (1918-2008), que comparó los dispersos campos con una serie tenebrosa de islas y lagos. Solzhenitsyn fue detenido y encerrado en un Gulag durante once años, de 1945 a 1956, expulsado de la Unión Soviética en 1974 (en 1970 se le había otorgado el Premio Nobel de Literatura), y vuelto a su país en 1994, cuando el régimen bolchevique había dejado de existir.

El Realismo socialista fue impuesto como una razón de estado, de este modo el gobierno soviético igualaba su decisión con la de un monarca, el Luis XIV francés que había impuesto el Neoclasicismo como única estética vigente. El objetivo del Realismo socialista era exaltar a la clase trabajadora, ya sea

industrial o agrícola, presentando su vida, trabajo y recreación como cuestiones admirables. Asimismo, como la Iglesia cristiana lo hizo en tiempos pasados, las autoridades rusas utilizaban el arte para educar al pueblo en las miras y significados del socialismo. La meta final era la creación de lo que Lenin llamó un tipo de ser humano completamente nuevo, el Nuevo Hombre Soviético. Stalin, quien en realidad fue quien impuso la estética con todo rigor, describió a los artistas adheridos al Realismo socialista como “ingenieros de almas”.

«Los pintores representan campesinos alegres y musculosos, trabajadores de fábricas y granjas colectivas; durante el estalinismo también producían numerosos retratos heroicos de Stalin. Los paisajes industriales y agrícolas que exhibían los logros de la economía soviética eran temas muy comunes. Se esperaba que los novelistas escribieran historias concordantes con la doctrina marxista del materialismo dialéctico. Los compositores de música debían crear una música vívida que reflejara la vida y luchas del proletariado.»

El Primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934, contó, para la apertura, con un discurso de Gorki donde estableció con claridad el futuro artístico de la nación, ya que todos los presentes, también los ausentes, debían regirse con las pautas del Realismo socialista. La esterilidad de la nueva estética soviética, tan rica de realismo en el siglo anterior, es hoy manifiesta. Le dio relieve a trabajos literarios de corto vuelo, sometidos a los designios de la pauta oficial y, lo peor, obtuvo la libre circulación de obras meritorias que se mostraron clandestinamente o por la afortunada llegada de los manuscritos a las imprentas de Occidente. Y, es necesario decirlo, Gorki fue cómplice de esta situación.

El reconocimiento que Gorki disponía por parte del gobierno, le permitía fijar residencia en cualquier punto del país o del extranjero que, por clima, fuera beneficioso para su salud, quebrada por la tuberculosis. Pero Gorki eligió seguir viviendo en su amada patria, más precisamente en la desapacible Moscú, donde murió en la primavera de 1936.

* * *

La nómina de autores teatrales rusos se completa con otros nombres que han tenido menos relevancia pero que produjeron algunas piezas que de

acuerdo con las circunstancias y por obra del éxito deberían mencionarse. Uno de esos autores es Alexei Pisemski (1820-1881), más dedicado a la novela y al cuento pero que produjo, en 1859, *Triste suerte*, un drama que, escrito sobre las huellas de Gógol y anticipándose por años a Gorki, fue el primero «que pintó la vida de los campesinos y sacó a luz protagonistas de las clases inferiores»⁶⁹.

Mijaíl Saltykóv-Shchedrín (1826-1889), un miembro de la *intelligentsia* que padeció encierros, exilios y persecuciones por su actividad política, bautizado el “Swift ruso” por los rasgos satíricos de una literatura que brilló en una novela que es hoy un clásico, *Los señores Golovliov*, impiadosa pintura de la degradación de una familia rusa. El mismo cuadro de bajas pasiones desarrolla en *La muerte de Pázujin*, pieza teatral estrenada en 1859 y de inmediato prohibida por la censura durante treinta años. Se repuso en el Alexandrinski en 1893 y el Teatro de Arte de Moscú la volvió a montar en 1914.

El más gogoliano de estos autores fue Alexandr Sújovo-Kobylin (1817-1903). Un percance del que parece haber sido inocente, el asesinato de su amante francesa, lo trastornó durante el largo tiempo que vivió sometido a interrogatorios judiciales. Tanta penuria le dio el conocimiento del corrompido poder judicial, material que, cuando se liberó de tanto acecho, usó para sus comedias de costumbres. La primera, *Las bodas de Krechinski*, de 1854, retrata la decadencia de la nobleza con vena ligera, a diferencia de las siguientes, *El caso* y *La muerte de Tarelkin*, donde el tono se vuelve más amargo y absurdo, kafkiano si el término no fuera anacrónico. Este tríptico es hoy material clásico para la escena rusa. Se corrige de este modo, aunque a destiempo, los malestares que padeció Sújovo-Kobylin por causa de la censura.

Por extraña coincidencia, dos escritores del mismo apellido, Tolstoi, presentaron sus obras dramáticas en la segunda cincuentena del siglo XIX.

León Tolstoi (1828-1910) reconocido por la historia de la literatura por dos de sus trabajos monumentales, *Guerra y paz* (1869) y *Ana Karenina* (1877), se inició en la dramaturgia en 1866, cuando escribió *El poder de las tinieblas*, un drama familiar, asesinato incluido, entre campesinos adinerados. La censura impidió que el cuadro tétrico y peligroso que mostraba la pieza le fuera permitido al espectador ruso, de modo que la obra se conoció en París, en el Teatro Libre de Antoine, y en Berlín, pero no en su país hasta 1895, cuando la montó el teatro Alexandrinski de San Petersburgo. *Los frutos de la ilustración*, una comedia ligera escrita en período de vacaciones del autor, sólo para entretenimiento

⁶⁹ Slonim, Marc. Obra citada.

de su familia, fue elegida posteriormente por Stanislavski para formar parte del repertorio de su Teatro de Arte. *El cadáver viviente*, que contiene doce de los quince episodios planeados por el autor, fue publicada en 1911 y estrenada también por el Teatro de Arte de Moscú que, debido al éxito, la mantuvo cincuenta jornadas en cartel. Por paradoja, a pesar de que la obra no fue terminada (lo mismo que otros dos títulos que quedaron inconclusos, *Luz que brilla en las tinieblas* y *Todo proviene de ella*), lo que dejó escrito el autor luego de su muerte fue suficiente para considerar, según la crítica, que *El cadáver viviente* es su pieza dramática más lograda.

Alexei Tolstoi (1817-1875), muy vinculado con la causa zarista, fue maestro de ceremonias de la coronación de Alejandro II, repudió al Realismo y escribió obras históricas de corte romántico. Posiblemente su literatura dramática no habría tenido ninguna trascendencia, que sin embargo adquirió cuando en 1898 Nemiróvich-Dánchenko y Stanislavski eligieron su segunda tragedia, *El zar Fiódor*, hasta entonces prohibida por la censura, para inaugurar las actividades del Teatro de Arte de Moscú.

La actividad teatral

Es posible deducir, a través de toda la información suministrada, que la actividad teatral rusa de importancia se centraba en dos ciudades, Moscú y San Petersburgo, siempre sujeta a los designios del emperador que ejercía el monopolio. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX se advirtió el gran desarrollo del teatro de provincias (Kiev, Odesa, Rostóv, Nizhni Nóvgorod) que, si bien actuaba como eco de lo que ocurría en los escenarios de las dos capitales, había desarrollado buenos elencos que trabajaban en edificios bonitos y confortables.

Anton Chéjov, en su *nouvelle La dama del perrito*, cuenta el comienzo de una velada en un teatro de una provincia que sólo identifica con la letra S.

«El teatro estaba lleno. Como en todos los de provincia, había una atmósfera muy pesada, una especie de niebla que flotaba sobre las luces; por las galerías se oía el rumor de la gente; en la primera fila, los pollos elegantes de la localidad estaban de pie mirando a la gente, ates de levantarse el telón. En el palco del gobernador, su hija, adornada como una boa, ocupaba el primer sitio, mientras

que él, oculto modestamente detrás de la cortina, sólo dejaba visible las manos. La orquesta empezó a afinar los instrumentos; el telón se levantó.»⁷⁰

Esta situación, analizada con inteligencia desde el gobierno, hizo que se desistiera del monopolio y se liberara la actividad, que podía ser ejercida sin inconvenientes en manos privadas. En 1882 se puso en práctica la medida que «por supuesto, contribuyó muchísimo a la expansión del teatro e influyó también en el incremento de escuelas y en la mejora de [sus] programas»⁷¹. En efecto, se separó la formación de actores, cantantes y bailarines, que debían ganarse un puesto luego de la graduación, ya que al cesar el monopolio el Estado no intervenía incorporándolos a los elencos oficiales.

Entre los teatros imperiales que seguían funcionando en franca competencia con la gestión privada, se destacan el Bolshoi (grande) y el Teatro Maly (pequeño), ambos de Moscú, y el Alexandrinski de San Petersburgo.

El Maly sobresalió en las últimas décadas del siglo por el cuidado de su repertorio, colmado de clásicos a la manera de la *Comédie-Française*, y su capacidad de apertura a las nuevas propuestas, entre ellas el Realismo. La capacidad de sus elencos tenía tal altura que el público desatendía la pobre calidad de la *mise en scène* (un rubro de la actividad que todavía no se había desarrollado en ninguna parte) y la triste sobriedad de los decorados. Un cronista de la época, el barón Driesen describió que «los muebles se disponían en escena según un orden preestablecido, contrario al de cualquier casa [...] No había estilos de época. Los salones de la corte eran siempre góticos, los de las casas ricas tenían pinturas murales como los de un palacio veneciano, y la habitación de un hombre pobre era tan grande como el escenario. Los trajes estaban clasificados en italianos, españoles y franceses Luis XV y Enrique IV..., pero los actores hacían maravillas». El señor de la escenografía rusa durante la segunda cincuentena fue el alemán Andres Roller (1805-1891), que desplazó a los italianos y al frente de un numeroso grupo de artistas de su misma nacionalidad se dedicó al tema sin cambiar nada de sus imperfecciones. Trabajó para el teatro de prosa, para la ópera y para el ballet, sin que nada del entorno plástico de los espectáculos adquiriera tono local o de época: «sus casas

⁷⁰ Chéjov, Anton. 2013. *Para animarse a leer a Anton Chéjov. La dama del perrito* (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Eudeba.

⁷¹ Slonim, Marc. Obra citada.

rusas eran exactamente iguales a los chalets suizos y sus decorados de Kiev en *Ruslán y Ludmila* presentaban una ciudad alemana gótica con iglesia y municipio medievales»⁷². Stanislavski cuestionó que los sastres teatrales conocieran sólo tres tipos de vestimentas de época, la del Fausto, la de los hugonotes o la de María Estuardo. Aborrecible le hubiera resultado si, echando una mirada a los teatros de provincias, advirtiera que Hamlet solía salir a escena vestido de elegante húsar. «Se suponía que las actrices debían usar sedas, muselinas y peinados franceses en cualquier obra que aparecieran, y fue todo un acontecimiento cuando una actriz, la Chitau, rompió la tradición y se presentó en escena con un vestido de algodón y peinado liso»⁷³; se supone que la citada actriz produjo el mismo efecto que Talma en Francia, cuando apareció vestido de romano en una obra que se desarrollaba en la Roma imperial.

Este estado de cosas se mantuvo con algunas pocas variantes, ya que los esfuerzos de algún que otro escenógrafo ruso fueron intentos que no lograron cambios significativos, hasta que el Teatro de Arte de Moscú afrontó el tema de un modo diferente: su primer espectáculo, *El zar Fiódor*, estrenado en 1898, fue un ejemplo de respeto a la época en que se desarrolla la pieza. Hay documentos que señalan el cuidado que tuvieron los directores, Stanislavski y Nemiróvich-Nemiróvich-Dánchenko, para replicar los trajes cortesanos y militares y el entorno del siglo XVI.

El Teatro Maly fue considerado la ciudadela de la tendencia realista, aunque no por eso olvidaba incluir en su cartelera una cantidad de clásicos internacionales. Por su escenario pasaron magníficas versiones de Lope; por ejemplo, críticos y espectadores elogiaron una magnífica representación de *Fuenteovejuna*, donde lució la actuación de una magnífica actriz rusa, María Iermólova (1853-1928), y que, por razones obvias, llamó la atención de la censura zarista que prohibió la continuidad de las funciones. Los cronistas recogen muchas de las cualidades de la Iermólova, que se destacaba tanto en las tragedias de Schiller y Shakespeare como en los dramas cotidianos de Ostrovski. Su actuación en una de las piezas de este autor, *Talentos y admiradores*, fue aún más relevante. Se cuenta, como anécdota, que interpretando la actriz una obra de bajo mérito, tenía que morir; llegado el momento los auxiliares del teatro salieron corriendo en busca de un médico, creídos de que la Iermólova había muerto de verdad.

⁷² Slonim, Marc. Obra citada.

⁷³ Slonim, Marc. Obra citada.

Glikeria Fedótova (1846-1925) comenzó en el teatro Maly muy jovencita y pronto se convirtió en una de las actrices más apreciadas. Fue de repertorio tan amplio como su antecesora, encaró personajes de Shakespeare o Schiller con la misma desenvoltura que afrontó los papeles de carácter que le exigía la dramaturgia realista.

En el rubro masculino se destacó, también como integrante del elenco del Maly, el actor Sergei Shumski (sin datos) que, se dice, elaboraba sus personajes con notable precisión, no dejando nada al azar. Le sigue Iván Samarin (1817-1885), a quien las historias del teatro ruso le reservan la condición de creador inigualable del personaje de Jléstakov, el impostor de *El inspector*. Por su parte, Alexandr Lenski (1847-1908) unía a su calidad interpretativa un alto grado de cultura, lo que le permitió además de una brillante trayectoria actuar una destacada actividad como profesor.

El Teatro Alexandrinski de San Petersburgo se asemejaba bastante al Maly, aunque se advertía en la elección de su repertorio un rasgo más conservador, además de una tendencia a aceptar en su cartelera más material de procedencia francesa. También contó con elencos excepcionales, entre los que cabe nombrar a Vladimir Davydov (1849-?), a quien se le atribuye una nueva manera de encarar al Jléstakov de Gógol, y que con la misma sapiencia y novedad asumió el papel de Falstaff. La primera actriz del Alexandrinski, la reina sin corona, fue María Sáviná (1850-1915), que comenzó desde muy chica y creció –desde 1874, cuando fue admitida en el Alexandrinski–, rodeada de los consejos de sus colegas veteranas, que consiguieron que en la madurez se mostrara como una gran actriz. Las crónicas registran muchas actuaciones memorables, pero destacan su participación en *Un mes en el campo*, de Turguéniev, de quien fue gran amiga.

El Teatro de Arte de Moscú

Exactamente el 21 de junio de 1897, reunidos en el restaurante moscovita Slaviansky bazar, Vladimir Nemiróvich-Dánchenko y Konstantín Stanislavski sentaron las bases del Teatro de Arte de Moscú. La conversación comenzó a las dos de la tarde y concluyó, convencidos ambos de las bases firmes que debían impulsar al proyecto, a las ocho de la mañana del día siguiente. Nemiróvich-Dánchenko trajo consigo a la reunión, que duró dieciocho horas, su módica experiencia como crítico y dramaturgo y su rol docente en la Sociedad

Filarmónica de Moscú, mientras que Stanislavski contribuyó con su condición de director de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura, fundada en 1888.

«Visionarios del teatro los dos, muy diferentes en fondo y temperamento, descubrieron que trabajando por separado y bajo circunstancias disímiles habían llegado a las mismas conclusiones y concebido las mismas esperanzas.»⁷⁴

Los contertulios escribieron las coincidencias en un papel –una manía de Stanislavski, todo debía constar por escrito–, en ese texto dispusieron, entre otros recaudos, que iban a montar obras cada una con su propia escenografía y con un mínimo de seis ensayos generales, el modo en que se iban a diseñar los carteles anunciadores y hasta la forma del telón, que debía correrse hacia los costados, no caer desde arriba. Los elementos artísticos necesarios para la marcha de la nueva institución iban a ser reclutados entre los alumnos de Nemiróvich-Dánchenko y los actores aficionados de Stanislavski, un total de treinta y nueve personas. Suponían que con la creación de un teatro de arte iban a superar el rango menor del teatro ruso, aquel operado por los empresarios desconcertados y muy poco cultos, y por los burócratas de los teatros oficiales, que tampoco rayaban a gran altura en cuestiones de organización artística y elección de repertorio. Era cierto que el ambiente escénico se mostraba confuso, operaba, junto con el peso de los grandes autores que dio el siglo («los autores rusos del siglo XIX eran insuperables»⁷⁵), la mala digestión del esteticismo que había ganado lugar en la Europa occidental, el simbolismo de Verlaine y Rimbaud, el realismo crítico de Ibsen y el arte por el arte, además de reminiscencias románticas o, mejor dicho, un Romanticismo tardío, aquel que en Francia se había expresado con el *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand.

Konstantín Stanislavski (su apellido era Alexeyev, Stanislavski es un seudónimo, en realidad el nombre de un actor polaco que, a punto de retirarse, Konstantín conoció en París), nació en Moscú en 1883 y murió en la misma ciudad en 1938. Fue el segundo vástago de una familia acomodada, su padre era un magnate del ramo textil y su abuela fue la actriz francesa Marie Varley. Comenzó muy rápido el contacto con el mundo cultural, porque la casa familiar

⁷⁴ Slonim, Marc. Obra citada.

⁷⁵ Braun, Edward. Obra citada.

era ámbito usual de reuniones de intelectuales, artistas, editores y mecenas de la actividad artística rusa. La esmerada educación durante la infancia (tomó lecciones de canto, ballet y drama) es una circunstancia que aceptan todos sus biógrafos, del mismo modo que señalan la disponibilidad del niño y del adolescente Konstantín para participar como actor en representaciones *amateurs* que se organizaban en casas particulares. Cuando la edad se hizo propicia, comenzó una carrera como cantante de ópera, ocupación que tuvo que aligerar debido que, a la muerte de su padre, tuvo que hacerse cargo de los negocios de la familia. Aprovechó un viaje a París, con fines comerciales, para tomar clases en el Conservatorio y disfrutar como espectador de todo el teatro que pudo ver (allí conoció al verdadero Stanislavski). En 1888 fundó una Sociedad de Artes y Letras que solventada con su propio peculio ofrecía espectáculos teatrales acudiendo a obras de autores rusos y occidentales. El conjunto actuaba en un Club de Cazadores y ofrecía una obra cada semana, alcanzando unos costos de realización que, al parecer, Stanislavski pudo afrontar sin poner en riesgo la fortuna familiar.

Stanislavski aprovechó la visita de los Meiningen, que llegaron por segunda vez a Moscú en 1890 (otros afirman que fue en 1885) y reflejó el impacto en su libro *Mi vida en el arte*. La compañía le suministró enseñanzas novedosas acerca de la dirección teatral (en cambio deploró el escaso relieve de los actores alemanes), que luego aplicó, para asombro del espectador moscovita, en las representaciones que ofrecía en el Club de Cazadores. Se destaca, entre las muchas obras que sorprendieron a su público de suscriptores, una versión de *Otelo*, donde reflejó en el escenario una disposición escenográfica que calcaba el diseño geográfico de la isla de Chipre, y una representación de *La campana sumergida*, de Gerhart Hauptmann, donde optó por un decorado simbolista. Stanislavski sacó mucho provecho de esa experiencia en el Club de Cazadores, que duró una década, usó ese ámbito de libertad experimentando con todos los estilos que en ese entonces estaban de moda, desde el Naturalismo, el Impresionismo y el Simbolismo. Un actor del plantel del Teatro de Arte, Gregori Chmara, lo describe físicamente pero, también, como hombre de acción sobre el escenario.

«Vestido con sencillez, pero con elegancia —no como un actor—, europeo en toda la acepción de la palabra, hacía pensar en un Lord, en un hombre de raza superior [...] Pero lo que más llamaba la atención era su rostro excepcional, de ojos claros,

vivaces y luminosos. Parpadeaba ligeramente y para trabajar usaba lentes. Una sonrisa de niño en una boca de labios abultados; nunca he visto una sonrisa semejante en ninguno de los hombres destacados que he podido conocer en mi vida [...] Era un hombre que sabía transformarse muy rápidamente, y en cuanto oía el timbre que lo llamaba al trabajo, se volvía irreconocible. Su sonrisa desaparecía, su sonrisa se volvía grave, severo, y hasta diría cruel.»⁷⁶

El método de actuación y la propuesta de funcionamiento del Teatro de Arte alcanzó difusión a través de sus felices resultados –la repercusión del estreno de *La gaviota* resonó en todo el mundo teatral–, y en muchas partes se copió la fórmula. Lamentablemente, los directores, acreedores de un oficio todavía flamante, fueron ganando espacio a grandes pasos, y entre otras cuestiones copiaron la señalada crueldad que, según la cita de Chmara, aplicaba Stanislavski. Algunos imitaron sólo eso, transformándose en pequeños dictadores que, con frecuencia, contaban nada más que con el talento para tiranizar a los elencos, sin lograr otros efectos. Se deduce, a través de la opinión citada y de otros documentos, que la crueldad de Stanislavski era creativa y útil, mientras que en ciertos epígonos fue (acaso todavía es) respaldo para ocultar su mediocridad.

En 1897 se produjo el encuentro con Nemiróvich-Dánchenko donde Stanislavski aportó todo su conocimiento. Precisamente de Nemiróvich-Dánchenko se sabe poco. La nombradía de Stanislavski lo ha relegado injustamente, quizás porque su socio fue el creador de un productivo método de formación de actores, aunque su intervención como asesor literario del Teatro de Arte fue decisiva. Acaso la trascendencia teatral de esa entidad habría sido de menor espesor si en el camino, casi desde el origen, no hubiera contado con la dramaturgia de un autor excepcional, Anton Chéjov, que, ya lo dijimos, aceptó el reestreno de *La gaviota* por insistencia de Nemiróvich-Dánchenko. La elección por parte del asesor literario de una obra que ya había fracasado en la escena, advierte de su perspicacia lectora, ya que vio en el texto los mejores atributos para el proyecto en que se había embarcado con Stanislavski.

⁷⁶ Chmara, Gregori. 1953. *Presencia de Stanislavski*. Buenos Aires. Cuadernos de Arte Dramático. Documentación. Investigación. Publicación del Centro de Estudios de Arte Dramático, Teatro-Escuela Fray Mocho.

Por las razones apuntadas, y tal vez otras más que desconocemos, las biografías de Vladimir Nemiróvich-Dánchenko (1858-1943) en castellano escasean o son inexistentes. Se sabe que nació en una aldea de Georgia, llamada Shemokmedi, hijo de una familia mixta: su padre, un oficial del ejército ruso, era ucraniano, y su madre era armenia. Fue educado en la escuela secundaria en Tbilisi y, entre 1876 y 1879, cursó estudios de derecho en la Universidad de Moscú. Abandonó las leyes en favor del teatro, primero como crítico y luego como dramaturgo. Fue muy bien representado por el Teatro Maly, su obra *El valor de la vida* fue considerado el mayor éxito de la temporada de 1896 y fue premiada (ya anotamos que Nemiróvich-Dánchenko, en un ejemplar gesto de nobleza, opinó que el premio le tendría que haber sido concedido a *La gaviota*). Pero también relegó esa tarea de autor en favor de la condición, ya mencionada, de fundador y asesor literario del Teatro de Arte de Moscú. Alguien lanzó una cita, que hoy circula con firma anónima, afirmando que «si Stanislavski era el alma del Teatro de Arte, entonces Nemirovich era su corazón».

Murió en Moscú justamente homenajeado, el gobierno de la URSS le concedió premios y distinciones, y en 1944 su casa de la capital fue transformada en un museo que lleva su nombre.

Nemiróvich-Dánchenko y Stanislavski no querían renegar del pasado, tendencia que parecía implantada en el ánimo de los artistas rusos, desde los pintores hasta los teatristas, sino querían repetir, con bastante cuota de innovación, los logros de la “edad de oro” de la escena rusa, aquella que había dado comienzo con Pushkin y Gógol, y si no llegaron a tanto, al menos obtuvieron una buena calificación, animadores de la “edad de plata”, calificación que les fue otorgada por los historiadores del teatro y la literatura. Entre los propósitos primarios figuraban, en primer término, la confección de un repertorio digno, la consolidación de un buen criterio de administración y, sobre todo, la creación de una ética teatral estricta (objetivo que, dicho de paso, fue quizás la mejor herencia que dejó el Teatro de Arte de Moscú). Convinieron también en que se debía ajustar el aspecto interpretativo de actores y actrices, tendientes en la mayoría de los casos a la cómoda declamación, hueca y enfática, con un pésimo uso del cuerpo en escena, y a categorizar de otro modo el nivel del elenco, excluyendo la nociva presencia del divo. Por último, se propusieron desarrollar el arte de la puesta en escena, un rubro de reciente implantación en el mundo del teatro y que requería ser afirmado; las experiencias de Antoine en París y de la compañía de los Meiningen parecían indicar la dirección correcta.

Los fundadores del Teatro de Arte decidieron darle otro nombre de origen, Teatro Popular de Arte, indicando con la palabra “popular” la intención de ampliar el público y alcanzar el interés de las clases más bajas, pero la inevitable censura zarista intervino, como siempre nefasta, alegando que ante tamaño propósito, eso de llegar a las masas, debía tener injerencia en el repertorio. Éste fue de tan pobre gusto artístico que Nemiróvich-Dánchenko y Stanislavski decidieron prescindir del aditamento y cambiar la denominación de la empresa, lo que les dio mayor libertad de elección.

El Teatro de Arte se asentó, para los ensayos, en un granero prestado ubicado a casi cincuenta kilómetros de Moscú. Los actores y asistentes buscaron hospedaje en los alrededores creando una especie de comunidad que debía cubrir un exigente plan de trabajo: los ensayos se cumplían con un horario estricto, de once de la mañana a cinco de la tarde y, por la noche, de ocho a once. Dentro del proyecto se plantearon visitas a las residencias del zar Fiódor, protagonista de la primera obra programada, por parte de los actores y de los pintores que tendrían a su cargo la escenografía y, sobre todo, el copiado de los vestuarios que el monarca y su corte usaban en su época. En este sentido las historias suelen olvidar el valioso aporte de Víctor Simov, un diseñador de gran talento que le fue fiel al Teatro de Arte hasta su muerte, en 1935. En cada caso, Simov trabajaba «en igual pie con el director desde los estadios preliminares de la producción. Contribuyó decididamente a fomentar la concepción del decorado escénico como un lugar en que se vive, siguiendo el ejemplo de Meiningen y empleando diagonales y diferentes niveles»⁷⁷. El público pudo ver, cuando se estrenó la pieza, la réplica exacta de la Catedral del Arcángel Miguel o los aposentos del zar en el Kremlin⁷⁸. Esta forma de iniciar el trabajo se convirtió en una práctica lugar de la compañía. Ya en el siglo XX el Teatro de Arte montó *Julio César*. Actores y técnicos viajaron a Roma con el mismo propósito que tuvo el viaje inaugural a los recintos del zar Fiódor. La compañía también hizo una expedición a Chipre para preparar *Otelo*. El mismo rigor naturalista se aplicó para el montaje de *Un mes en el campo*, donde se replicó una dacha campesina de 1840.

⁷⁷ Braun, Edward. Obra citada.

⁷⁸ Ya en el siglo XX el Teatro de Arte montó *Julio César*. Actores y técnicos viajaron a Roma con el mismo propósito que tuvo el viaje inaugural a los recintos del zar Fiódor. La compañía también hizo una expedición a Chipre para preparar *Otelo*. El mismo rigor naturalista se aplicó para el montaje de *Un mes en el campo*, donde se replicó una dacha campesina de 1840.

El mismo Stanislavski, que con frecuencia debía barrer el piso del granero o cumplir con algunas otras obligaciones domésticas, remarcó en sus memorias, lo felices que eran entonces. Cayó en la cuenta que con esta manera de encarar el trabajo estaba afinando el rol de director; que los Meiningen habían creado con una precocidad llamativa. Todos los elementos de la representación estaban armonizados alrededor de una persona que se hacía cargo de todas las responsabilidades, pero respetando el papel creador de cada uno, desde el primer actor (sólo eso, se insiste que en el Teatro de Arte no había estrellas) hasta el último asistente.

El régimen de ensayos era totalmente novedoso, ninguno de los actores y actrices lo había practicado antes. En principio todo el elenco era convocado para la primera lectura de la obra, contando con el permiso, y la obligación, de aportar opiniones favorables o desfavorables. Asimismo, los directivos invitaban a especialistas para disertar alrededor del tema afín con la pieza, de modo de ampliar el grado de comprensión de la historia que se debía contar en escena. Tampoco ninguno de estos actores habían tenido en cuenta en el ejercicio de su profesión asuntos que Stanislavski les exigía: actuar todo el tiempo en que se permaneciera en escena, olvidándose del público y prescindiendo de la mirada ausente, distraída, que generaban las pausas; el cuidado del vestuario y los accesorios, elementos que tenían que hacerse, a medida que se iban utilizando en los ensayos, carne del personaje, si era un bastón tenía que ser siempre ese bastón, irremplazable por otro; y la aceptación de un papel menor porque para Stanislavski no había papeles pequeños. Vale, para terminar con el tema, señalar que «todas estas premisas no estaban tan bien definidas al iniciarse el Teatro de Arte de Moscú, pero gradualmente progresaron en precisión y claridad»⁷⁹.

Para las funciones, el Teatro de Arte ocupó un edificio teatral existente, llamado Hermitage, que hubo que reacondicionar porque se hallaba en pésimas condiciones técnicas y de confort. Comenzó su actividad exactamente el 14 de octubre de 1898, con el estreno de la pieza que ya mencionamos más arriba, *El zar Fiódor*, de Alexei Tolstoi (cinco actos, verso blanco a lo Pushkin, segunda parte de una trilogía de tragedias imaginadas por el autor). Fiódor, hijo de Iván el Terrible, fue un ser incapaz de reinar y mucho menos de domeñar las intrigas de palacio. Logró mantener la corona mientras contó con el respaldo de Boris Gudonov.

⁷⁹ Slonim, Marc. Obra citada.

El resultado del estreno de *El zar Fiódor* fue triunfal, la crítica destacó el espectáculo en todos los rubros, porque como adelantamos los fundadores habían previsto el rol dramático, no solo decorativo, de la escenografía. En este punto contaban con un referente que se les había anticipado, otro millonario, Savva Mámontov, un fanático del teatro musical, que se puso al frente de una institución operística que además de cuidar el aspecto musical –brindó gran apoyo a la producción de los “cinco grandes”⁸⁰–, prestó mucha atención al aspecto plástico de la escena. Para ello, para darle el brillo que hasta entonces el espectáculo operístico ruso no brindaba, contrató arquitectos, vestuaristas y jóvenes pintores partidarios de la escuela impresionista.

Sin embargo, pese a la repercusión y el aporte de jerarquía que hizo y que, la historia da cuenta de ello, siguió haciendo el Teatro de Arte, las autoridades moscovitas retacearon el apoyo a través de subsidios, por lo que hubo que recurrir a patrocinadores (hoy llamados *sponsors*) para solventar los costos que la recaudación no cubría (el Teatro de Arte cobraba una entrada reducida, menor a la de otros teatros de Moscú). El millonario Sawa Morózov ofreció generosa ayuda y la institución pudo mudarse a un edificio propio, construido en la calle Kamerguer diseñado según el criterio de los directores, que transformaron el recinto en uno de los teatros mejor equipados de Europa. Lo dijimos más arriba, a Chéjov le gustó la nueva locación, a la cual visitó en 1902; «en sus cartas dice que el edificio no es lujoso, pero es muy cómodo, bello y acogedor»⁸¹.

Luego de *El zar Fiódor* el Teatro de Arte encaró una versión de *Antígona*, de Sófocles, y de *El mercader de Venecia*, iniciativa esta última que puede calificarse de fracaso. Quiso sumar el montaje de *Hannele*, pieza de Hauptmann, pero el proyecto no superó la censura. Como todavía no se contaba con el respaldo de Morózov, las finanzas flaquearon. No obstante la mala economía, Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko se decidieron por llevar adelante un proyecto todavía más arriesgado, el estreno de *La gaviota*, obra de un cuentista afamado, Anton Chéjov, que no hacía mucho había fracasado en San Petersburgo. Hemos ya indicado que la propuesta provino de Nemiróvich-Dánchenko, que tuvo que

⁸⁰ Los Cinco, también conocidos como El Gran Puñado, refiere a un círculo de compositores que se reunieron en San Petersburgo, entre los años 1856 y 1870: Mili Balákirev (el líder), César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín. El grupo tenía el objetivo de producir un tipo de música específica de Rusia, en lugar de imitar a la música europea. En cierto sentido, era una rama del movimiento nacionalista romántico ruso.

⁸¹ Zernask, Heino. Obra citada.

pelear, para sumarla al repertorio, contra la reticencia de Stanislavski y el descreimiento del mismo Chéjov.

El estreno de *La gaviota*, todo un suceso que ya hemos comentado más arriba, ocurrió exactamente el 29 de diciembre de 1898.

El Teatro de Arte de Moscú se internó en el recién nacido siglo XX cubierto de prestigio y con el aspecto económico equilibrado. Atravesó los terribles sucesos revolucionarios ocurridos en la Rusia de 1905, y pudo concebir giras por lugares de Europa que lo tomaron como modelo. En 1906 la compañía (ochenta y siete miembros y siete vagones para trasladar los decorados) actuó mostrando su repertorio chejoviano, *Los bajos fondos de Gorki* y una obra revolucionaria, *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, en Berlín, Dresde, Praga y Viena. El siempre soñado viaje a París, invitados por Lugné Poë, se frustró por los enormes costos.

Sería motivo de análisis, que no corresponden a estos *Apuntes* que se detienen a fines del siglo XIX, el pormenor sobre las alternativas llevadas adelante por Stanislavski para encontrar un método universal de trabajo del actor, su famoso sistema. Se sabe que el tema lo sedujo de por vida pero fue en 1906, luego de una gira por Finlandia, que se abocó de lleno a la cuestión, trabajando el asunto y poniendo en práctica sus experiencias en el montaje de *Un mes en el campo*, que el Teatro de Arte produjo en 1909. Esta tarea se intensificó cuando dejó el escenario, en 1928 actuó por última vez en una versión de *Las tres hermanas*. En adelante, toda una década, se dedicó a escribir sus memorias, ya mencionadas, y los tres libros donde formuló su método: *El actor se prepara*, *Construyendo el personaje* y *Creando el rol*.

Tampoco nos corresponde desarrollar las vicisitudes que debió tolerar el Teatro de Arte, cuando fue atacado por la juventud bolchevique luego de 1917, endosándole el sambenito de “teatro burgués”. Se sabe que, como contrapartida, el teatro contó con el beneplácito y sostén del funcionario soviético a cargo de la cultura, Anatoli Lunacharski (1875-1933), un autor de obras históricas que diseñó una amplia gira que, con su apoyo, hizo la compañía por buena parte del mundo y la alejó de los conflictos. Consecuencia de esta excursión fue la cantidad de integrantes que quedaron residiendo en las capitales donde actuó el Teatro de Arte, y que por razones de distinta índole, en principal las políticas, se negaron a regresar a la URSS. Vale agregar como muy meritorio que a pesar del acoso y de las presiones, el Teatro de Arte mantuvo su

línea de origen, siempre independiente de compromisos circunstanciales, sobre todo los políticos: no estrenó ninguna obra soviética hasta ocho años después de la Revolución de Octubre.

CAPÍTULO XXV

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XXV

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

«-Perfectamente; me parece que sirve usted para el caso. ¿Aprendió usted historia?

-No, señor; no sé lo que es.

-Por consiguiente, no sabrá usted lo que son trajes, ni épocas, ni caracteres históricos...

-Nada, nada, no señor.

-Perfectamente.

-Le diré a usted...; en cuanto a trajes, ya sé que en siendo muy antiguo, siempre a la romana.

-Esto es: aunque sea griego el asunto».

MARIANO JOSÉ DE LARRA (1809-1837) - *Yo quiero ser cómico*

Introducción

Vale iniciar este capítulo con un señalamiento: la escasa importancia que las historias del teatro en circulación en el país (algunas todavía al alcance del lector interesado) le dieron al teatro español del siglo XIX. Ignatov y D'Amico le ofrecieron a la cuestión un espacio acotado, más amplio e interesante en el caso del italiano, pero Macgowan, Melnitz y Berthold le prestaron muy poca atención. En las páginas siguientes no tendremos la osadía de cubrir semejante carencia, sino la sola intención de atenuar el vacío y que el lector tenga, en función de nuestro esfuerzo, la mayor información posible sobre esta zona de la escena europea tan injustamente desatendida.

* * *

El siglo XIX abrió, para los españoles, en condiciones parecidas a como lo hizo el XVIII: con un enfrentamiento armado contra Francia. En el XVIII se jugaba la sucesión del trono patrio, que al fin quedó en manos de los Borbones galos; en el XIX, una Guerra de la Independencia, estallada exactamente el 2 de marzo de 1808, que intentó, y logró, expulsar a los invasores napoleónicos y restaurar la monarquía en la persona del muy español Fernando VII. Estos acontecimientos fueron reseñados en un capítulo anterior de estos *Apuntes*; cabe,

eso sí, agregar la imposibilidad de hablar de vida artística regular durante los primeros años de la centuria, toda vez que la población, en su conjunto y con las excepciones que hemos citado en el capítulo en cuestión, se encontraba aliada en la lucha por la independencia y, por lo tanto, desatenta de otras preocupaciones.

Para la plástica española, el comienzo de siglo, como no podía ser de otra manera, estaba dominado por la gigantesca figura de Francisco de Goya. Si bien el artista padecía el exilio en Burdeos, donde murió en 1828, había dejado tras de sí una obra formidable, culminada por aquellas referidas a la Guerra de la Independencia, la saga de ochenta y dos grabados realizados entre 1810 y 1815, que la crítica ha dividido en tres porciones. La última de ellas fue dedicada por el pintor a las penosas circunstancias posteriores de la gesta independentista, cuando Fernando VII, ya entronizado, actuó para restaurar el más exacerbado absolutismo y, de acuerdo con esta premisa, reprimió y persiguió a sus enemigos, siendo Goya una de las víctimas, de ahí su ostracismo en Francia.

La pintura oficial de principios de siglo que pudo alejarse de la influencia de Goya se identificó con el academicismo, por lo que las convenciones neoclásicas eran las predominantes. La ruptura romántica que se estaba produciendo en Francia con Théodore Géricault (*La balsa de la medusa*, 1818/1819), se hizo evidente en España de manera retrasada, ya que quedaba claro que no se podía ser más rupturista que el propio Goya. En tren de considerar un continuador de la fantástica herencia goyesca, los especialistas se inclinan por mencionar a Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), afecto a los aquelarres y al costumbrismo satírico de su maestro.

Aplicando un criterio cronológico, establecemos que entre los pintores de la primera generación del siglo se destaca, además de Velázquez, José de Madrazo (1781-1859), dedicado con mucha fuerza el espíritu neoclásico. La siguiente, que comienza a mostrarse más inclinada hacia lo romántico tardío y a la que pertenece su hijo Federico Madrazo (1815-1894), se integra con Jenaro Pérez Villamil, Antonio María Esquivel, Valeriano Domínguez Bécquer (hermano del poeta Gustavo Adolfo Bécquer), y Modesto Urgell.

Villamil (1807-1854) adhirió plenamente al Romanticismo y se destacó por su pericia para la representación de la naturaleza y los monumentos españoles; acaso por fatal coincidencia murió joven, como un romántico. Esquivel (1806-1857) fue un gran retratista, dedicación que exageró cuando recuperó la vista, luego de un intento de suicidio y un costoso tratamiento para sanarse que solventaron sus amigos; en agradecimiento pintó a casi todos los

contribuyentes de su curación. Bécquer (1833-1870) también fue retratista; su obra más conocida, el retrato de su hermano Gustavo Adolfo, fue la obra de 1862 que sirvió de modelo para realizar el busto que homenajea al poeta en la Glorieta de Bécquer, dentro del Parque de María Luisa de Sevilla. Modesto Urgell (1839-1919), pintor del sosiego y del silencio, que fue también dramaturgo, abandonó pronto la influencia romántica para adscribir al Realismo.

Debemos agregar a esta enumeración la labor de Mariano Fortuny (1838-1874), pintor que representa la elegancia artística típica de academia y recupera el género de pintura de batallas que tuvo gran desarrollo en el Barroco, y a los que se identifican con la etiqueta realista, pintores de la segunda mitad del siglo XIX, tal como Eduardo Rosales (1836-1873), Ramón Martí Alsina (1826-1894) y el paisajista Carlos de Haes (1826-1898). El barcelonés Martí Alsina es considerado por los especialistas como la figura más importante del Realismo plástico español. Fue pionero de la pintura moderna en España, preconizando el estudio, la observación y la reproducción del natural, además de maestro de toda una generación de artistas que sumaron sus aportes ya en el siglo XX.

Las vanguardias artísticas que se iniciaron en Europa con el Impresionismo y continuaron con el Modernismo, el Cubismo y el Surrealismo, tuvieron un representante español abarcador e invulnerable, Pablo Picasso (1881-1973), el creador genial que excede con su obra, aluvional, el siglo y la patria en que nació. Nos desligamos del compromiso de acercarnos, siquiera, al retrato de esta extraordinaria figura, porque debería hacerse con un exceso de letra para un tema accesorio de los intereses exactos de estos *Apuntes*.

La escultura neoclásica, nacida, como hemos dicho en otra parte, como reacción contra el preciosismo Rococó y que buscó inspiración en el pasado grecorromano, tuvo sus expresiones en España, destacándose el trabajo de Manuel Tolsá (1757-1825), también arquitecto, que en realidad realizó su mayor tarea en México, adonde emigró en 1791 y donde dejó una apreciable obra en cantidad y calidad. No contamos con datos de José Ginés de Aguirre, muy reconocido por un busto de Isabel de Braganza que realizó entre 1810 y 1820, mientras que José Álvarez Cubero (1768-1827), tal vez el escultor neoclásico más estricto, llevó casi toda su carrera en París y en Roma. A su regreso, 1825, legó a su país su obra más valiosa, *La defensa de Zaragoza*, grupo escultórico que hoy se exhibe en las afueras del Museo del Prado de Madrid.

Los historiadores admiten que la música española del siglo XIX aportó pocos creadores relevantes. Abrió el siglo el malogrado Juan Crisóstomo Arriaga,

quien nació en 1806 y murió a los veinte años. Se educó en París y, compositor precoz, presentó en 1819 *Los esclavos felices*, ópera sobre un libreto de Comella, de la que sólo se conserva la obertura. La opacidad evidente y aceptada quiso combatirse con la actividad académica y otras cuestiones de formación musical, por lo que el Conservatorio de Madrid se fundó en 1830, el Liceo de Barcelona en 1837 y, poco después, se crearon organismos similares en Bilbao y Valencia. Desde 1835, año de fundación del Ateneo de Madrid, la música culta encontró el punto de difusión hasta ese momento carente en Madrid. Entre los instrumentos será el piano, el rey del Romanticismo, el preferido de los intérpretes. Pedro Albéniz (1795-1855) se destacó en su ejecución. Después de su período de formación en su natal Barcelona, en Madrid y en Bruselas, Albéniz trabajó como concertista de piano y como compositor. Sus piezas, repletas de virtuosismo e inspiración melódica, plantearon grandes retos al intérprete, reuniendo múltiples dificultades y exigencias técnicas. Él mismo consideraba “inejecutables” algunas de sus páginas de la *Suite Iberia*, cuyos cuatro cuadernos fueron sin embargo estrenados en forma brillante, luego de la muerte del autor, por la pianista francesa de origen catalán Blanca Selva (1884-1942). Sus composiciones más célebres son un reflejo de su pasión por España: *Suite Española*, *Recuerdos de Viaje*, *Cantos de España*, *Navarra*, *Danzas Españolas*, *Suite Azulejos*, *Rapsodia Española para piano y orquesta*. Resalta en este repertorio la *Corona musical de canciones populares españolas*, de 1852, una obra importante, no solo para el desarrollo romántico del piano sino también para el futuro de la música española. Bajo la influencia de Albéniz y la notoria de Richard Wagner, los músicos españoles se afanaron en sus creaciones, ya en el final de la centuria, en la búsqueda de las fuentes autóctonas. Éste fue el caso del catalán Felipe Pedrell (1841-1922), que no solo introdujo la música de Wagner en España, sino se dedicó a la recopilación de cancioneros populares, sentando las bases para la formación de un auténtico nacionalismo musical español. Pedrell tuvo dos discípulos directos, los también catalanes Isaac Albéniz (hermano de Pedro, 1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916); asimismo influyó en el gaditano Manuel de Falla (1876-1946), a quien consiguió interesar por el flamenco y el cante jondo. Finalmente, aunque no ligado a la figura de Pedrell, se debe mencionar a otro protagonista de este período de la música española: el sevillano Joaquín Turina (1882-1949). Este sería el cuarto miembro de esta generación de compositores que seguirían la escuela nacionalista.

Esos cuatro músicos mantuvieron una fuerte conciencia de pertenecer a una misma generación; tanto desde su común objetivo de impulsar la música

con raíces españolas, como desde el plano de la amistad personal. Años después, cuando Isaac Albéniz se estableció de forma estable en París, convirtió su casa en lugar de encuentro y acogida de sus tres amigos. A poco se le unió Granados, que también fijó residencia en la capital de Francia y, al igual que Albéniz, siguió componiendo bajo las mismas formas nacionalistas. A la muerte de Isaac Albéniz, su esposa Rosina Jordana le pidió a su gran amigo Granados que terminase la última e inconclusa obra del difunto, *Azulejos*. Granados la concluyó de forma impecable, de tal manera que resulta muy difícil distinguir donde acaba uno y donde empieza el trabajo del otro artista.

Isaac Albéniz fue un virtuoso pianista, tanto como su hermano Pedro, y autor de piezas para piano y para otros instrumentos, dedicando una década de su corta vida (vivió cuarenta y nueve años) para producir música para el teatro. *Pepita Giménez*, ópera cómica en dos actos, sumó más fama a un músico que ya sobresalía por su talento. La repercusión inmediata del estreno de la pieza no fue favorable, el único acto presentado en Barcelona en 1896 fue cuestionado, de modo que Albéniz la revisó para crear varias versiones más, en dos y hasta en tres actos, de esta historia andaluza, basada en una novela de Juan Valera. La reposición de 1905, dirigida por el propio Albéniz, se convirtió en el éxito que le dio perdurabilidad.

El prolífico Granados alternaba su españolismo —expresado en su famosa composición *Goyescas*— con su romanticismo de aroma y nostalgia vagamente europea; esto se manifestaba en piezas de salón, refinadas y delicadas, como sus bellos *Valses poéticos*. Poseía un gran dominio técnico del piano, pasando de ser pianista de café en Barcelona a intérprete en grandes teatros europeos, dedicándose preferentemente a un repertorio romántico (Schumann, Chopin, Liszt), lo que motivó que se le llamara el «último romántico». Su producción posee un carácter menos folclórico que el de sus compañeros, aunque nunca dejó de mostrar sus raíces, como en su célebre colección de *Danzas españolas*.

Manuel de Falla conjugó su interés por el flamenco con la influencia recibida en París de autores como Fauré y Debussy; una mezcla de europeísmo y preocupación por España que ha contribuido a que se le sitúe como miembro de la generación musical del 14. Esta adscripción se debe también a que fue el año en que volvió a España, luego del estallido de la Primera Guerra Mundial, y cuando algunos meses después recibió un homenaje, junto a Joaquín Turina, en el Ateneo de Madrid. Ese reconocimiento en el centro de la vida intelectual del país demuestra la relevancia que había adquirido esa extraordinaria generación de músicos. Las composiciones que tocó en aquella ocasión, *Cuatro Piezas Españolas*,

conjugan la delicadeza de influencia europea, con los acentos rítmicos muy acusados y la gran fuerza racial de su inspiración española. También cabe destacar su elaboración de música para ballet, *El Amor Brujo* y *El Sombrero de tres picos*.

Es preciso agregar que en setiembre de 1939, finalizada la Guerra Civil española del siglo XX, Manuel de Falla se alejó de España para siempre y se instaló en la Argentina. Refugiado en una modesta casa de Alta Gracia, con vista a la grandeza de las sierras cordobesas, Falla resistió los llamados del dictador Francisco Franco, que lo instaba a regresar a la patria. De salud muy delicada, el cuidado de su hermana y la asistencia de varios mecenas locales le permitieron seguir componiendo, hasta que un paro cardiorrespiratorio terminó con su vida en noviembre de 1946. El deceso se produjo dos días después que se despidiera de una de sus colaboradoras predilectas y gran amiga, la cantante Conchita Badía, que se volvía del exilio. «Yo seguiré viviendo aquí –le aseguró en la despedida–, o en cualquier parte de América. Adiós, Conchita. Hasta que volvamos a vernos. Y si no, en lo eterno».

Pero el músico más fiel a la cadencia andaluza fue Joaquín Turina. Estudió en Madrid y después en París, donde recibió la herencia conservadora de César Frank, y la vanguardista, representada por músicos impresionistas como Ravel y Debussy. Salvó su vida durante la guerra civil de 1936 gracias a la protección del cónsul británico, que lo disimuló como integrante de la planta permanente de empleados de la legación.

A esta moderada lista es necesario agregado el nombre de dos intérpretes excepcionales, de franco nivel internacional: el violinista Enrique Fernández Arbós (1863-1939), y el violonchelista Pablo Casals (1876-1973).

A partir de Cervantes, la narrativa española entró en un terreno de invisibilidad, reemplazada por una literatura extranjera, por lo general francesa, que solía ser ofertada en pésimas traducciones españolas. Los lectores que consumían estos libros no tenían en consideración de que algunos de estos títulos, los más celebrados –el *Gil Blas* de Alian-René Lesage o el *Tom Jones* de Henry Fielding–, eran innegables tributarios de un género muy caro a los españoles: la picaresca, de amplia difusión popular en el siglo XVII.

«En esto de las novelas estamos tan descaminados –dijo Amaranta–, que, después de haber producido España la matriz de todas las novelas del mundo y el más entretenido libro que ha escrito humana pluma, ahora no acierta a componer una que

sea mayor del tamaño de un cañamón, y traduce esas lloronas historias francesas, donde todo se vuelve amores entre dos que se quieren mucho durante todo el libro, para luego salir con la patochada de que son hermanos.»¹

Por otra parte el siglo XVIII había sido remiso a la ficción, considerado un recurso falso, una «adulteración inútil de la verdad»², hasta el punto que una decisión oficial (27 de mayo de 1799) prohibió la impresión de novelas. Pero fueron los románticos posteriores, ya en el XIX, quienes reforzaron esta tendencia descalificadora a partir de dos causas. Primero, porque para ellos la gloria literaria, distanciada de las apetencias del hombre medio sino medalla concedida sólo al genio³, se lograba mediante la atención única de dos géneros, el lírico o el dramático. Segundo, porque los románticos fueron, ya lo hemos dicho en otra parte, muy afectos a lo exótico, lo fantástico, lo sobrenatural, fenómenos muy alejados de las circunstancias de la realidad más común, aquella que supieron frecuentar los pocos novelistas de la centuria. Por si hiciera falta otro ingrediente denigratorio, la censura, estatal y eclesiástica, colaboró clausurando las intenciones de los editores que, no obstante la prohibición vigente, se animaron a arrimar propuestas de ficción a las que siempre se le encontraban, aun en los resquicios, vicios de inmoralidad.

Sin embargo, si bien los editores no pudieron publicar ejemplos nacionales, se mantuvo casi sin inconvenientes la circulación de novelas extranjeras, pero disfrazadas con el título de “leyendas poéticas”, muy afectadas, se debe reiterar, por dudosas traducciones. Resulta necesario añadir que el trabajo de estos pésimos profesionales de la lengua se advertía también en la traducción de las piezas teatrales, francesas también, que para gusto de los espectadores, tal como veremos, ocupaban los escenarios madrileños. Precisamente esta producción escénica tan desviada de sus propósitos originales mereció un irónico artículo de Mariano de Larra.

«Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda,

¹ Pérez Galdós, Benito. 2015. *Napoleón en Chamartín*. España. Alianza Editorial.

² Romano, Eduardo. 1968. Introducción a *Trafalgar*, de Benito Pérez Galdós. Buenos Aires. Editorial Kapelusz.

³ Véase el capítulo dedicado al Romanticismo.

conocer el teatro y el público francés; tercero, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés; y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien; porque para traducirla mal no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular, el que tiene que servirse del segundo no anda escaso del primero.»⁴

En este asunto mucho tuvieron que ver los liberales que, escapando de Fernando VII, se habían exiliado en Inglaterra y que a su regreso, luego de la muerte del monarca (1833), trajeron las obras de Walter Scott bajo el brazo, que enseguida transformaron en desdichada versión castellana. También desdichada fue la traslación al castellano de *Los novios* de Alejandro Manzoni, y de muchos de los trabajos del prolífico Balzac, a los cuales sin reparo alguno se les cambiaba el título, el nombre del autor original y, claro, también se ocultaba el nombre del inepto traductor.

La prohibición de editar novelas de 1799, como todas las medidas de esa especie, fue quedando en el olvido y aún más en el siglo XIX, dejando margen para que los españoles hicieran algo de lo suyo en el género de ficción novelística, que lamentablemente fue, al principio, una sucesión de folletines lacrimosos e impersonales, que traían consigo un supuesto mensaje de redención social. No hacemos mención de títulos ni de autores, por ser asunto poco aprovechable.

Por su parte, la etapa novelística (también la teatral) del Romanticismo español fue breve, abarcó muy poco de la primera mitad del siglo XIX, porque la segunda fue acaparada por el antagónico Realismo. El movimiento romántico fue afectado de contradicciones que también se registraron en otras partes, con la diferencia, en la España literaria, de haberse manifestado sin matices, como posiciones extremas, que comprenden desde una romántica adhesión a las ideas revolucionarias nacidas en Francia, hasta la convocatoria, también romántica, para reiniciar el retorno a la tradición conservadora católico-monárquica española. Exacerbado por la victoria sobre Napoleón y la restitución de Fernando VII, esta última posición exaltó el Cristianismo, el Trono y la Patria como los máximos valores a sostener. Por otro lado, los otros románticos,

⁴ Larra, Mariano de. De las traducciones. <http://www.cervantesvirtual.com>

adherentes a los rasgos más revolucionarios del discurso, combatieron el orden establecido, en religión, arte y política, reclamando (más por ilustrados que por románticos) los derechos del individuo frente a la sociedad y las leyes. Es difícil establecer qué romántico se ubicó con decisión en una u otra corriente, ya que por lo general, con espíritu extraviado e ideas algo confusas, quizás pertinentes en una España tan convulsionada, solían tomar posiciones para cambiarse de bando a poco de haber andado. Sin embargo se puede incluir, en una nómina incompleta de revolucionarios, a José Zorrilla, Ángel de Saavedra (el duque de Rivas), José de Espronceda y Mariano José de Larra. Todos nos interesan porque todos tuvieron actuación en el teatro, por lo cual, más allá de la atención que le prestemos en este punto de este capítulo, volveremos a ellos cuando nos aboquemos al desarrollo del arte dramático español del siglo XIX.

José de Espronceda (1808-1842) vivió la corta vida de un romántico y, como tal, actuó con afán de liberar a España de la tutela absolutista. En el obligado ostracismo portugués, se unió a los exiliados que volvieron en masa a la muerte de Fernando VII. Llevó una vida disipada, que produjo malestar en su matrimonio, a la par que se dedicaba a cultivar distintos géneros literarios, el teatro (se registran sólo tres dramas de su autoría) y, sobre todo, un frondoso poemario de abundancia romántica, como *Canción del pirata*, *El verdugo*, *El mendigo*, *Canto del cosaco*, *El diablo mundo*, que, inspirado en el *Cándido* de Voltaire, quedó inconcluso, y *El estudiante de Salamanca*, de 1839, una composición que consta de unos dos mil versos de diferentes medidas.

Pero con seguridad Mariano José de Larra (1809-1837) constituye la más alta cota del Romanticismo español y encarna la condición de «testigo excepcional de la época»⁵. Hijo de un colaboracionista (¿traidor es una calificación excesiva?), que trabajó de médico del ejército francés, tuvo que emigrar con su familia a Burdeos cuando las fuerzas napoleónicas abandonaron España. Allí recibió su primera educación y el aprendizaje del idioma; esta cuestión, además de su predilección por la literatura francesa, hicieron que sus enemigos de la edad adulta lo descalificaran bajo el mote, él que usó tantos, de «afrancesado» o «galicista». Cuando se produjo el previsible abandono de la universidad, Larra se asentó en Madrid y fundó el periódico *El Duende Satírico*, que cargaba con el siguiente lema: «Sólo hacemos pinturas, no retratos. Reírnos de las ridiculeces, esta es nuestra divisa; ser leídos, es nuestro objeto; decir la verdad, éste es nuestro medio». En adelante le dio empuje a la crítica

⁵ Tuñón de Lara, Manuel. 2010. *La España del siglo XIX. Volumen I*. España. Akal.

de costumbres y al ensayo literario bajo la máscara de diversos seudónimos: Fígaro (el más recurrente y por el que es más conocido), El Bachiller Pérez de Munguía y Ramón de Arriala (anagrama de su nombre). Este eminente articulista, a quien se le reconoce como antecedente ilustre el Quevedo del siglo XVII o el Feijoo, José Cadalso y Jovellanos del XVIII, atacó al absolutismo y al carlismo, se burló de la sociedad conservadora y rechazó el concepto de vida familiar burguesa. A su caudaloso trabajo de cronista debe añadirse una novela histórica, *El doncel de don Enrique el Doliente*, transportada al teatro bajo el título de *Macías*, aunque esta traslación atrajo, y aún atrae, muchos reparos. La crítica del momento, respetuosa con semejante personaje, estimó sin embargo que Larra era un eximio prosista pero un pésimo versificador que carecía de todo sentido teatral, de modo que el resultado del soporte escénico de la novela es un dato fallido en la historia de este intelectual mayor de la literatura española. Se registra la existencia de otro intento escénico de Larra, de 1831, *El conde Fernán González y la exención de Castilla*, que no tuvo posibilidad de medir su trascendencia porque fue vetada por la censura, y una nómina de buenas traducciones de piezas francesas, en especial de Scribe.

Ocurre que la labor periodística de Larra —ya lo dijimos, brillante—, eclipsó su tarea teatral y de cualquier otro emprendimiento de orden literario. En este sentido nos tienta el acercamiento a una de sus crónicas, *Yo quiero ser cómico*, un trabajo cargado de ironía acerca de la escasa educación, profesional y cultural, de los actores. El artículo desarrolla la visita de un joven que, precisamente, quiere ser eso, un cómico, al áter ego de Larra, Fígaro. Razones de extensión nos impiden transcribir todo el texto, aun cuando se lo merece, por lo que recurrimos a un fragmento ejemplificador.

- «Sin embargo, como yo quiero ser cómico...
- Cierto. ¿Y qué sabe usted? ¿Qué ha estudiado usted?
- ¿Cómo? ¿Se necesita saber algo?
- No; para ser actor, ciertamente, no necesita usted saber cosa mayor...
- Por eso; yo no quisiera singularizarme; siempre es malo entrar con ese pie en una corporación.
- Ya le entiendo a usted; usted quisiera ser cómico aquí, y así será preciso examinarle por la pauta del país. ¿Sabe usted castellano?
- Lo que usted ve..., para hablar; las gentes me entienden...

- Pero la gramática, y la propiedad, y...
- No, señor, no.
- Bien, ¡eso es muy bueno! Pero sabrá usted desgraciadamente el latín, y habrá estudiado humanidades, bellas letras...
- Perdone usted.
- Sabrás de memoria los poetas clásicos, y los comprenderá, y podrá verter sus ideas en las tablas.
- Perdone usted, señor. Nada, nada. ¿Tan poco favor me hace usted? Que me caiga muerto aquí sí he leído una sola línea de eso, ni he oído hablar tampoco... Mire usted...»⁶.

Su muerte por suicidio (la mayoría de las fuentes afirman que fue un suicidio muy romántico, por causa de un amor no correspondido) conmocionó a Madrid, y su entierro fue multitudinario. Mientras el cadáver era introducido en un nicho del cementerio madrileño del norte (situado detrás de la glorieta de Quevedo), el joven poeta José Zorrilla leyó el poema homenaje para emoción de todos los presentes.

«Ese vago clamor que rasga el viento
es la voz funeral de una campana;
vano remedo del postrer lamento
de un cadáver sombrío y macilento
que en sucio polvo dormirá mañana.»⁷

El ascendiente de Larra fue tan grande que llegó a América e influyó en el ánimo de un patriota argentino como Juan Bautista Alberdi, hombre de la generación del '37 que, para sus artículos de costumbres, usó el seudónimo de Figarillo como un modo de asemejarse con el diminutivo al Fígaro beaumarchiano que Larra utilizó como apodo.

Una veta literaria muy próspera, y loable, fue ofrecida por el género costumbrista que, coincidente con el Romanticismo y a pesar de sus defectos,

⁶ Larra, Mariano José de. 1950. "Yo quiero ser cómico" en *Artículos escogidos*. Buenos Aires. Ángel Estrada y Cia. S. A.

⁷ Zorrilla, José. "A La Memoria Desgraciada Del Joven Literato D. Mariano José De Larra". <http://www.poemasde.net>

guarda valor por el rescate de lo trivial y cotidiano. Sus personajes pertenecen a todas las clases sociales, aristocracia, alta burguesía, hasta el pueblo bajo, pero nunca a la clase media, que será sujeto de ficción del Realismo, que en esa España es sinónimo de Benito Pérez Galdós. Para los críticos literarios, una novela publicada en forma de folletín, *La gaviota*, que la autora Cecilia Böhl de Faber y Larrea (1796-1877) firmó y publicó en 1849 con seudónimo masculino, Fernán Caballero, actuó de eslabón entre el costumbrismo mencionado y el estilo realista de Galdós. Esta novela, de un tránsito naturalista endeble, resalta sin embargo por su prólogo, donde la autora admite su adhesión al retrato y la exclusión de lo fantástico y prodigioso, tan del gusto romántico.

«Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela. La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar. Y, en verdad, no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar.»⁸

Los atisbos realistas de Cecilia Böhl fueron atemperados por «su moral, ortodoxa en exceso, y por una peligrosa facilidad para el sentimentalismo pintoresquista»⁹. Tuvo continuadores, que actuaron con la misma e ingenua base ideológica, de los cuales no es necesario hacer mención porque no superan el referente.

Benito Pérez Galdós (1843-1920), el creador de la novela realista española, nació en Las Palmas de la Gran Canaria, una ciudad de quince mil habitantes que en 1862 cambió por un Madrid que llegaba casi a los trescientos mil. Pronto descuidó sus estudios, a los cuales debía dedicarse por mandato de su madre

⁸ Böhl de Faber y Larrea, Cecilia (Fernán Caballero). Prólogo a *La Gaviota*, <http://es.wikisource.org>

⁹ Romano, Eduardo. Obra citada.

que había pagado el viaje, atraído por los encantos de la ciudad, deslumbrante desde las veladas teatrales hasta la cantidad de tertulias cafeteriles dedicadas a la discusión e intercambio de ideas. Como si esto fuera poco, en 1868 Galdós visitó París y ahí descubrió a Balzac, a Flaubert y a Zola, enamorándose del positivismo de Comte y del naturalismo de Hippolyte Tayne. Precisamente de Zola copiará el rigor documental, método aplicado en sus novelas y que Galdós explicó en el prólogo de una de las suyas, *Misericordia*.

«Solicitando la amistad de algunos administradores de las casas que aquí llamamos de corredor, donde hacinadas viven las familias del proletariado ínfimo, pude ver de cerca la pobreza honrada y los más desolados episodios del dolor y la abnegación en las capitales populosas.»¹⁰

En el plano político, de vuelta a la patria, Galdós asistió a la decadencia de la administración isabelina, desalojada del poder, se recuerda, en 1868, año que, se cree, coincide con la redacción de su primera novela, *La fontana de oro*, que se publicó en 1871 en una edición pagada de su propio bolsillo. De este modo, a través de este todavía bosquejo literario, la tan escamoteada burguesía media española comienza a verse literariamente reflejada en espíritu e intenciones, porque hay en Galdós una «tendencia a idealizar el trabajo del burgués en su etapa ascendente, hombre “moderno” a su manera»¹¹. *La fontana de oro* fue el inicio de una obra extensa y de una carrera de cincuenta años de escritura, que tiene como segundo punto de partida la primera serie de los célebres *Episodios Nacionales*: *Trafalgar*, *La Corte de Carlos IV*, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, *Bailén*, *Napoleón en Chamartín*, *Zaragoza*, *Gerona*, *Cádiz*, *Juan Martín el Empecinado* y *La batalla de los Arapiles*. Con estos diez títulos inicia la monumental tarea de reconstruir, desde una ficción apoyada en rigurosos aportes documentales, la historia de su país, desde el trágico episodio de la batalla naval de Trafalgar, donde España unida a Francia perdió su flota, destrozada por la armada británica, hasta circunstancias posteriores donde, con más retrocesos que avances, la nación española trató de ponerse a tono con los tiempos. Se señaló que «el drama humano de cada uno de sus libros se comprende siempre dentro de la realidad

¹⁰ Pérez Galdós, Benito. "Misericordia". <http://suite101.net>

¹¹ Tuñón de Lara, Manuel. 2010. *La España del siglo XIX. Volumen II*. España. Akal.

histórica»¹², asimismo los críticos indicaron que en sus novelas, prestigiadas por la señalada verosimilitud de los hechos, no se desdeñaba la ironía y el humor cariñoso que le producían gestos, actitudes y comentarios de sus connacionales.

«El Sr. D. Diego Hipólito Félix de Cantalicio Afán de Ribera, Alfoz, etc., etc., conde de Rumblar y de Peña-Horadada, hacía en Madrid la siguiente vida: Levantábase tarde, y después de dar cuerda a sus relojes, se ponía a disposición del peluquero, quien en poco más de hora y media le arreglaba la cabeza por fuera, que por dentro sólo Dios pudiera hacerlo.»¹³

El fantástico edificio literario de Galdós —a los primeros *Episodios Nacionales* debe añadirse otras cuatro series, todas de diez títulos cada una—, se completa con treinta y dos novelas, donde se destacan *Nazarín* y *Tristana*, magistralmente adaptadas para el cine por Luis Buñuel, además de *Marianela* y *Fortunata y Jacinta*. La nómina culmina con veinticinco obras teatrales, memorias, ensayos y, como rara excepción, la traducción al castellano de *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, de Charles Dickens, referente y colega de Galdós en la causa realista.

Muy pronto, en 1889 se lo elige para integrar la Academia, pero ingresa recién en 1897 con un discurso referido al público, que «colabora con la obra del escritor y le otorga la primera materia de su obra»¹⁴. Al importante Galdós teatral le reservamos un espacio más abajo.

Leopoldo Alas, Clarín (1852-1901) comparte con Galdós la condición de grandes novelistas españoles del siglo XIX. Comparable con esta labor —donde se destaca *La Regenta* (1884-1885)—, sobresale su labor de cuentista, donde ofrece el mayor relieve en sus *Cuentos morales*. Asimismo, Alas fue un importante periodista, que se ocupó de teoría literaria y temas políticos, filosóficos y religiosos (Clarín fue, sin duda, el legítimo heredero del romántico Mariano José de Larra). Comenzó en 1875 con esta actividad periodística en Madrid, adonde se encontraba instalado para cursar estudios superiores, en un diario llamado *El solfeo*, que le exigió tomar seudónimo. Él optó por el de Clarín, ya

¹² Tuñón de Lara, Manuel. *La España del siglo XIX. Volumen II*.

¹³ Pérez Galdós, Benito. 2014. *Napoleón en Chamartín*. España. Alianza Editorial.

¹⁴ Pérez Galdós, Benito. Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública, domingo 7 de febrero de 1897.

que la imposición iba acompañada de otra, que el apodo debía referirse a un instrumento musical. Se presentó como periodista mediante graciosos versos.

«Voy a inaugurar en verso
mis revistas de Madrid,
con un modesto romance
que tenga su retintín;
y voy a decir a ustedes
lo que les quiero decir,
mediante Dios, y mediante
el gobernador civil.»

Clarín había vivido en León y en Guadalajara durante la infancia, debido al cargo de Gobernador Civil que su padre desempeñó en esas ciudades; sin embargo, su persona y su obra estaban (y quedaron) entrañablemente asociadas con Asturias, y aún más concretamente con la ciudad de Oviedo, donde en 1865 había estudiado el bachillerato. Pasó en Madrid casi siete años, de 1871 a 1878, estudiando hasta diplomarse como Doctor en Derecho Civil y Canónico. En 1883 regresó a Asturias para ocupar en su universidad la cátedra de Derecho Romano. Cinco años después obtuvo la de Derecho Natural. Debe añadirse que Clarín estudió en una universidad donde los maestros más estimulantes eran los seguidores del filósofo alemán Karl Krause (1781-1832), cuya doctrina defendía la tolerancia académica y la libertad de cátedra frente al dogmatismo. No obstante el origen alemán de la teoría, fue en España donde fecundó con fuerza esta hipótesis que los filósofos califican como poskantiana. A partir de las traducciones de los libros de Krause que en 1860 realizó el jurista Julián Sanz del Río (1814-1869), muchos intelectuales adoptaron la postura que propugnaba un nuevo humanismo, sin supersticiones irracionales, fanatismos religiosos y con un espíritu panteísta, sistema este último que indica que la totalidad del universo es el único Dios. El conocimiento del Krausismo se difundió principalmente en los ambientes universitarios, una de cuyas instituciones, la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876, se sostuvo como la abanderada del movimiento hasta 1936, inicio de la Guerra Civil Española.

Para entender a Clarín en cuanto a lo literario, conviene recordar que el interés intelectual krausista da un sentido especial a sus obras; a ello se suman otros elementos de la filosofía de la época, en especial de la corriente positivista, del Realismo y del Naturalismo.

«Si el krausismo marcó el horizonte ético e intelectual del escritor, la corriente positivista del realismo y el naturalismo le proporcionó una manera de poner entre paréntesis ciertas parcelas del mundo y de examinar, valiéndose del microscopio naturalista, al ser humano de su tiempo.»¹⁵

Entre los aportes de Clarín, dispersos en una vasta producción literaria de cuentos, novelas y artículos periodísticos, resalta su crítica severa hacia los escritores sin mérito y la atención puesta en aquellos que se destacaban. Precisamente de él Galdós recibió los primeros elogios y fue beneficiario de la condición de pionero de la novela realista que Clarín, en un gesto de alta modestia, sólo reservó para el autor elogiado.

La agresividad crítica de Clarín y el filo de sus opiniones estéticas contrastan con la cautela con que abordó su labor creadora. Comenzó escribiendo cuentos cortos, en los que reflejó lo que el mundo y sus gentes ofrecían de interesante, hasta llegar a *La Regenta*, una novela que representa su obra maestra. El tema del adulterio insensato, central en *La Regenta*, se rastrea en varios antecedentes: en *Madame Bovary*, de Flaubert; *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz; *Ana Karenina*, de Tolstói; o en *La conquête de Plassans*, de Zola, la obra con la que acaso más se asemeja.

Vale sintetizar su argumento. El lugar de la acción es la ciudad de Oviedo (entrañable ámbito para el autor, que para la ficción rebautizó con el nombre de Vetusta), donde reside «la bella y sensible Ana Ozores, recién casada con el maduro Víctor Quintanar, ex regente de la Audiencia, quien se ve acosada por el donjuán de la ciudad, Álvaro Mesía, y por el magistral de la catedral, don Fermín de Pas. Acaba cediendo al cerco de don Álvaro, tras rechazar al sacerdote que tan apasionadamente le ama. Don Víctor, que descubre el adulterio, presionado por Pas, desafía a don Álvaro, y muere en el duelo. La novela resulta extraordinaria por el cuidado y detalle con que se presenta la vida de Vetusta y sus diferentes clases sociales; para la descripción del ambiente provinciano y del entramado de la vida colectiva, lo más naturalista de la obra, utiliza las técnicas más apropiadas, como el monólogo interior y el estilo indirecto libre, aptos para que la historia parezca contarse por sí misma –la narran los personajes– y para penetrar en el interior de los seres ficticios, en su sentir»¹⁶.

¹⁵ Gullón, Germán. *El autor. Biografía*. <http://www.cervantesvirtual.com>

¹⁶ Gullón, Germán. Obra citada.

Con *Su único hijo* (1890) Clarín no logró superar su novela inicial, aunque se le guarda respeto y consideración debido que, aun en un rango menor, posee cualidades que le dan merecido lugar en la producción del autor, reconocimiento que no logró con su única incursión en el teatro, *Teresa*, un acto en prosa, que resultó un fracaso no obstante que la gran actriz María Guerrero lo estrenó en 1895. En realidad Clarín le había dado un protagonismo a las clases bajas que le resultó crudo y repugnante al público de Madrid, donde se mantuvo sólo dos días en cartel, y también al de Barcelona, donde se sostuvo sólo un día. La escena, que le fue tan esquivada como dramaturgo (Clarín afirmaba contar con cuarenta obras en un cajón, pero cuando cabía reivindicarse como autor teatral sólo enarbolaba la que llamaba “mi Teresa”), fue abordada con mayor felicidad desde la reflexión en sus *Solos de Clarín*, donde examinó el teatro de la época, lo comparó con la novela, de la cual tendría que seguir las huellas «en lo que ésta tenía de observación y experimentación»¹⁷, y dio pistas para la renovación dramática a través de la aceptación de los postulados de Zola y de otros autores realistas y naturalistas franceses.

La lírica española, género favorito de los románticos, se puebla de muchos nombres. Vale la mención del quizás más conocido, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), autor de dos poemarios, *Rimas* y *Leyendas*, en realidad un romántico tardío y, acaso por esto, con frecuencia denostado a partir de una visión prejuiciosa de su poesía, tal vez más valiosa si se la ubica en el contexto de la época. Los cronistas apuntan que en este espacio también luce con méritos propios la gallega Rosalía de Castro (1837-1885).

«Has de cantar,
menina gaiteira,
has de cantar,
que me morro de pena.»¹⁸

¹⁷ Hormigón, Juan Antonio. 1990. “Enrique Gaspar y el Teatro de la Restauración”, en *Enrique Gaspar. Las personas decentes*. España. Publicaciones de Asociación de Directores de Escena de España.

¹⁸ Castro, de Rosalía. 1863. *Cantares gallegos*. <http://www.cervantesvirtual.com>

El teatro español del siglo XIX

PANORAMA GENERAL

«Para hacerse aplaudir
es menester reservar
un don para hacer reír,
otro para hacer llorar.
¿O juzgas que es fácil cosa
conmover el corazón
de una muchedumbre ansiosa
de ruido y agitación?»

ENRIQUETA LOZANO DE VÍLCHEZ (1830-1895) - *Una actriz por amor*

El siglo se había abierto venturoso para el teatro, adornado por el gran triunfo del estreno, 24 de enero de 1806, de *El sí de las niñas*, la obra de un autor, Leandro Fernández de Moratín, que hasta ahí había peleado por la reforma, bajo las normas neoclásicas, de la escena española. Por su parte, el mejor actor español, Isidoro Máiquez, de enorme carisma y popularidad, como si le faltara mucho para ser un gran comediante, había marchado a París para encontrarse con el gran François Talma y estudiar las nuevas técnicas de interpretación natural. Ni siquiera el incendio que destruyó el Teatro del Príncipe parecía un dato preocupante, nadie dudaba que iba a ser reconstruido (cosa que ocurrió, fue reinaugurado cinco años más tarde), y que volvería a funcionar con el apoyo de la nueva estética moratiana.

Nada ocurrió como se esperaba, porque la entrada de las tropas napoleónicas, en mayo de 1808, provocó el cierre de los teatros de Madrid, y el verdadero drama se trasladó a la realidad más cotidiana de la calle.

«Lo lógico sería que la actividad teatral se hubiese paralizado con la invasión de las tropas napoleónicas en mayo de 1808. La ciudad era un caos; sus habitantes luchaban heroicamente en las calles por su libertad, dando su sangre por defender el derecho de los legítimos gobernantes del país, los Borbones, a permanecer en el trono.»¹⁹

¹⁹ Thatcher Gies, David. 1996. *El teatro en la España del siglo XIX* (traducción de Juan Manuel Seco). España. Organización Editorial de la Universidad de Cambridge.

Por estas circunstancias, desgraciadas para España, quedaron relegadas las cuestiones teatrales; si bien los teatros abrieron unos días, acaso por fuerza de la costumbre, debieron cerrar ya que nadie se acercaba para comprar entradas. También tuvieron que dejarse de lado asuntos comentados en un capítulo anterior, tal como la propiedad de los teatros, si debían pertenecer al Ayuntamiento, como ocurrió durante todo el siglo XVIII, o si debía confiarse la gestión a la empresa privada. La primera alternativa siempre fue atractiva para los gobiernos monárquicos, ya que la condición de propietario le concedía el control absoluto de una actividad que podía ponerse en contra desde el lugar más peligroso, el escenario. La segunda, que liberaba a la administración de las zozobras económicas (se sabe, el teatro es negocio desconfiable), la obligaba en cambio a ejercer la vigilancia estatal a través de leyes y disposiciones con frecuencia inaplicables o con pocas posibilidades de ser obedecidas.

José Bonaparte, instalado en el trono español, no pasó por alto el valor propagandístico del teatro, y ordenó la reapertura de los mismos, que subvencionó apoyando toda iniciativa escénica destinada a representar obras del extraordinario repertorio ilustrado francés, a la vez que estimulaba la presencia en el escenario de obras españolas de, por ejemplo, Francisco Comella (tan vapuleado por Moratín), que con sus textos anacrónicos alejaban al espectador de la actualidad y lo situaban en los viejos terrenos de la “gloriosa” España. Pero la maniobra, en cambio de beneficiar al monarca y “calmar” y “educar” a las masas madrileñas, convirtió al escenario en un arma política de propaganda contraria, en franca continuidad con la guerra que se desarrollaba en las calles.

«El teatro se volvía campo de batalla, tanto como lo fueron Bailén y Zaragoza; se vertían palabras en lugar de sangre.»²⁰

Cuando las tropas napoleónicas comenzaron a retroceder, desde el teatro se las empujó mediante la representación de obras menores –consideradas por los historiadores con el nombre de “teatro patriótico”–, que celebraban las victorias españolas así como se iban sucediendo. El ciudadano madrileño, en calidad de espectador, colaboraba con su presencia, llenando la platea. Docenas de piezas satirizaron el supuesto (y falso) alcoholismo de José I o la megalomanía de Napoleón, tirano monstruoso y enloquecido al cual se lo

²⁰ Thatcher Gies, David. Obra citada.

motejaba “Napoladrón”. Entre estas piezas de circunstancias, estrenadas casi todas en 1808, se destacan *La alianza de España con Inglaterra*, *La sombra de Pelayo* y *Los patriotas de Aragón*; esta última fue un hipócrita halago patriótico de su autor, Gaspar Zavala Zamora (1762-¿1814?), ya que pronto atendió más a su bolsillo y cambió su dedicación nacionalista para producir obras de elogio del invasor francés. Zavala Zamora también dejaba detrás una trayectoria de rebeldía a las normas neoclásicas preconizadas por Moratín. Había sufrido censuras y prohibiciones por no guardar respeto al decoro, a la verosimilitud neoclásica y a las tres unidades. No obstante estos inconvenientes logró ser uno de los dramaturgos más famosos de fin de siglo, luego uno de los más intensos cultores del teatro patriótico, y, por fin, el acomodaticio autor de piezas de alabanzas hacia los franceses: *El templo de la gloria* y *La clemencia de Tito*, ambas de 1810, son piezas donde Zavala Zamora elogia al gobierno ilustrado de José I.

Ya hemos informado sobre la política regresiva que impuso Fernando VII, el Descado, que, repuesto en el trono luego del triunfo en la Guerra de la Independencia (los franceses se retiraron de España exactamente el 27 de mayo de 1813), se opuso al libre intercambio de las ideas y mandó al exilio a muchos intelectuales que, en su mayoría, habían luchado en su favor en todos los frentes. Padecieron el ostracismo muchos dramaturgos, como el duque de Rivas, Manuel de Gorostiza, Francisco José de Paula Martí y Francisco Martínez de la Rosa, que habían comenzado a formarse en la profesión cuando los patriotas españoles se hallaban, en 1810, refugiados detrás de las murallas de Cádiz. Hasta el adorado Máiquez, de regreso en España, sufrió prisión ante la sospecha de ser uno de los liberales que ahora conspiraban contra Fernando VII.

El Trienio Liberal o Trienio Constitucional, originado por la insurrección de Rafael del Riego, que desarticuló temporariamente la política de Fernando VII, produjo tres años (1820 a 1823) de régimen liberal que permitió el regreso de muchos exiliados y una buena predisposición del medio teatral para recuperar los atractivos de los tiempos idos. Hay datos que indican que en este corto período se renovaron las discusiones acerca de la propiedad de los teatros, los actores pedían la administración y la gestión municipal dudaba entre seguir ejerciendo el control, y exponerse a las bancarrotas, o ceder a las pretensiones de los cómicos. Hubo vacilaciones, vaivenes y contradicciones –en ese ínterin Máiquez tomó a su cargo el Teatro del Príncipe, y su rival, Bernardo Gil, el Teatro de la Cruz–, pero lo cierto es que cuando acabó el estimulante trienio, y

los Cien Mil Hijos de San Luis franceses terminaron con la revuelta, los teatros de Madrid estaban arruinados.

Es aquí, en este punto, cuando hace su aparición el primer empresario, entendida la función en el sentido moderno, que trabajó en España. Éste fue Juan de Grimaldi (1796-1872), llamativamente un francés (Jean Marie Grimaldi), que llegó como soldado de los Mil hijos de San Luis, se quedó en Madrid y operó, con profundo compromiso, en los negocios teatrales de esa ciudad entre 1823 y 1836 (fecha en que abandonó España y huyó a Francia por cuestiones nunca aclaradas). Le costó a Grimaldi vencer la resistencia de las autoridades locales, pero ya al año siguiente del inicio de los trámites consiguió que le entregaran la administración de los dos teatros cerrados por la quiebra y/o los accidentes políticos. Redecoró los espacios (las más de las veces las obras se dedicaron a tapar goteras y grietas, ignoradas por el abandono) con el aporte de un gran escenógrafo que hizo venir de Francia, Juan o José Blanchard; también convocó a autores y, sobre todo, traductores para ampliar el repertorio con obras ya probadas en su país natal. Contó asimismo con el aporte de un dramaturgo local, José María de Carnerero (1784-1866), hoy olvidado por la historia del teatro pero que sustentó la gestión con sus piezas y una importante y continuada prédica periodística de apoyo. Grimaldi abrió la temporada en septiembre de 1823 y si bien hay registro de que su experimento de casi una década no fue un éxito total, sirvió para implantar en Madrid un nuevo concepto de empresario, por lo general hasta entonces volcado a lo artístico o a lo financiero, sin buscar ni encontrar vinculación entre una cosa y la otra.

La cartelera de los teatros de Grimaldi ofrecían óperas (el empresario apoyó el ya existente furor por este género, tanto como para opacar el interés por el teatro de prosa), obras del Siglo de Oro (versionadas por los “arregladores” o “zurcidores” ya mencionados por nosotros en un capítulo anterior), y traducciones de obras francesas, por lo general melodramas, que como dijimos llegaban con previa repercusión parisina. Debe añadirse la convivencia en el repertorio de un género que más abajo merecerá más comentario, el de las comedias de magia, gran atractivo para el público popular y no tanto.

«A él [a Grimaldi] se le atribuye el mérito de haber mejorado la técnica interpretativa en aquella década [la del veinte, con el inquieto Máiquez muerto al comienzo de la misma] y de haber

dado al teatro una base intelectual más sólida, esto es, haber hecho de esa empresa algo más “respetable” de lo que había sido a principios de siglo.»²¹

Grimaldi puso de moda el teatro con todas sus posibilidades, con inteligencia ofertaba para todos los gustos y para todas las capas sociales, con el inconveniente, omnipresente y amenazante, de la censura que sostenía la gestión de Fernando VII (recuérdese que fue monarca de España hasta 1833, gobernando durante lo que se ha denominado la Década Ominosa u Oprobiosa). Esta vigilancia monárquica no sólo se ejercía sobre las obras recién escritas, sino también sobre las refundiciones de los clásicos del Siglo de Oro, en atención que las nuevas versiones pudieran esconder alguna crítica que malquistara a los súbditos contra el soberano o sus ministros. Grimaldi padeció de continuo la desconfianza sobre su desempeño, actitud de recelo que se desprende claramente si se tiene en cuenta que, año tras año, el Ayuntamiento ponía en subasta la concesión de los teatros, sin que en ningún caso se presentaran oferentes que rivalizaran, de modo que el empresario francés seguía en funciones.

Como informamos, Grimaldi se marchó en 1836 y el medio español sufrió por su ausencia. De esa pena se hizo cargo en 1840 un periódico madrileño.

«Grandes adelantos ha tenido la escena, especialmente desde que estuvo al frente de la dirección de los teatros de Madrid el inteligente señor Grimaldi. Mucho ha ganado el público en la parte tan descuidada antes de decoraciones, trajes, y costumbres, pero aún le falta mucho que adelantar si ha de estarse al nivel de lo que el público exige y de lo que reclama el decoro mismo de la escena. Desde que el citado Grimaldi dejó de dirigirla, nada se ha adelantado.»²²

La muerte de Fernando VII y la regencia de María Cristina aliviaron el aire (dejamos de lado el comentario sobre el nacimiento de las Guerras Carlistas, porque entendemos que ya fue hecho en un capítulo anterior). Si bien la política de la Regente no fue precisamente de *laissez-faire*, benefició a la escena con el alojamiento de la censura (restringida más a las cuestiones morales que

²¹ Thatcher Gies, David. Obra citada.

²² Artículo de “*El Entreacto*”, 2 de febrero de 1840, citado por David Thatcher Gies.

a las políticas), menor control sobre el repertorio y un declarado entusiasmo del público. Las décadas del 40' y el 50' fueron de provecho para la discusión, ya que en los escenarios se ofrecían piezas que fomentaban el entredicho y la crítica. Pero la amenaza del fracaso y el desastre financiero seguían pendiendo sobre los dos teatros oficiales. Salvo el período de la administración Grimaldi, de una limitada prosperidad, los problemas de caja se sucedieron, así fuera el Ayuntamiento que estuviera a cargo del rol empresario o fueran los actores, que reclamaban el derecho y luego de obtenido se precipitaban al desastre, como ocurrió con el Teatro de la Cruz dirigido en 1839 por una “sociedad de artistas”. Para colmo se les creó la competencia y los dos teatros paradigmáticos de la villa, el del Príncipe y el de la Cruz, que aunque siguieron siendo los principales perdieron el monopolio de la actividad. Camuflados bajo el título de “sociedades dramáticas”, comenzaron a abrirse otros teatros en ese Madrid tan acostumbrado a tener sólo dos ámbitos, un proceso que alguien identificó, tal vez atrevidamente y anacrónicamente, como de libre mercado. El Liceo Artístico Literario fue la primera de estas sociedades, continuada su creación, a modo de explosión, por otras hasta llegar, en 1847, a la suma de veintiséis locales de ese porte: Teatro del Museo, Teatro de la Unión, Teatro del Genio, Teatro La Venus, Teatro La Talía, Teatro El Numen, Teatro Parnaso, Teatro del Circo, Teatro de Buenavista, Teatro Variedades, Teatro del Instituto y otros. Estas sociedades estaban formadas por asociados que, pagando una cuota semanal o mensual, adquirían el derecho de asistir a las funciones de una obra escrita por alguno de los socios y, casi siempre, de un carácter más experimental a las que ofrecían los teatros oficiales. Esta cuestión se transformó en un fenómeno social que, por supuesto, generó la hostilidad de los grandes teatros, también de alguna zona del periodismo, que peyorativamente desdénaban a estos centros con el nombre de “teatros caseros” y acusaban a las sociedades de rebajar el repertorio con expresiones de amateurismo. La imputación era injusta, ya que a la par de bastantes muestras de baja pericia literaria lucieron en estas sociedades obras de Ventura de la Vega, que escribió para el Liceo, o las oportunas reposiciones de las piezas de Moratín. Lo cierto es que estas sociedades obtenían un beneficio al ser excluidas de la obligación de pagar a los actores según las reglas que regían para los teatros oficiales (recuérdese que aun antes del siglo XVIII los actores y actrices obtenían, entre otros, el derecho a la jubilación por vejez o enfermedad), así como tampoco hacerse cargo de los derechos de autor. Hasta donde sabemos, esta distorsión no fue corregida. Hubo sociedades que superaron las intenciones iniciales y se convirtieron en

verdaderos teatros –tal el caso del Teatro del Instituto–, lo que propició el desarrollo de la arquitectura teatral española, obligada a construir edificios para contener estos emprendimientos.

Pero las intenciones artísticas y de esparcimiento burgués que contenían la creación de estos institutos se compadecían poco con las posibilidades económicas de mantenimiento; en eso se igualaban con los teatros oficiales. La quiebra del Teatro del Instituto, en 1848, daba cuenta de esa similitud. Le siguieron otros quebrantos que daban todavía más certeza a la afirmación generalizada de que en Madrid había muchos teatros para tan pocos espectadores.

La fundación del Teatro Español, un organismo creado por el Estado que pasaba a ocupar el espacio del Teatro del Príncipe para adoptar modos y medios de funcionamiento semejantes a los de la *Comédie Française*, fue el resultado de años de reclamos, ya que muchos críticos, actores, autores y empresarios (Grimaldi fue enfático en esto), lamentaban con frecuencia la inexistencia de un teatro nacional español, que tal como su referente francés, debía ser beneficiado por un régimen de subvención estatal. Sin embargo, y por el contrario, hay datos que informan del recelo de otros autores, actores y empresarios, que desconfiaban de tanta intrusión del gobierno en los asuntos teatrales, escaldados por las desordenadas gestiones del Ayuntamiento cuando se hizo cargo de la administración del Príncipe o de la Cruz. La idea había sido tomada, por fin y con aprecio, en el mismo seno del gobierno isabelino, a través de su ministro de la gobernación, Luis José Sartorius, conde de San Luis (1820-1871), que redactó el decreto de constitución, consiguió la venia de Isabel II y dictó el inicial Reglamento del Teatro Español. El decreto real establecía a través de ese reglamento el nombramiento de un director, al cual, y para regocijo del periodismo satírico, se le dio el pomposo título de Comisario Regio. Esta persona, asistida por una comisión de lectura, sería la encargada de seleccionar las obras del repertorio, contratar, despedir y clasificar al personal del nuevo teatro, preparar, junto con el Secretario y el Tesorero, los presupuestos anuales y mensuales y, por último, arbitrar con carácter de autoridad en todas las cuestiones que atañen al desarrollo de la nueva empresa. En otras palabras, este rol de Comisario Regio merecía, a partir de las tantas atribuciones que se le concedían, tal vez una condición aún más majestuosa, la de emperador de la escena oficial española.

El reglamento continuaba ofreciendo pautas de funcionamiento, entre ellas algunas muy curiosas, tal como la obligación de cambiar el nombre de los teatros existentes (el de la Cruz pasó a llamarse Teatro del Drama y el del Instituto se convirtió en el Teatro de la Comedia), y se entrometía con la actividad en provincias. Los autores, en principio los más beneficiados por este documento, podían acercar sus textos para que la comisión de lectura o el mismo Comisario los evaluaran y dieran una respuesta negativa o positiva, que no podía demorar más de treinta días. A la vez, los dramaturgos con piezas llevadas a la escena del Teatro Español —que se reservaba todos los derechos sobre ella, ya que no podían ser representadas por ningún otro teatro— tenían que ser obligatoriamente recompensados con el diez por ciento de la recaudación bruta, el tres por ciento si era de uno o dos actos, la mitad de ese porcentaje si era traducción de una obra en verso, y la cuarta parte si se trataba de la traducción de una obra en prosa. Era evidente que, aunque no de modo explícito, con esta distribución de regalías se privilegiaba a los autores de obras originales y de largo aliento. También la entidad se comprometía a otorgar dos premios anuales, pagados en efectivo, a la mejor tragedia y a la mejor comedia del año.

Por su parte, los actores contratados, elegidos entre lo mejor del mercado, debían recibir un salario fijo y ser beneficiados con un régimen de jubilación (la situación de retiro era ordenada por el Comisario, en virtud de edades y desempeños).

La decisión real de constitución del Teatro Español, publicada en 1849, abría la expectativa acerca de quién sería designado en el más alto cargo. El elegido fue Ventura de la Vega, un dramaturgo prestigioso que a la fecha se estaba alejando de aspavientos románticos para abocarse a desarrollar comedias casi costumbristas (nos referiremos a Ventura de la Vega, como autor, más extensamente y renglones más abajo), quien sería asesorado por un cuerpo de personalidades de la cultura, una nómina de teatristas y académicos elegidos por la reina.

Los conflictos hicieron su aparición casi de inmediato. Ventura de la Vega ejerció su derecho a nombrar un asesor personal, Juan del Peral, autor de una zarzuela que en ocasión de su estreno recibió críticas feroces; el autor, en defensa de sus malos versos, publicó comentarios sarcásticos que hirieron a los actores protagonistas, entre ellos a la pareja estelar, Julián Romea y su esposa Matilde Díez, que por otra parte había sido llamada a formar el primer elenco del Teatro Español. Para que la salida de los cómicos no fuera inevitable, se negoció con ellos, lo hizo el mismo Sartorius, que al fin consiguió que tanto

el actor como la actriz accedieran a formar parte de la compañía (ignoramos dónde quedó el asesoramiento de del Peral).

Con mucha fanfarria, eso manifiestan los cronistas, se inauguró el Teatro Español el 8 de abril de 1849, con una apertura amenizada por unos versos propios, y dicen que mediocres, del actor Romea, que luego encabezó el elenco de la primera representación, una refundición de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón. Triste comienzo, con una obra arreglada, de un proyecto que desde sus reglamentos parecía prometer una cartelera de obras originales. Para colmo el público desoyó el llamado; el Teatro del Príncipe, desde hacía tan poco Teatro Español, careció de espectadores.

«Los buenos propósitos del conde de San Luis [Sartorius] se estrellaron contra la apatía del público, que dio en no ir al Teatro del Príncipe, apatía que tiene su explicación en la falta de novedad que ofrecía el espectáculo; las comedias que ponía en escena se las sabía el público de memoria, y daban monotonía al espectáculo.»²³

Las fuentes informan que fueron muy pocos los títulos originales que siguieron a *Casa con dos puertas*, se acudió a otras refundiciones o se insistió con los clásicos de Moratín. Así las cosas, el Comisario Regio soportó muy poco, padeció hasta donde pudo las dificultades, entre ellas la declarada hostilidad de sus propios colegas y, por fin, renunció. Se cuenta que Tomás Rodríguez Rubí, un dramaturgo aún más popular que Ventura de la Vega, puso muchas piedras en el camino del funcionario, a quien acusaba de beneficiarse y de beneficiar a parientes y amigos. Es paradójico añadir que uno de los pocos éxitos del que pudo alardear el Teatro Español fue una obra del propio Rubí, *Isabel la Católica*, por supuesto un drama histórico que se mantuvo veintisiete días en cartel. Vale sumar a este dato que por esa época era difícil superar las diez representaciones de una misma obra. Cuando esto sucedía, y no sucedió con muchas piezas a lo largo del siglo XIX, se consideraba al hecho como un acontecimiento, como un verdadero éxito de taquilla.

Llamativamente otro de los triunfos innegables del Teatro Español –reiteramos, fueron pocos– correspondió a la obra de una mujer, Gertrudis

²³ Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco. 1924. *Historia del Teatro Español II*. España. Montaner y Simón.

Gómez de Avellaneda (más abajo nos referiremos a ella), que ofreció su texto a la lectura y obtuvo el estreno de su obra *Saúl*, tragedia bíblica (la autora era dueña de un afirmado sentimiento religioso) que se vio en diciembre de 1849. Fue una producción de lujo, donde el organismo gastó dinero en aprovisionar el escenario de cuatro formidables decorados que, en la noche del estreno, recibieron la ovación del público. Los costos altísimos que insumió *Saúl* se transformaron en argumentos puestos en contra de la dirección de Ventura de la Vega. Poco importaba, a estos cuestionadores, que la obra en cuatro actos y versos endecasílabos de Gómez de Avellaneda había creado, en el difícil terreno de lo bíblico, personajes creíbles y conflictos de inusual calidad dramática. Otros autores de la época negaron o retacearon su aporte o no fueron convocados, José Zorrilla entre ellos, que en 1849 estrenaba su última obra, *Traidor, inconfeso y mártir*, en el Teatro de la Cruz porque el del Príncipe estaba preparándose para recibir el flamante Teatro Español.

Sartorius cambió el director (no sabemos a quién eligió) y extendió la agonía un año más, hasta el 18 de mayo de 1851, fecha en que ordenó el cese del Teatro Español y devolvió el edificio al Ayuntamiento de Madrid.

«La creación del Teatro Español debiera haber sido la ocasión idónea para estimular el talento nacional, para representar obras españolas originales, para formar una compañía de actores bien preparados y para reivindicar un lugar respetable dentro de los círculos teatrales europeos, pero la mala voluntad, la murmuración, las envidias, la insistencia en representar traducciones del francés y la falta de vista de sus máximos responsables provocaron su caída.»²⁴

La censura, vieja amiga de las administraciones españolas, monárquicas e incluso las efímeras republicanas, subsistió siempre sujeta a los designios del gobierno que le dictaba el grado de severidad que debía aplicar. Más arriba señalamos la dureza que le pidió Fernando VII o el aflojamiento que le concedió la regente María Cristina. La Junta de Censura, que desde el siglo XVIII venía cumpliendo con este cometido, fue reemplazada en 1857 por un solo individuo. Con cierta frecuencia el gobierno eligió a intelectuales y dramaturgos de prestigio, que pudieron hacer muy poco para otorgar

²⁴ Thatcher Gies, David. Obra citada.

liberalidad e independencia a las expresiones teatrales, constreñidas por otras amenazas (el anatema eclesiástico, por ejemplo) y la propia autocensura.

Más allá de todas las cuestiones señaladas, la década siguiente, la del '50, es la de mayor producción teatral de todo el siglo XIX, dato que debe atribuirse, entre otras razones, al esmero que pusieron los empresarios para mejorar las condiciones de confort y comodidad de sus salas. Grimaldi había iniciado el proceso algunos años antes, con la atención de mejorar las instalaciones de sus dos teatros madrileños, considerados hasta ahí los peores de Europa. A partir de 1845 se comenzó con la superación de los sistemas de iluminación, aportando el gas como combustible para el alumbrado.

«Con la instalación del alumbrado por gas se pudieron introducir muchos nuevos efectos teatrales en las obras, y sobre todo, los teatros mismos resultaban más agradables como lugares para pasar una tarde. Las mujeres acogieron con especial agrado el nuevo sistema de iluminación, pues ya no tenían que esquivar el goteo de los candiles ni quitar manchas de sus vestidos.»²⁵

El resplandor aportado por el fluido gasífero, que se expandía mediante velas de porcelana blanca colocadas sobre candelabros de bronce dorado distribuidos alrededor de los palcos, daba lujo y esplendor a las salas. Un regulador de intensidad lumínica, inventado por un tal señor Picoli (imaginamos que un italiano), permitía juegos con las luces de antes imposible ejecución.

Este crecimiento de la actividad se refleja también en la cantidad de teatros que, imitando el estallido de la década del '40, cuando nacieron las llamadas sociedades dramáticas, fueron creados en una fecha muy cercana a un año significativo, 1868, el año de la Revolución Gloriosa. Se fundaron el Teatro de la Esmeralda (1867), el Teatro San Martín (1870), el Teatro Alhambra (1870), el Teatro Eslava (1871), el Teatro del Circo (1872), el Teatro Apolo (1873) y el Teatro Romea (1873). El equipamiento técnico de estos teatros madrileños (once a fines de siglo), volvió a mejorar notablemente cuando el gobierno ordenó que el alumbrado a gas debía ser reemplazado por la luz eléctrica. El uso del gas se había hecho peligroso, se cree que durante el siglo XIX se incendiaron cerca de cuatrocientos teatros, en Europa y en América. La puesta en marcha

²⁵ Thatcher Gies, David. Obra citada.

del cambio tardó más de la cuenta, ya que fue la población colindante con los edificios teatrales la que retrasó la innovación, pues alzó su protesta, molesta por el estruendo que hacían los generadores eléctricos que funcionaban a vapor.

«El ruido del artefacto era, al parecer, insoportable y les impedía dedicarse a sus ocupaciones y reposo, además de ocasionar con su trepidación oscilaciones en las fincas, de “terremoto”. Gas y electricidad rivalizaron en los teatros durante varias décadas.»²⁶

Panorama de la literatura dramática

La literatura dramática española del siglo XIX fue pobre, una carencia que se reflejó, claro, en los escenarios. Debe señalarse, sin embargo, que la mediocridad no se expresó con claridad en los comienzos de la centuria, la vigencia de Moratín mantenía la cuota de calidad. El infortunio dramático, claro a partir de la década del '30, cuando se apagó la influencia del celebrado comediógrafo, se extendió por muchos años y recién comenzó a ceder terreno en los últimos del siglo, con la aparición de dos grandes autores, Joaquín Dicenta y Benito Pérez Galdós, éste ya triunfante en el terreno de la novela.

A partir de esta síntesis, podemos aventurar una visión de la dramaturgia española más amplia y tal vez más esclarecedora, la que nos permite dividir el siglo, casi con exactitud matemática, en cuatro partes, entendiendo que en cada una de ellas enseñoreó una poética escritural distinta, aunque el reinado de la nueva forma no era soberano sino compartido por expresiones residuales que se resistieron a desaparecer y sobrevivieron en los escenarios, tal como las comedias del Siglo de Oro arregladas, los dramas franceses por lo general mal ofrecidos y las comedias de magia que siempre fueron del gusto de los españoles. Asimismo debe señalarse que los intermedios de esta fragmentación en cuatro, fueron sazonados por piezas que deben considerarse fenómenos de transición, que contenían rasgos de la poética vigente y también de la que estaba apareciendo como emergente.

La primera parte, que cubre los ya citados primeros treinta años, continuó dominada, reiteramos una vez más, por la impronta neoclásica que había

²⁶ Thatcher Gies, David. Obra citada.

impuesto Leandro Fernández de Moratín, quien, abandonada la escritura, moría en el triste exilio parisino en 1828 (el mismo año en que moría Goya en Burdeos), pero sus obras se mantenían con bastante lozanía sobre los escenarios de Madrid y de toda España. Casi todos los historiadores coinciden que hay una fecha, 1834, en que la estética neoclásica impuesta por Moratín claudicó y dejó de existir, de modo que entonces «los teatros de Madrid se abrieron a dramas de formas menos estrechas»²⁷.

La segunda etapa, que comienza en 1830, con el estreno de *La conjuración de Venecia*, de Francisco Martínez de la Rosa. Sin duda este inicio encierra el intento de una poética distinta, la romántica, proceso que en España no cuenta con el mismo aliento de otras partes —Francia o Inglaterra—, y que tampoco se extiende demasiado en el tiempo, ya que cesa (¡también una fecha exacta!) en 1849, cuando se estrena la última pieza de la especie: *Traidor, infantera y mártir*, de José Zorrilla. En este segundo período se incluye a las autoras mujeres, numerosas aunque poco consideradas, salvo por la crítica posterior, en un territorio que se estimaba de exclusivo tránsito masculino. Mencionaremos, entre las muchas que componen el cuadro, aquellas a las que las historias del teatro español le suelen dar relevancia: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario de Acuña, Adelaida Muñoz Mas, Enriqueta Lozano de Vilchez, dejando en claro que un estudio profundo del tema ubicaría a cada una en un punto de exacta evaluación artística, además de obligar, quizás, al agregado de muchos otros nombres de dramaturgas injustamente postergadas.

A partir de mediados de siglo, se produce el reemplazo del discurso romántico y toma cuerpo una tercera etapa acaparada por un género que se denominó “alta comedia”, que trató de introducir, con esfuerzo y escasos méritos, una estética realista todavía por venir.

El ciclo siguiente, el cuarto y último del siglo, nace casi en coincidencia con la restauración borbónica de Alfonso XII, puesto en el trono en 1874, que genera un teatro que se apodera del nombre del acontecimiento, “teatro de la Restauración”, y dio, como máxima expresión, la menoscaba obra, más ahora que entonces, de José Echegaray, que dominó el repertorio de las décadas del 70 y del 80 y trascendió, con parecida repercusión, al siglo siguiente. La centuria cierra, casi asomada al siglo XX, con la muy estimada presencia de los citados Joaquín Dicenta y Benito Pérez Galdós, dueños de una poética naturalista

²⁷ Friedrich, Adolf. *Historia de la literatura y el arte dramático en España*, tomo V (traducción de Eduardo de Mier). The Project Gutenberg EBook.

y realista muy alentada por la frecuentación, en los escenarios españoles, de la dramaturgia de Zola. Dicenta, adicto en sus comienzos a una poética posromántica (su primera obra, *El suicidio de Werther*, es de 1888), conmovió la atmósfera con *Juan José*, drama de corte realista que estrenó en 1895, mientras que Galdós (se reitera, hasta ahí muy ganancioso con la novela), se decidió por volver al teatro recién en 1892, con una obra de título expresivo, *Realidad*. A partir de esta pieza y de *Juan José* de Dicenta se instala el Realismo en los escenarios españoles.

Los autores

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) fue un autor que por fuerza de las circunstancias produjo en sus comienzos piezas a la moda, piezas moratinianas. Se inició con *A la vejez viruelas*, de 1808 pero montada recién en 1824, para proseguir una fecunda tarea dramática con un estilo propio de comedia, alejándose de su maestro pero conservando el esquema regimentado por el Neoclasicismo. Hay que señalar, sin embargo, que si bien guardó respeto por las unidades clásicas también aceptó la inclusión de modestos ingredientes románticos que le dan a sus trabajos un carácter transicional entre dos épocas del teatro español del siglo XIX, la neoclásica y la romántica.

«Su teatro, construido sobre unas bases moratinianas y generalmente respetuoso con las unidades clásicas y el principio de verosimilitud, incorpora algunos elementos nuevos –como el uso de la polimetría [sistema de versificación que usa versos de diferentes estructuras métricas]– y da entrada a personajes originales que recogen algunas de las inquietudes de la nueva sociedad que se iba gestando. En este sentido, el individualismo y las ansias de libertad de algunos de sus héroes cómicos –Marcela, don Frutos...– son muestras evidentes de una sensibilidad que cabe calificar como romántica.»²⁸

Desde muy joven Bretón mostró facilidad para la versificación, mostrada durante su adolescencia que transcurrió en un pequeño pueblo riojano. Se han

²⁸ Nota biográfica sobre Bretón de los Herreros en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

recogido muestras de este particular y precoz talento. Trasladado con su familia a Madrid, padece la muerte del padre y el maltrato de un tío que finge protegerlo, por lo que el joven Bretón, de sólo quince años, decide alistarse en el ejército para combatir a los franceses en la Guerra de la Independencia. A los veinte años y aprovechando un período de permiso, escribió su ya comentada primera comedia, *A la vejez viruelas* (que como dijimos creó en 1808 pero estrenó en 1824). Aún como militar, y estando destinado en Andalucía, asumió a esa misma edad un lance de honor que le hizo perder un ojo. Naturalmente este suceso marcará definitivamente su imagen física y dará lugar a una humorada suya.

«Dejome el sumo poder
por gracia particular
lo que había menester:
dos ojos para llorar...
y uno solo para ver.»

Participó de la defensa de la causa liberal cuando España sufrió el embate de los Cien mil hijos de San Luis, las fuerzas francesas que a la orden de la Santa Alianza avanzaron sobre Madrid para vencer a los españoles constitucionalistas que querían apagar el absolutismo de Fernando VII. La derrota lo obligó a buscar refugio seguro, que consiguió en Quel, su riojano pueblo natal. De vuelta en Madrid, y prácticamente sin medios, obtuvo la satisfacción del éxito cuando el actor Joaquín Caprara²⁹ le estrenó *A la vejez, viruelas*. En 1831 se representa lo que la crítica considera su mejor pieza, *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, comedia —buen ejemplo de equilibrio entre la tradición y la modernización—, en la que una viuda se dispone a elegir marido entre tres pretendientes y que termina convirtiéndose en un canto a la libertad e independencia de la mujer.

«Boda quiere la soltera
por gozar su libertad,
y mayor cautividad
con un marido la espera.
En todo estado y esfera

²⁹ Joaquín Caprara (1770-1838), fue un actor italiano con actividad en Madrid. Profesor del Conservatorio de María Cristina, se jubiló en 1829.

es la mujer desgraciada;
 sólo es menos desdichada
 cuando es viuda independiente,
 sin marido ni pariente
 a quien viva sojuzgada.
 Quiero pues mi juventud
 libre y tranquila gozar,
 pues me quiso el cielo dar
 plata, alegría y salud.
 Si peligra mi virtud
 venceré mi antipatía,
 mas mientras llega ese día
 ¿yo marido? Ni pintado,
 Porque el gato escarmentado
 Huye hasta del agua fría.»³⁰

Sin duda la obra guarda bastante similitud con *La locandiera* de Goldoni, circunstancia no muy rara ya que Bretón, vinculado a una compañía teatral, había hecho un viaje a Italia y permaneció allí una larga temporada.

Elena es su obra más larga, cinco actos, fue estrenada a pocos días de los primeros estruendos románticos, en el Príncipe y en octubre de 1834. La crítica de hoy discute si la pieza fue un fracasado intento de Bretón para montarse en el movimiento o, en cambio, se trató de una inteligente parodia de lo que aparecía como una moda insustancial. El propio autor adhiere a la primera hipótesis –«era difícil que temprano o tarde dejase de llevar alguna ofrenda al ídolo nuevo»–, pero los comentaristas admiten que el espíritu cómico de Bretón y su nunca olvidada admiración por Moratín, operaron sin duda para eludir los manierismos románticos y tomarse un poco en solfa las vicisitudes volcadas en la pieza, de pesimismo exagerado. Lo que resulta cierto, a partir de una lectura actual de *Elena*, que Bretón siguió las convenciones románticas del momento, pero haciéndolas funcionar de modo contrario a las usuales expectativas. Más allá de las intenciones de adscripción romántica del autor o de sus propósitos satíricos, el público del momento dio su veredicto letal: la obra resistió sólo tres días en cartel.

³⁰ Bretón de los Herreros, Manuel. "*Marcela o ¿a cuál de los tres?*" <http://books.google.com.ar>

Pero este fracaso no oscureció la trayectoria de Bretón, que había demostrado pericia y logrado sucesos anteriores, como tampoco desfavoreció su futuro, al menos de un modo inmediato, refrendado con el éxito de *Muérete ¡y verás!*, que mostró en 1837. Por primera vez en su carrera, Bretón fue llamado a subir al escenario el día del estreno. A pesar de que parte de la prensa la calificó de romántica, esta vez no hubo equívocos: desde el mismo título Bretón se inclina por la parodia y toma el tema del amor y la muerte –los dos grandes intereses románticos– desde un ángulo caustico: se puede aprender acerca de quiénes somos nosotros, nuestros amigos y nuestros amores sólo después de la muerte. Por otra parte, para agregar un signo más de desinterés romántico, *Muérete ¡y verás!* tiene un final feliz y burgués.

La carrera del prolífico Bretón (casi cien obras) se extendió hasta 1867, cuando dio a conocer su última pieza, *Los sentidos corporales*.

En 1837, el año de *Muérete ¡y verás!*, fue elegido académico honorario de la Real Academia Española de la Lengua. En su discurso de toma de posesión, Bretón no se explayó acerca del Neoclasicismo o el Romanticismo sino defendió el uso de la polimetría en el teatro. Según su opinión, «son muchos los metros aplicables al diálogo, particularmente entre los de arte menor, y que variados a discreción u oportunidad dan a la comedia un atractivo que ni el romance ni otro alguno exclusivamente empleado le pueden comunicar»³¹. Con el crédito de este nombramiento académico, Bretón obtuvo numerosos e importantes compromisos en la administración pública, que distrajerón una actividad literaria que, asimismo, iba perdiendo predicamento por caer en la repetición de los mismos procedimientos y las mismas ocurrencias.

«La acumulación de cargos, el poco éxito de sus nuevas propuestas que recibían críticas constantes, el cambio de rumbo de la escena española e incluso algunos problemas con la censura parecen ser el origen de una progresiva disminución de su fecundidad literaria.»³²

Por otra parte, el estreno de una pieza corta de circunstancias titulada *La ponchada*, en 1840, le provocó un gran contratiempo. La pieza se estrenó

³¹ Nota biográfica sobre Bretón de los Herreros en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

³² Nota biográfica sobre Bretón de los Herreros en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

con motivo de la llegada a Madrid del general Baldomero Espartero tras el primer triunfo sobre los carlistas; en ella se incluían chistes que molestaron a algunos milicianos, quienes clamaron venganza contra el autor. Bretón abandonó Madrid y llegó a plantearse un exilio definitivo que nunca se llegó a producir. Los cronistas apuntan también que, además de este inconveniente, circunstancial y pasajero, Bretón, muy acostumbrado al éxito, advertía cómo su producción iba cayendo en el descrédito y la indiferencia del público que tanto lo había aplaudido. Se estima que, desanimado, poco a poco se fue apartando de la vida pública y teatral, y murió sin superar su desconsuelo.

Las circunstancias transicionales entre lo neoclásico y lo romántico se advierten más claramente que en Bretón en la obra de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), también un héroe de la Guerra de la Independencia y uno de los diputados de las Cortes de Cádiz que aprobó la Constitución de 1812. Como Bretón, comenzó su carrera autoral por esos tiempos revolucionarios bajo la inevitable influencia de Moratín, para virar, en el treinta, decididamente hacia el Romanticismo. De su producción teatral, escueta, rescatamos ocho piezas, de las cuales damos los títulos y algunas características particulares.

La viuda de Padilla y ¡*Lo que puede un empleo!*, ambas escritas en 1812, en Cádiz, en medio de la guerra contra Napoleón.

« Al haber de elegir el argumento [de *La viuda de Padilla*], el deseo de que fuese original y tomado de la historia de mi nación, y quizá más bien las extraordinarias circunstancias en que se hallaba por aquella época la ciudad de Cádiz, en que a la sazón residía, asediada estrechamente por un ejército extranjero y ocupada en plantear reformas domésticas, llamaron naturalmente mi intención e inclinaron mi ánimo a preferir entre varios asuntos el fin de las Comunidades de Castilla. Este argumento presentaba desde luego notables ventajas; aunque contrapesadas con no menores inconvenientes: por una parte el término de una gran contienda, de que va a depender tal vez la suerte de una nación, ofrece de suyo ocasión oportuna de desplegar caracteres enérgicos y violentas pasiones, cual acontece en la crisis de los Estados; sin

que admita tampoco duda que la propia magnitud del cuadro contribuye a darle dignidad y nobleza.»³³

- *Morayma*, una tragedia de 1815.

- *La niña en casa y la madre en la máscara*, estrenada en diciembre de 1821 en el Teatro del Príncipe (once representaciones) y en el Teatro de la Cruz (tres representaciones). Encara el viejo tema de Moratín, el de la educación de las jovencitas excesivamente cuidadas por sus madres.

- *Los celos infundados o el marido en la chimenea*, de 1824.

- *Edipo*, de 1829. Una versión del drama de Sófocles, ya sazonado con tintes románticos.

- *La conjuración de Venecia. Año de 1310*, su primera pieza romántica, de 1830. Escrita en París, es un drama histórico en cinco actos raramente escrito en prosa (recuérdese que el romántico Víctor Hugo, en su famoso *Prefacio* recomendaba el verso como lenguaje del teatro romántico). Fue estrenado en Madrid en 1834, con buena repercusión. Para Mariano de Larra, que escribió una elogiosa crítica del estreno, *La conjuración de Venecia* es un drama lleno de mérito y la mejor pieza de la producción del autor.

Sin duda la aspiración de Rugiero, el héroe de la historia, de vivir en una Venecia libre coincidía con el deseo de los españoles que habían padecido a Fernando VII y habían gozado del Trienio Liberal de 1820-1823.

La conjuración se representó trece veces seguidas. Los censores habían querido frenar el estreno o, siquiera, obligarlo a seguir la recomendación de que disminuya la dolorosa imagen del final, aquella en la que el patíbulo, donde se ejecutará a Rugiero, se muestra a la vista del público. Martínez de la Rosa desobedeció la sugerencia y mantuvo este verdadero *coup de théâtre*: «Al entrarle en el cuarto del suplicio, descórrese la cortina: descubre Laura el patíbulo, cae hacia atrás exánime...»³⁴.

³³ Martínez de la Rosa, Francisco. Advertencia previa a *La viuda de Padilla*. <http://www.cervantesvirtual.com>

³⁴ Martínez de la Rosa, Francisco. "*La conjuración de Venecia*". www.biblioteca.org.ar

Aben Humeya o *La rebelión de los moriscos*, también de 1830 y también un drama histórico y romántico, fue escrito en prosa y en francés. La decisión de Martínez de la Rosa había sido la producción de una obra para el teatro francés, circunstancia que lo hizo vacilar acerca de qué idioma utilizar para el propósito, ya que advirtió las dificultades de traducción si la escribía en castellano para luego trasladarla al francés. «Al cabo —confiesa el autor— no me quedó más recurso que componer mi drama en lengua extranjera»³⁵. Fue estrenado en el Teatro de la Porte-Saint-Martin, con repercusión moderada. Martínez de la Rosa mismo acepta la relatividad del éxito que «ha correspondido a mis deseos: este drama ha recibido del público de París la más favorable acogida; pero no me ciega tanto el amor propio que deje de conocer que ha sido juzgado, así en el teatro como en los periódicos, con no poca indulgencia. Mi calidad de extranjero ha desarmado la severidad de la crítica; se ha perdonado mucho en favor de lo extraordinario de la empresa, y no se ha perdido de vista al autor al pesar el mérito de su obra»³⁶.

La boda y el duelo, de 1839. No sabemos por qué razones, en esta, su última obra, vuelve a acercarse a la poética de Moratín, propósito que el mismo autor confiesa en la Advertencia preliminar: «Concebí, pues, esperanzas de que pudiese agradar una comedia de la escuela de Moratín, si así puede llamarse, aun cuando no reúna las singulares dotes que recomiendan las de aquel célebre maestro»³⁷.

Francisco José de Paula Martí (1761-1827), un dramaturgo también iniciado tras los muros de Cádiz (eximio taquígrafo, inventor de la pluma estilográfica), dio al teatro una numerosa cantidad de piezas. Cuenta, como es natural por su condición de español defensor de su tierra, con una primera serie de obras patrióticas: *La caída de Godoy*, *La batalla de Pamplona*, *El mayor chasco de los afrancesados* y *El día dos de mayo de 1808 en Madrid*; esta última, a pesar de su carácter coyuntural, es evaluada por los críticos como la mejor pieza de este conjunto inicial de poca relevancia autoral. Fernando VII lo silenció y, como muchos, Martí pudo volver a la escena recién con el alzamiento de Riego, que en 1820 enarbolaba con su rebelión los mismos ideales constitucionalistas

³⁵ Martínez de la Rosa, Francisco. Advertencia previa a *Aben Humeya* o *La rebelión de los moriscos*. <http://www.cervantesvirtual.com>

³⁶ Martínez de la Rosa, Francisco. Advertencia previa a *Aben Humeya* o *La rebelión de los moriscos*.

³⁷ Martínez de la Rosa, Francisco. "*La boda y el duelo*". <http://books.google.com.ar>

que el autor. De esas fechas son los siguientes títulos: *El hipócrita pancista o Acontecimiento de Madrid en los días 7 y 8 de marzo del año de 1820*, comedia en tres actos de 1820; *La entrada de Riego en Sevilla*, 1820; *Las cuatro guirnaldas*, 1820; *El triunfo de la Constitución en el día 7 de julio de 1822*, 1822. Vuelto las cosas según las quería Fernando VII, Martí persistió con tres títulos: *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del Duque*, de 1824; *La media noche o La revelación de un secreto*, de 1825; *Matilde y Malok Adel*, de 1827, el año de su muerte.

Manuel de Gorostiza (1789-1851), nacido en México de familia española, pero con residencia en España luego de la muerte de su padre, fue otro autor que peleó en la Guerra de la Independencia. Instalado en Madrid, donde se casó, consiguió estrenar sus piezas gracias al apoyo que recibió del actor, tan citado por nosotros, Isidoro Máiquez. Se lo distingue por su elegante prosa y una buena vis cómica, cualidades puestas de relieve en las comedias que logró representar.

- *Solamente Indulgencia para todos* (1816). Una obra que sigue la tradición de Moratín y que generó expectativas sobre su autor, habida cuenta de la madurez y de la pericia demostrada con esta ópera prima.
- *Las costumbres de antaño* (1819), refundida después como *La pesadilla* (1833).
- *Tal para cual o las mujeres y los hombres* (1819).
- *Don Dieguito* (1820), en la que ridiculiza la figura del petimetre.
- *El jugador* (1820), adaptación de una comedia de Jean-François Regnard.
- *Virtud y patriotismo* (1820), pieza de circunstancias escrita para saludar el alzamiento de Riego. La obra, precisamente, está dedicada al «Ciudadano Riego».
- *Contigo, pan y cebolla* (1833), comedia en cuatro actos donde el autor parodia el Romanticismo, que por entonces tomaba vigencia en España. Según los críticos, su mejor obra.
- *Don Bonifacio* (1835).

Las últimas piezas también fueron representadas en México, adonde regresó y eligió como su país de residencia; allí fue director del Teatro Nacional y asumió otros cargos, de modo que nunca volvió a España.

Conviene añadir, para entender mejor la poética de Gorostiza, el comentario del estreno de *Pan y cebolla*, que en 1833 y en *La Revista Española*, publicó la pluma brillante de Mariano de Larra, donde además de elogios para el autor, agrega una síntesis de su argumento de también y evidente referencia moratiana.

«Matilde, hija de un padre que, según de la comedia resulta, no conoce sus inclinaciones ni su carácter, ama a don Eduardo de Contreras, joven de talento, rico, y que ocupa un puesto distinguido en la sociedad; pero ignora estas circunstancias, sin embargo de que entra en su casa con frecuencia. Anímase don Eduardo a pedir la mano de Matilde a don Pedro, quien gustosísimo se la concede; pero en el momento de convenir en tan deseado enlace, sabe la heroína que don Eduardo no es pobre; nota que no hay en esta boda los obstáculos que en las de sus novelas ha leído, desama de pronto a quien tanto amó y despide a don Eduardo. Éste, que conoce de dónde le viene el golpe, propone al padre, aturdido de tal mudanza, una ingeniosa ficción que ha de llevar a cabo sus deseos. Fíngese desheredado de un tío suyo, y desairado por don Pedro: aparenta la novelesca desesperación de un amante despedido, y estos extraordinarios medios hacen renacer el acomodaticio cariño de Matilde, que por lo visto sólo ama en casos dados. El padre sigue haciendo del negado, y cuando vienen por segunda vez entrambos a importunarle, se lleva a la niña de un brazo y despide para siempre al amador. Con esto por fuerza ha de subir de punto la frenética pasión de Matilde: inténtase una escapatoria, la cual se verifica sin maldita la oposición del padre, que está él mismo en el complot que se le arma, y cooperando a ella un pobre criado a quien no le vale su honradez. El padre no ha querido oírle por no verse comprometido a impedir el rapto, y le amenaza por una parte don Eduardo con tirarse un pistoletazo, y por otra Matilde con tragarse un veneno que posee, si no abre una reja, por donde se escapa nuestra deslumbrada, sin embargo de hallarse la puerta libre y desembarazada, y en atención, según dice ella

misma, a ser de rigor el salir en semejantes casos por la ventana. En el cuarto acto, que parece un acto de otra comedia, Matilde se halla el día de tornaboda en una miserable boardilla, pero en compañía de su constante esposo; no han comido la víspera, no se han desayunado aquel día: medios, Dios los dé; dinero, por las nubes; en una palabra, pobres de solemnidad y solemnes pobres; la infeliz Matilde tendrá que levantar la cama, que por más señas está a la vista del espectador en un estado de desorden propio del día; tendrá que barrer, que jabonar, que pasar hambres, que estar sola, porque su marido habrá de salir a buscar dinero. Matilde comienza ya a padecer los inconvenientes de su posición; humíllala el casero, humíllala una antigua compañera de colegio, marquesa, que vive en la misma casa, y que dice que una cosa es casarse, y otra enamorarse –en lo cual nos parece su señoría un sí es no es verde y alegre de cascos–; humíllala, en fin, una vecinilla ordinaria entre cotorra y contrabandista; llora Matilde y conoce su yerro. Vuelve entonces su esposo, y vienen impacientes papá y el criado honrado; descúbrese la ficción, y se van todos muy convencidos de que para quererse mucho es indispensable por lo menos haber comido algo, verdad indisputable de todos los tiempos y países, y que no bastarán a echar por tierra todas las pasiones reunidas que pueden agitar a un mísero mortal.»³⁸

Finalizada esta primera etapa moratiana, matizada en su tramo último con obras que anunciaban la presencia de la poética romántica, ésta hizo su primera aparición, como ya adelantamos, en 1834 con dos títulos: uno ya citado, *La conjuración de Venecia. Año 1310*, de Martínez de la Rosa, y con *Macías*, de Mariano de Larra, que no fue una muy lograda traslación escénica de la novela homónima del autor. Pero es en 1835, cinco años después del estreno de *Hernani* en París, cuando el drama romántico español (que los historiadores españoles César Oliva y Francisco Torres Monreal califican de «leve» y «diluido»³⁹) produce su primer y acaso único éxito rotundo: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, que se ofreció en el Teatro del Príncipe.

³⁸ Larra, Mariano de. *Obras completas. Volumen 2*. <http://books.google.com.ar>

³⁹ Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. España. Cátedra.

«Para la historia de la literatura ese estreno significa el triunfo del Romanticismo en España y esa obra el prototipo del gran drama romántico español.»⁴⁰

Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duque de Rivas (1791-1865), era el segundón de la dinastía (su hermano mayor Juan Remigio heredó el mayorazgo), por lo que él debió elegir la carrera militar. Como tal, intervino en la lucha contra los franceses, donde resultó herido y condecorado por su desempeño en la batalla de Ocaña. Con España ya liberada, Rivas participó del golpe de estado constitucionalista de Rafael del Riego. Tras la derrota, fue condenado a muerte, situación que sorteó refugiándose en Inglaterra y Francia, donde asistió a los acontecimientos románticos que excitaban París. Luego pasó a Malta, en 1825, donde residió durante cinco años y donde tomó mayor contacto con esas ideas. Cuando regresó a España, a la muerte de Fernando VII, Rivas, que hasta entonces se lo reconocía como un neoclásico en artes –sus *Poesías* publicadas en 1814 y dos tragedias escritas el mismo año en Sevilla, *Ataúlfo* y Doña Blanca y *Aliatar*, que no llegaron a representarse de inmediato⁴¹, así lo demostraban–, volvió convertido en un romántico genuino, aunque hay opiniones que desmienten tanta fidelidad: «como a Martínez de la Rosa, [Rivas] es un neoclásico metido un poco a la fuerza en el nuevo estilo, aunque no le podemos negar la entidad romántica de sus proyectos»⁴². A él, autor de diecisiete piezas, se debe la progenitura del para muchos primer drama romántico español, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que se estrenó en el Teatro del Príncipe en 1834. El autor había producido una primera versión durante su exilio en Malta (otros dicen que en Francia) y, de regreso a España, la revisó y volvió a escribir en cinco actos, en prosa y en verso. En esta pieza no sólo quebranta la ley de las tres unidades, sino que alterna prosa y verso e incluye algo que nunca se había visto antes en la tragedia: escenas populares en que gitanos y arrieros andaluces hablan en su dialecto. *Don Álvaro*, homologada como el *Hernani* español, dejó perplejos a los espectadores por la arriesgada combinación de verso y prosa. Rivas antepone en la pieza la pasión a la posibilidad de poder. El amor (siempre el amor como tema), se ve obstruido por la fuerza de un ciego destino, pero se verá triunfador a través de la muerte

⁴⁰ Ruiz Ramón, Francisco. 1967. Historia del Teatro español. España. Alianza Editorial.

⁴¹ *Aliatar* se estrenó en Sevilla, pero nunca en Madrid. En el caso de *Ataúlfo*, los cronistas suponen que el regicidio incluido en la historia propició la acción de la vigente censura de Fernando VII.

⁴² Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. Obra citada.

física, con la vaga esperanza de realizarse en una vida de ultratumba. Con todo, el mensaje revolucionario «sobre la desesperación del hombre del hombre en un cosmos caótico e injusto no cayó muy bien entre el público de la capital, aunque dicho público evidentemente apreció mucho los quince o dieciséis decorados nuevos que se hicieron para la obra (para *La conjuración de Venecia* sólo se hicieron cinco y esto ya provocó entusiastas elogios). La audacia de *Don Álvaro* hasta fue medida con algún temor por el mismo autor; que en adelante se apartó de la posición extremista que había demarcado con esa pieza. Siguió produciendo para el teatro pero mediante una dramaturgia más tranquilizadora –*Tanto vales cuanto tienes* (1840), *La morisca de Alajuar* (1841), *El desengaño en un sueño* (1842), *La azucena milagrosa* (1847, *El crisol de la lealtad* (no conocemos fecha de estreno)–, además de ocupar cargos en el gobierno (funcionario de jerarquía entre 1836 y 1854; académico entre 1847 y 1865), que con seguridad se llevaron su tiempo y también sus inquietudes.

Es preciso señalar, para avanzar mejor en el tema, un aspecto particular del drama romántico español, un distingo en el que están de acuerdo casi todos los expertos: el drama romántico español no se originó a partir de estímulos externos, oyendo los ecos de lo sucedido en Inglaterra o Francia, sino que fue consecuencia de la combinación, para muchos promiscua, de los productos dispares que conformaron la escena española durante las primeras décadas del siglo, donde convivieron en sabia mezcolanza las obras del Siglo de Oro arregladas, la ópera, los melodramas franceses con frecuencia muy mal traducidos al español y las comedias de magia que contaban del aprecio popular desde el siglo XVIII. Thatcher Gies convalida el ingrediente de esta mezcla en el menú romántico en el siguiente comentario, referido al estreno de *La conjuración de Venecia*, que, insistimos, compite con *Don Álvaro* la condición pionera de la tendencia.

«Cuando *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa se estrenó el 23 de abril de 1834, el público debió recibir más de lo que esperaba, ya que el autor había llevado al escenario los efectos escénicos del claroscuro y el ambiente lúgubre característicos del melodrama, los múltiples cambios de escena y los vistosos telones de foro que tan populares eran en la comedia de magia, y la fuerte emoción que caracterizaba a la ópera, sino algo nuevo: una reorientación radical en lo existencial que cuestionaba la bondad de la propia existencia. *La conjuración* fue la primera obra

escrita por un español de prestigio y representada en Madrid que plasmaba “intencionalmente” la nueva estética romántica de pesimismo y frustración.»

Es claro que la influencia externa no pudo ser nula, el duque de Rivas, para muchos el primero y genuino dramaturgo romántico español, vivió en Francia cuando Víctor Hugo agitaba las aguas dramáticas y fue en ese país donde escribió *Don Álvaro o la fuerza del sino*, obra que, por lógica consecuencia, contenía elementos de la poética de *Hernani*, pero no hasta un grado suficiente como para establecer una dependencia total con el modelo francés. Hay razones que explican la aparición tardía del Romanticismo español en todas sus variantes, tanto la teatral como la que refiere a las otras artes; sin duda las circunstancias políticas no le fueron favorables. Si bien se advierte un germen de la tendencia en las mismas Cortes de Cádiz de 1810, esta simiente fue abortada por la actitud autoritaria y absolutista de Fernando VII, que a partir de su restauración (1813) creó un clima adverso para la creación artística y, mucho más, para cualquier intento de enunciado romántico, que requiere como requisito un amplio margen de libertad de expresión, sin límites ni censuras. El regreso de los exiliados, primero durante el Trienio Liberal y luego tras la muerte del monarca, fue fundamental para que el movimiento romántico vaya tomando forma y ocupe lugar. Pero para muchos los románticos hispanos no llegaron a involucrarse de verdad y, con excepciones (Mariano de Larra, por ejemplo), padecieron «una radical incapacidad para la introspección»⁴³, requisito indispensable para ejercer, con autoridad, ese tipo de personalidad artística. El historiador español Ruiz Ramón, tal vez con exceso, le asigna esta insinceridad a todos los dramaturgos que transitaron el discurso, lo que explicaría por qué el drama romántico nunca alcanzó a enseñorearse en los escenarios. Las características y procedimientos que aplicó el drama romántico hispánico son los habituales y convencionales de la expresión, que ya desarrollamos en extenso en otra parte, pero que, aun con el riesgo de redundar, enumeramos a continuación con afán de mucha síntesis.

- La libertad como principio artístico, sin ataduras de normas y reglas.
- Rompimiento de las fronteras que delimitaban los géneros dramáticos; era lícito mezclar lo trágico con lo cómico, el verso con la prosa.

⁴³ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

- Mezcla de prosa y verso, aunque esta decisión se aplicó en muy pocas piezas y, cuando ocurrió, como en *Don Álvaro o Los amantes de Teruel*, suena a recurso caprichoso, no devenido de circunstancias dramáticas sino «como colegiales en vacaciones que se afirman en la pura y gratuita indisciplina»⁴⁴.
- Se ignoran las unidades de lugar y tiempo. De acuerdo con el gusto romántico, se eligen sitios distintos escena tras escena, con preferencia panteones, paisajes solitarios o mazmorras.
- Fuerte presencia de las acotaciones escénicas, referidas a la escenografía necesaria y a la también necesaria actitud de los personajes. Por consecuencia, «la acción aparece siempre cuidadosamente localizada, incluso en una concreta circunstancia espacio-temporal»⁴⁵.
- El número de actos varía entre tres, cuatro o cinco, dándoles, en algunos casos, el nombre de jornadas, intención evidente de vincular estos textos con el rico patrimonio del Siglo de Oro.
- Como dato original, los dramas románticos españoles llevan un título al comienzo de cada acto. A modo de ejemplo, en *El trovador* son los siguientes: Jornada I, El duelo; II, El convento; III, La gitana; IV, El diablo a las puertas del cielo.
- El héroe romántico es arquetípico: misterioso, acaso presa de una pasión fatal; la heroína se caracteriza por su dulzura, inocencia y la expresión de una pasión franca, sin enmascaramiento. El don Álvaro de la pieza homónima representa más cabalmente este modelo.
- El tema es, siempre, el amor. Un amor absoluto, perfecto, tal como este sentimiento era apreciado por los románticos. «Los dramaturgos españoles [románticos] parecen lanzar a sus héroes a una carrera de obstáculos que se van oponiendo sistemáticamente a la realización de su

⁴⁴ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

⁴⁵ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

amor»⁴⁶. Para Larra, por ejemplo, su Macías es un hombre que ama y nada más.

- Un viejo procedimiento aristotélico, la *anagnórisis* (el reconocimiento) es usado con frecuencia. En *El trovador* se advierte que Manrique es hermano de quien acaba de mandar decapitarle; en *Traidor, infenso y mártir* se descubre que la heroína es hija de quien ha enviado a la muerte a su amado; en *La conjuración de Venecia*, el héroe, condenado por conspiración, resulta ser hijo de quien más ha hecho por enviarlo al cadalso.
- Los dramas románticos españoles son dramas históricos en su totalidad, aunque el objetivo no es una dramatización de la historia (tal como lo hizo Schiller en Alemania), sino el seguimiento de una pasión amorosa: «De la historia captan la anécdota, el detalle pintoresco, pero no su esencia ni su sentido»⁴⁷. La predilección por la historia no era novedad, por cierto, pero iba a adquirir especial intensidad durante el período romántico.
- «El desenlace del conflicto será siempre el mismo: la destrucción del individuo por el mundo. El orden del mundo, estribado en la materia, no tolera el triunfo de la individualidad que, estribada en el espíritu, pretende instaurar un orden trascendente en donde la belleza y la virtud fueran los valores rectores»⁴⁸.
- La escenografía toma predicamento y adquiere funciones dramatúrgicas hasta ahí desconocidas. El drama romántico aprovecha la nueva disposición técnica de los teatros: laterales, fondos, maquinarias para cambiar de marco visual con rapidez. Se aprovecha del fin de los viejos (y entrañables) corrales y del comienzo de los teatros a la italiana.

El suceso romántico provocado por *Don Álvaro* fue continuado, en 1836, por otro del mismo tenor, *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez (1813-1884),

⁴⁶ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

⁴⁷ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

⁴⁸ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

que posteriormente mereció al igual que otra pieza suya, *Simón Bocanegra* (1842), una versión operística a cargo de Giuseppe Verdi.

El trovador, un drama de venganza y amor, fue el mayor éxito de un escritor de veintitrés años que dedicó casi toda su vida al teatro y el que, a diferencia de muchos de sus colegas, que dirigieron sus intereses hacia empresas más moderadas, se mantuvo fiel al ideal romántico hasta la madurez, aun cuando tentó con la comedia, *Crisálida y mariposa* (1872), y firmó varias zarzuelas, *El robo de las Sabinas*, *La tabernera de Londres*, *La espada de Bernardo*, *El grumete*, *El capitán negrero*, *Cegar por ver*, *Galán de noche* y, las mejores de todas, *La cacería real*, con música de Emilio Arrieta, ambientada en la época de Felipe V y donde un labrador da lecciones de patriotismo al mismo monarca.

Algunos testigos del hecho estiman que el estreno de *El trovador* fue aún más aplaudido que el de la pionera *Don Álvaro*. De esa opinión es Mariano de Larra, que le dedicó un artículo entusiasta, señalando que esa noche el público, enfebrecido, exigió la presencia del autor en el escenario, entonces un hecho insólito en el teatro español. Las entradas para las funciones siguientes a la de estreno se agotaron de inmediato (registró treinta y seis representaciones en total), y a los meses de ese acontecimiento inicial la pieza ya se estaba ofreciendo en improvisados escenarios de provincia y, según testigos de época, en algunos lugares *El trovador* fue la primera pieza teatral que pudo ver el público local a veces en un desván destinado a pajar. El avance más extraordinario de *El trovador* («obra maravillosamente construida» según Thatcher Gies), fue el permiso que le otorgó a su héroe romántico, Manrique, para irrumpir en el convento donde doña Leonor estaba a punto de pronunciar sus votos, tomarla en brazos y escapar con ella. Importa poco que la aventura termine en fracaso, en realidad otro tópico romántico, sino que con esta escandalosa forma de alterar un recinto sagrado, el autor simbolizaba el tradicional repudio romántico a cualquier límite que se le ponga a la libertad.

Mientras García Gutiérrez se mantuvo en el mundo romántico, estrenó otras dos piezas afines con el discurso, *El paje* y *El rey monje*. La primera fue estrenada en el Príncipe en junio de 1837; la segunda, que adhiere más que la anterior a los tropos del drama histórico, también se estrenó en el mismo teatro, en diciembre de 1937.

Los amantes de Teruel, de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), estrenada en 1837, fue también merecedora de la bendición romántica y la que, por razones inentendibles, es una de las piezas que más permanece en el imaginario

colectivo como un clásico español de la tendencia (compite, en este sentido, con el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla). El autor —bastante prolífico, se le reconocen veintinueve obras originales de géneros muy diversos y treintiuna traducciones o refundiciones— recogió el tema de distintas fuentes tradicionales, entre ellas una obra de Tirso de Molina, y le dio el giro de fatalismo romántico que no tenía en sus orígenes. La representación tuvo éxito, un mérito que Hartzenbusch no pudo repetir con sus otras producciones, incluso cuando abandonó el drama para adscribir al más rendidor sainete.

Mariano de Larra, eterno y clarividente cronista de este teatro español del siglo XIX, le dedicó a *Los amantes de Teruel* una nota más que entusiasta.

«Venir a aumentar el número de los vivientes, ser un hombre más donde hay tantos hombres, oír decir de sí: “Es un tal fulano”, es ser un árbol más en una alameda. Pero pasar cinco o seis lustros oscuro y desconocido, y llegar una noche entre otras, convocar a un pueblo, hacer tributaria su curiosidad, alzar una cortina, conmover el corazón, subyugar el juicio, hacerse aplaudir y aclamar y oír al día siguiente de sí mismo al pasar por una calle o por el Prado: “Aquél es el escritor de la comedia aplaudida”, eso es algo; es nacer; es devolver al autor de nuestros días por un apellido oscuro un nombre claro; es dar alcuña a sus ascendientes en vez de recibirla de ellos; es sobreponerse al vulgo y decirle: “Me has creído tu inferior, sal de tu engaño; poseo tu secreto y el de tus sensaciones, domino tu aplauso y tu admiración; de hoy más no estará en tu mano despreciarme, medianía; calúmniame, aborreceme, si quieres, pero alaba”. Y conseguir esto en veinticuatro horas, y tener mañana un nombre, una posición, una carrera hecha en la sociedad, el que quizá no tenía ayer dónde reclinar su cabeza, es algo, y prueba mucho en favor del poder del talento. Esta aristocracia es por lo menos tan buena como las demás, pues que tiene el lustre de la de la cuna y pues que vale dinero como la de la riqueza.»⁴⁹

⁴⁹ Larra, Mariano de. *Los amantes de Teruel*, drama en cinco actos en prosa y verso, por don Juan Eugenio Hartzenbusch. <http://www.cervantesvirtual.com>

Tal lo indicado más arriba, la vigencia romántica en el teatro concluye en 1849, cuando se ofrece la última muestra, *Traidor, infanoso y mártir*, de José Zorrilla. Sin embargo para muchos cronistas el último disparo romántico, mucho más certero y eficaz, ocurrió algo antes, en 1844, cuando se estrenó el *Don Juan Tenorio* del mismo José Zorrilla, que es posiblemente la obra romántica española que mostró, y muestra, más resistencia al tiempo (aún más que *Los amantes de Teruel*). Hay consenso de que este final del drama romántico fue producto del agotamiento del género, que si bien prolongó su existencia con otros intentos no logró renovar el interés de la audiencia, que si bien no fue mucho lo tenía como paradigma de “gran teatro”.

José Zorrilla (1817-1893) era hijo de un padre con arraigada convicción absolutista, que ejerció cargos en la administración de Fernando VII hasta la muerte del monarca, ocasión en que perdió favores y tuvo que exiliarse. El hijo, José, fue destinado a la carrera de Derecho, destino que trató de eludir para enojo de su padre, que como castigo lo envió a trabajar en las viñas de Lerma, región norteña de España. A medio camino, se dice que robando y montando una mula, el díscolo hijo desoyó el mandato y huyó a Madrid, en 1836, para volcarse de lleno a la vida bohemia. Hay otra versión del suceso, quizás más verosímil, que dice que el joven sancionado viajaba en mula hacia Lerma, que vendió el animal y con ese dinero se pagó un pasaje en diligencia que lo llevó a la capital. Ya en Madrid se fingió un artista italiano para dibujar en el semanario *Museo de las Familias*, asimismo publicó algunas poesías en periódicos y pronunció discursos revolucionarios en los Café de Levante (nombre que a lo largo del siglo XIX recibieron varios establecimientos de esparcimiento, reunión y tertulia situados en el centro de Madrid), de forma que terminó por ser perseguido por la policía. Encontró refugio en casa de un gitano. A la muerte por suicidio de Larra, en 1837, Zorrilla declamó, en su memoria, un improvisado poema (que en parte transcribimos más arriba) que lo consagraría como poeta de renombre. Precisamente Zorrilla sustituyó a Larra en el periódico *El Español* y *El Porvenir*, además de proceder a la redacción de su primer drama romántico, *Juan Dánclo*, que escribió en colaboración con García Gutiérrez y estrenó en el Teatro del Príncipe en 1839. A partir de esa fecha alternó teatro y poesía, siendo muy productivo en el primero de los géneros, ya que se registra que, contratado por el empresario del Teatro de la Cruz, produjo y estrenó veintidós dramas en cinco temporadas, de 1840 a 1845.

Empujado por un extraordinario espíritu aventurero, Zorrilla desatendió herencia y honores –la Real Academia lo acogió como miembro pero él no

ocupó el cargo hasta 1885, con un discurso de recepción insólitamente escrito en verso—, y, además, escapando de una esposa demandante, viajó a París, a Londres y México, donde vivió once años, primero bajo el gobierno liberal y después bajo la protección y mecenazgo del emperador Maximiliano I. Se registra que los primeros tiempos en México fueron de pobreza, sin mezclarse en las cuestiones políticas del entorno, pero cuando Maximiliano I ocupó el trono (1864), se convirtió en su poeta áulico y director del Teatro Nacional. Muerta su esposa, regresó a España en 1866, donde se enteró del fusilamiento de Maximiliano; entonces vertió en un poema todo su odio contra los patriotas mexicanos así como contra Napoleón III y el papa, quienes según él habían abandonado a su monarca amigo. En España le volvieron los apuros económicos, a la par que llovían elogios sobre su obra. Se le otorgó una pensión, que resultó tardía, porque Zorrilla murió pobre en Madrid como consecuencia de una inútil operación quirúrgica para extirparle un tumor cerebral.

Reiteramos que Zorrilla alcanzó las glorias de poeta nacional y académico, sin nunca adaptarse a la solemnidad que pertenecían a esos cargos, siempre fue un descuidado bohemio con una obra importante pero dispersa, que costó reunir después de su muerte.

«Este poeta, dotado de tan rica fantasía, y dominando su idioma como lo hace, podría distinguirse sobremanera si supiera concentrar sus fuerzas y dar más precio a la calidad que al número de sus poesías; pero lo seduce su singular facilidad para escribir, trata a la ligera los asuntos en que se ocupa, y en sus dramas se nota demasiado su tendencia constante a la improvisación.»⁵⁰

Este autor, a quien se le confiere el mérito de haber cerrado el ciclo romántico escénico español, dedicó sólo diez años de su vida literaria al teatro (de 1839 a 1849), para luego consagrarse a los otros menesteres que ya hemos mencionado en su corta biografía. Le cabe el crédito, también insistimos, de haber producido la pieza española y romántica de mayor sobrevivencia, *Don Juan Tenorio*, que fue gestada para cubrir una de las tantas vicisitudes que padece el teatro de todos los tiempos y de todos los lugares, aquellas circunstancias que ante los sucesivos fracasos de público vaticinan la pronta ruina del establecimiento.

⁵⁰ Friedrich, Adolf. Obra citada.

En el año 1844 el Teatro de la Cruz languidecía de la misma forma que resplandecía el del Príncipe, gracias a las habilidades actorales de Julián Romea (1813-1868) y el éxito del estreno de *Los amantes de Teruel*, perdurable desde 1837. El actor Carlos Latorre (1799-1851), rival de Romea y muy interesado en el teatro romántico, pensó atravesar la temporada teatral de primavera en el desamparado Teatro de la Cruz, pero necesitaba de una obra capaz de sostener la atrevida empresa. Se la pidió a Zorrilla, que por ese entonces ostentaba una proeza escritural: había escrito una obra en una noche, *El puñal del godo*, que por otra parte el autor redactó obligatoriamente en tan corto tiempo para pagar una apuesta. Latorre, más contemplativo, le dio un mes para que le entregara el texto. A Zorrilla, que no tenía nada en mente, se le ocurrió echar mano al antiguo mito de Don Juan, ya bastante transitado a través de ominosos arreglos de la magnífica versión aurea de Tirso de Molina. A ella apeló como base y la escribió, según su propio testimonio, en seis semanas. Latorre la estrenó y se estima que «con una interpretación apenas decorosa y una escenografía –punto capital de la obra, sobre todo en su segunda parte– apenas discreta, el éxito fue relativo y de ningún modo triunfal»⁵¹. Otros historiadores achacan la escasa ponderación de este estreno a la actuación de la actriz Bárbara Lamadrid, muy entrada en años para encarnar el angelical papel de Inés.

No sabemos si el teatro de la Cruz salvó sus dificultades financieras, lo que está registrado es que Zorrilla vendió su obra a un precio fantástico –el principal editor del momento, Manuel Delgado, se la compró por 4200 reales, cuando una obra exitosa se conseguía con una cuarta parte de ese dinero–, y Zorrilla perdió entonces la propiedad de una pieza que poco a poco se fue afirmando y superó las pocas expectativas del estreno. La reposición de *Don Juan Tenorio*, en 1866, por parte del actor Pedro Delgado (¿pariente del editor?), «se convirtió, por uno de esos misterios del teatro, en uno de los éxitos más sostenidos y fecundos de la escena hispánica y moderna»⁵². Fue una sorpresa para el mismo Zorrilla, que por supuesto no pudo recuperar los derechos de propiedad y, entonces, se dedicó a denigrar su propio trabajo, remarcando sus defectos y fallas. Hasta escribió una zarzuela paródica para que la gente dejase de interesarse. Vano intento, porque a pesar de estos ataques del propio autor, *Don Juan Tenorio* se convirtió en la obra que, rito instalado, desde 1866 abrió a

⁵¹ Berenguer Carisomo, Arturo. 1969. Introducción a *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Buenos Aires. Sopena Argentina.

⁵² Berenguer Carisomo, Arturo. Obra citada.

principios de noviembre la temporada teatral de todos los teatros de España, e incluso de Hispanoamérica.

La enorme ganancia económica que para nada tuvo en cuenta a Zorrilla, fue tema de un semanario satírico, Madrid cómico, que debajo de una caricatura del autor, paradójicamente desdichado por el triunfo de su trabajo, publicó los siguientes versos.

«¡Cuál triunfan esos seres que me hacen cucamonas [mimos y muestras de cariño para conseguir algo de una persona].
Y editan mis romances, y octavas y cuartetos!
¡Son para mí el aplauso, los lauros, las coronas!...
¡Para ellos, las pesetas!»

La intriga del *Don Juan* de Zorrilla está dividida en dos partes, cuatro actos para la primera y tres para la segunda, y comienza con el personaje poniendo en marcha su reconocida actitud amorosa para responder a una apuesta, lo que lo obliga a conquistar y seducir a dos mujeres a la vez: una novicia, encerrada en un convento, llamada doña Inés, y a doña Ana, a punto de contraer matrimonio con don Luis Mejía.

«DON JUAN
Desde una princesa real
a la hija de un pescador,
¡oh!, ha recorrido mi amor
toda la escala social.
¿Tenéis algo que tachar?»

DON LUIS
Sólo una os falta en justicia.

DON JUAN
¿Me la podéis señalar?»

DON LUIS
Sí, por cierto: una novicia
que esté para profesar.

DON JUAN

¡Bah! Pues yo os complaceré
doblemente, porque os digo
que a la novicia uniré
la dama de algún amigo
que para casarse esté.

DON LUIS

¡Pardiez, que sois atrevido!

DON JUAN

Yo os lo apuesto si queréis.

DON LUIS

Digo que acepto el partido.
Para darlo por perdido,
¿queréis veinte días?

DON JUAN

Seis»⁵³.

En efecto, el Tenorio cumple con el compromiso pero, y aquí Zorrilla comienza a marcar diferencias con la leyenda, después de seducirla se enamora de la novicia doña Inés, arquetipo de heroína romántica, muy joven (diecisiete años), ingenua y angelical. Su pasión es tanta que está dispuesto a pedir la mano de la muchacha a su padre, don Gonzalo de Ulloa, pero, sin embargo, sus nuevas y buenas intenciones son desbaratadas por dos víctimas del asunto, novio y padre, que ignorantes de su enamoramiento vienen a reclamarle su canallesca conducta. El Tenorio mata a los dos y huye despavorido, aun cuando queda libre de condena, ya que las sospechas del crimen recaen en un inocente. Doña Inés, abandonada, muere de pena. Don Juan encuentra, al fin, refugio en el panteón fúnebre familiar donde yacen sus víctimas, don Gonzalo, don Luis Mejía y doña Inés. Zorrilla describe el espacio con bastante minuciosidad en la didascalía que abre el primer acto de la segunda parte.

⁵³ Zorrilla, José. 1969. Don Juan Tenorio. Buenos Aires. Sopena Argentina.

«Panteón de la familia Tenorio. El teatro representa un magnífico cementerio, hermoseado a manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de Don Gonzalo Ulloa, de Doña Inés y de Don Luis Mejía, sobre los cuales se ven sus estatuas de piedra. El sepulcro de Don Gonzalo a la derecha, y su estatua de rodillas; el de Don Luis a la izquierda, y su estatua también de rodillas; el de Doña Inés en el centro, y su estatua de pie. En segundo término otros dos sepulcros en la forma que convenga; y en el tercer término y en puesto elevado, el sepulcro y estatua del fundador, Don Diego Tenorio, en cuya figura remata la perspectiva de los sepulcros. Una pared llena de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte. Dos florones a cada lado de la tumba de Doña Inés, dispuestos a servir de la manera que a su tiempo exige el juego escénico. Cipreses y flores de todas clases embellecen la decoración, que no debe tener nada de horrible. La acción se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna.»⁵⁴

En esa reclusión final la pieza delata la influencia de las comedias de magia y sus artilugios escénicos: el Tenorio padece la presencia de amenazantes sombras, ángeles infernales, además de los espectros de don Gonzalo y de doña Inés.

«Este sepulcro se cambia en una mesa que parodia horriblemente la mesa en que cenaron en el acto anterior don Juan, Centellas y Avellaneda. En vez de las guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etcétera. (A gusto del pintor.) Encima de esta mesa aparece un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena. Al cambiarse este sepulcro, todos los demás se abren y dejan paso a las osamentas de las personas que se suponen enterradas en ellos, envueltas en sus sudarios. Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena.»⁵⁵

⁵⁴ Zorrilla, José. Obra citada.

⁵⁵ Zorrilla, José. Obra citada.

Y es doña Inés, su espectro en realidad, quien por fin evita los efectos diabólicos que castigarían las fechorías del mujeriego: le tiende la mano para salvarle el alma y conducirlo al cielo, mientras don Juan repite las palabras que establecen la definitiva desaparición del mito que él encarna.

«DON JUAN
¡Clemente Dios, gloria a Ti!
Mañana a los sevillanos
aterrará el creer que a manos
de mis víctimas caí.
Mas es justo: quede aquí
al universo notorio
que, pues me abre el purgatorio
un punto de penitencia,
es el Dios de la clemencia
el Dios de Don Juan Tenorio.»⁵⁶

Don Juan Tenorio no sólo marca diferencias con el original de Tirso, sino también con toda la tradición romántica, afecta a la destrucción del héroe que, en este caso, alcanza la dicha y la salvación a través del amor: «se dirige flotando hacia el cielo sobre un lecho de flores y al son de una relajante música celestial»⁵⁷.

La obra de Zorrilla conoció, apenas un mes después de su estreno, en el mismo 1844, la competencia de *Espanoles sobre todo*, pieza de Eusebio Asquerino (1822 -1892) que obtuvo mayor favor popular que *Don Juan Tenorio*. Con el mismo modo romántico, la obra de Asquerino trata un tema político de importancia: las maquinaciones provocadas por la Guerra de Sucesión de principios del XVIII, cuando Francia, Austria e Inglaterra se disputaban la propiedad del trono español. Sin duda el propósito del autor no fue desenterrar viejos conflictos, tan lejanos en la memoria de los españoles, sino poner en tela de juicio los entuertos de los tiempos actuales, donde se movían los mismos intereses egoístas de siglo y medio atrás.

El drama romántico cedió en el aprecio popular, reiteramos, en 1849, cuando se estrenó *Traidor, inconfeso y mártir*, de José Zorrilla. No fue un cese

⁵⁶ Zorrilla, José. Obra citada.

⁵⁷ Thatcher Gies, David. Obra citada.

rotundo, hay títulos de García Gutiérrez (lo dijimos, el romántico más persistente), que insisten en ocupar el espacio pero sin recuperar el interés que el espectador le había concedido a las primeras muestras del movimiento. Antes que héroes pesimistas, paisajes tenebrosos, y la tarea de un destino cruel que condenaba sin proceso, los españoles querían verse reflejados e indagados en sus procesos cotidianos.

«La segunda mitad del siglo no perteneció a Zorrilla y compañía, sino a los hombres y mujeres que miraban el futuro de la sociedad contemporánea y no a una vieja y añorada España.»⁵⁸

Como anticipamos, cabe aquí hacer mención de la participación de las autoras teatrales. Se llegó a la mitad del siglo y es en este punto en que la mujer, naturalmente excluida del teatro (salvo como actriz y en muy raras ocasiones como cabeza de compañía), irrumpe en este rubro autoral pero con dificultades, ya que debe abrirse paso entre la incomprensión y la costumbre. Por lo general las mujeres encontraron más facilidades para conseguir la publicación de sus piezas que en obtener su representación, donde Madrid fue mucho más esquiva que algunas ciudades de provincia, que sí les dieron espacio en sus escenarios. Tampoco lograron una voz unificada, pues se abocaron a la producción de manera aislada, sin el contacto con colegas mujeres o varones. En cuanto a la consideración, se registran excepciones, tal como el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que fue admirada por José Zorrilla, quien leyó los versos de la poeta delante de los contertulios del Liceo y consiguió su ingreso en ese cenáculo.

«Cuenta Zorrilla que en una de las sesiones matinales del Liceo, le pidió un amigo que leyese un poema de un joven escritor y le sirviese así de introductor en aquel cenáculo literario. Zorrilla echa una rápida ojeada a los primeros versos del poema, escrito en estancias endecasílabas y dice: “no tuve reparo alguno en arriesgar la lectura de los no vistos”. Los versos “arrebataron al auditorio” y, desvelado el incógnito, Zorrilla y el Liceo aplauden y aceptan a Tula [apodo familiar de la escritora] como gran poeta y hermosa dama.»⁵⁹

⁵⁸ Thatcher Gies, David. Obra citada.

⁵⁹ Mayoral Díaz, Marina. “El concepto de la feminidad” en Zorrilla. <http://www.cervantesvirtual.com>

Hartzenbusch se sumó al entusiasmo de Zorrilla y a modo de equívoco elogio, calificó a la Tula de ser «mucho hombre».

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1817-1873) había nacido en Cuba pero pronto la familia se trasladó a Madrid, donde desarrolló toda su educación y toda su carrera. Luego de publicar un volumen de poesías y dos novelas, Gómez de Avellaneda estrenó *Leoncia*, su primera obra, en 1840 y en Sevilla, mientras que su segunda, *Munio Alfonso*, se representó en 1844 en Madrid, llamando la atención de los capitalinos aficionados al teatro. Entre el inicial 1840 y 1858 la autora escribió dieciséis obras largas y varias cortas, emulando o superando en el rubro productividad a mucho de sus colegas masculinos. Con el fin de calificar su poética, los críticos y analistas le han conferido la calidad de romanticismo religioso, porque si bien utiliza en su escritura los tropos convencionales de la tendencia, su combustible no es la angustia y el pesimismo sino su afán de encontrar remedio en la devoción creyente. Por otra parte, saliéndose del rol secundario que el medio de la época le concedía, Gómez de Avellaneda apoyó la gestión de Ventura de la Vega al frente del Teatro Español y le aconsejó «de guardarse de una censura incompetente y de defender la dignidad del escritor»⁶⁰. Pero la fuerza y sensatez de sus opiniones y la calidad de su dramaturgia no fueron suficientes para que la Real Academia Española aceptara su ingreso, rechazado por la sola razón de tratarse de una mujer.

Además de *Saúl*, que con gran repercusión el Teatro Español le estrenó en 1849 (hemos comentado el suceso más arriba), Gómez de Avellaneda pudo mostrar otros títulos de tanto o mayor éxito, como la comedia *La hija de las flores* (1852), donde la autora juega, con gran inteligencia, con un noble y reverenciado referente, *El sí de las niñas* de Moratín. Demostró con *La hija de las flores* que no sólo la tragedia era su terreno, sino que también era hábil diseñadora de entretenidas comedias en verso, que concitan interés apenas aparecen sus primeras líneas.

«TOMASA

¡Jesús! si amanece apenas.
¿A qué privarme del sueño
a tales horas?

⁶⁰ Thatcher Gies. Dabid. Obra citada.

JUAN

¡Eh! calla;
que es un potro de tormento
la cama, con calor tanto.

TOMASA

Para mí no; sin objeto,
sin motivo madrugar...

JUAN

Mujer, según reza el pliego
recibido ayer, ¿no vienen
de aquesta finca los dueños,
hoy veintisiete de junio?

TOMASA

¿Y qué?

JUAN

¡Qué!... seis aposentos
mandan preparar; ¡es nada!
y hay que tenerles almuerzo
prevenido, y muy temprano.

TOMASA

¡Ya! Si te tomas a pecho
lo que no es de tu encumbencia...
Somos aquí jardineros
y nada más»⁶¹.

Pero sin duda la obra de más crédito de esta autora fue *Baltasar*, estrenada en el Teatro Novedades (uno de los nuevos teatros de Madrid) en abril de 1858 y donde permaneció en cartel durante cincuenta representaciones. Narra la caída de un imperio sometido al arbitrio de un tirano corrupto, el Baltasar del título, que harto de *tedium vitae* (sentimiento que se asemeja al célebre *spleen* de

⁶¹ Gómez de Avellaneda, Gertrudis. La hija de las flores. <http://www.cervantesvirtual.com>

los románticos), advierte en el momento de su muerte la necesidad del auxilio de la clemencia divina. En todas sus piezas, y como no podía ser de otra manera, Gómez de Avellaneda construyó con pericia enormes figuras femeninas, provistas de energía y voluntad propia, que si no fuera por la distancia que impone a sus historias –los tiempos bíblicos, el reino de Babilonia– podrían ser tomadas como las *alter ego* de la autora.

Rosario de Acuña (1851-1923) fue la más prolífica de las autoras españolas. Se le reconoce, aun con el antecedente de Gómez de Avellaneda, que ella fue la pionera del librepensamiento femenino. De vida desdichada, comenzó a padecer de ceguera en la adolescencia y quedó ciega completamente a los cuarenta años, estrenó su primera obra, *Rienzi el tribuno* (dos actos y epílogo, todo en verso) en 1876 en el Teatro del Circo. La crítica elogiosa le añadió a esta pieza el inevitable calificativo de obra “varonil”. Era claro que Acuña homologaba los sucesos ficcionales, el conflicto de clase en la Roma del siglo XIV entre la aristocracia y los plebeyos, con la situación que España padecía durante la Primera República. Masona declarada desde 1886, en *El padre Juan* Acuña extremó la dureza de su librepensamiento y, como consecuencia, no encontró ningún empresario que estuviera dispuesto a correr el riesgo de estrenar la obra en Madrid. Se vio obligada, entonces, a formar una modesta compañía que ella misma dirigió, además de producir los trajes y el *atrezzo* necesario. Alquiló el teatro de la Alhambra y estrenó *El padre Juan* en abril de 1891. A pesar de tener de su parte a un gran sector del público, estalló la censura. Una orden del gobierno, dictada esa misma noche, prohibió las futuras representaciones. El *succès de scandale* repercutió favorablemente en otra zona, el de la publicación de la pieza: rápidamente se agotaron los dos mil ejemplares de la primera edición impresa y de la segunda (hay quien afirma que Acuña aflojó en el libro el atrevimiento que había mostrado en la escena). El librepensamiento desplegado en *El padre Juan*, con sus rasgos de ateísmo, anticlericalismo y de favor por el liberalismo político, ya habían sido motivos de la novelística de Galdós (*Doña Perfecta*, entre otras), pero claro que en este caso no se calificaban de excesos, pues se trataba de una novela y de un novelista masculino. Se pueden encontrar ecos de los reformistas ilustrados del siglo XVIII en el parlamento que el personaje de Ramón, un ingeniero ateo, despliega en la escena quinta del segundo acto, parte central de la obra.

«RAMÓN

Se hace preciso que algunos traigan lo bueno... Nuestra población rural está sumida en la ignorancia más espantosa, en un atraso moral repugnante. Creo de necesidad que la Escuela, la Granja modelo, el Instituto industrial con el Hospital y el Asilo, se levanten en nuestros campos como templos benditos, donde el pueblo español empiece a comulgar en la religión del racionalismo... Soy rico, joven, feliz: ¿será bien que vaya a aumentar la hueste del vicio de la vanidad?... Mi sitio es éste, debo ser útil a mis compatriotas: mi inteligencia y mis riquezas deben sembrar de beneficios el solar de mis mayores.»⁶²

Entre los títulos interesantes de su carrera dramática, ya dijimos que fecunda, Acuña exhibe, entre tantas piezas, una tragedia patriótica, *Amor a la patria*, estrenada en Zaragoza en 1873 y donde tuvo que acudir, suponemos que para obtener la aceptación, a un seudónimo masculino, Remigio Andrés Delafón. *La voz de la patria*, cuadro dramático en un acto, representado también en Madrid en diciembre de 1893, fue su última incursión en el terreno teatral. Ciega por completo, se retiró del mundo literario y se fue a vivir a su finca veraniega donde organizó reuniones con librepensadores y masones. Pero no desapareció por completo, pues intervino en un suceso desgraciado que la condenó al exilio. En 1911 dos estudiantes norteamericanas matriculadas en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid son apedreadas por los estudiantes varones (no conocemos las razones, si las hubiera, claro). Acuña publicó un artículo en *L'Internationale* de París, donde mostró su desprecio por los mozalbetes: «Los chicos de la Facultad de Letras, son hijos de dos faldas, las de su madre, y las del confesor». La nota, incendiaria a ojos españoles, fue reproducida por un periódico de Barcelona. La población estudiantil se sintió ofendida en su totalidad, y las autoridades cerraron las facultades en repudio de las opiniones de Acuña, que además sufrió una querrela criminal gestionada por la Acción Católica. Debió exiliarse en Portugal; fue indultada luego de cuatro años de ostracismo por el rey Alfonso XIII, volvió a España y residió en Gijón hasta morir.

Los historiadores señalan que Adelaida Muñiz y Mas (?-1906) fue aún más prolífica que Rosario de Acuña. Firmó catorce obras en un tramo de sólo

⁶² Acuña, Rosario de. **El padre Juan**. <http://www.cervantesvirtual.com>

seis años, de 1892 a 1898, y se asegura que todas fueron llevadas al escenario. Dramaturga versátil, en su haber se registran desde dramas bíblicos (*La huida a Egipto o La degollación de los inocentes*), autos sacramentales (*El nacimiento del Hijo de Dios o La Adoración de los santos Reyes*), sainetes satíricos (*El pilluelo de Madrid o Los hijos del pueblo*), hasta una parodia de *Don Juan Tenorio* (*La herencia del Tenorio*). Con *Mancha heredada* debutó en el Teatro de la Zarzuela en abril de 1892, mostrando que, no obstante el verso empleado (octosílabos y endecasílabos), ya la influencia de Ibsen se hacía sentir en España.

Muñiz y Mas, casada con un periodista, alcanzó consideración también en este oficio, fue habitual cronista de La revista teatral de Cádiz desde 1898.

Enriqueta Lozano de Vilchez (1830-1895) adhiere a la señalada fecundidad de las dramaturgas que ya hemos mencionado, aunque esta condición se expresó, más que en el teatro, en la poesía y en la novela. Por otra parte su carrera transcurrió lejos de Madrid, en Granada, su ciudad natal, donde desarrolló una gran tarea intelectual, destacada por tratarse de una mujer que en provincias era aún más relegada. Ferviente católica, su religiosidad se evidencia en toda su tarea literaria. En «1856 fue obsequiada con un brazalete de brillantes y seis mil reales por parte de la propia reina Isabel II, quien había quedado deslumbrada por un poema que Enriqueta Lozano había dedicado a la Virgen de las Angustias»⁶³. Esta devoción cristiana cuenta con excepciones, ya que no aparece claramente en alguno de sus dramas. Tal el caso de su primera pieza representada en 1847, *Una actriz por amor*, donde compasiva reconoce el sacrificio de los actores y lo dura que resulta la vida en el teatro.

«Para hacerse aplaudir
es menester reservar
un don para hacer reír,
otro para hacer llorar.
¿O juzgas que es fácil cosa
conmover el corazón
de una muchedumbre ansiosa
de ruido y agitación?
¿O al que tiene el alma llena
de una tristeza sombría,

⁶³ <http://www.mcnbiografias.com>

hacerle olvidar su pena
y trocarla en alegría?
No; lo dije y lo sostengo;
esa es difícil carrera,
y por imposible tengo
su acogida lisonjera.»⁶⁴

Lozano también tuvo mayor suerte con la publicación que con la representación. Además de sus poesías y novelas, muy difundidas por la imprenta granadina, se le editaron dos obras teatrales de larga extensión: *Don Juan de Austria*, un ambicioso drama histórico acerca del cruel hijo bastardo de Carlos V; y *María o la abnegación*, también un drama histórico atravesado por un amor tumultuoso entre primos.

Los nuevos intereses teatrales españoles, posteriores a la declinación del drama romántico, fueron satisfechos por un género de transición que, como adelantamos, se le ha dado el nombre de “alta comedia”, que toma como protagonistas a los representantes de la clase media-alta española. Estos dramas obran como documentos sobre las preocupaciones, los modos, las costumbres, también las flaquezas y virtudes de ese segmento social privilegiado.

«La pose grandiosa de la escena romántica se ve ahora reducida a escala familiar; los personajes comienzan a susurrar y sentarse en lugar de gritar y desmayarse. Las vastas pinceladas con que pintaban muchos dramaturgos románticos se sustituyen, merced a una visión más detallada de las realidades psicológicas y los motivos personales, por sutiles lienzos en los que se detallan la vida y los amores de la burguesía.»⁶⁵

Como especie literaria, la alta comedia (“costumbrismo burgués” es una denominación usada por otras fuentes) se empeñó entonces en introducir, todavía con muchas dificultades y vacilaciones, un realismo escénico que iba ganando terreno en otras partes de Europa, a partir de la creación, Diderot mediante, del drama burgués o doméstico. Los objetivos dramáticos de esta alta comedia

⁶⁴ Tramo de *Una actriz por amor*, de Enriqueta Lozano de Vílchez, citado por Thatcher Gies.

⁶⁵ Thatcher Gies, David. Obra citada.

pueden resumirse en cuatro puntos, que de algún modo reiteran los objetivos del género francés (que nosotros ya hemos expuesto en el capítulo correspondiente).

- Ambiente de la época y temas de la realidad del momento, contrarios a los románticos episodios de la historia nacional.
- Intención educativa mediante el desarrollo de una tesis moral, puesta en contra del desorden pasional del Romanticismo.
- Estudio de la naturaleza humana, reflejando una imagen más o menos auténtica de la realidad psicológica de los personajes.
- La prosa fue ganando terreno, tanto como el verso fue retrocediendo.

Este género tan español fue en realidad un híbrido frágil, que para nada alcanzó los relieves del drama burgués y únicamente fue válido como factor de unión entre la escena romántica y la realista. Según la opinión autorizada de Ruiz Ramón, resultó una desvaída experiencia teatral que sólo ofreció como meritorio representante autoral al ya mencionado Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890), el creador o el inventor de la especie y dramaturgo prolífico (cerca de cien obras, su fecundidad compite con la de Bretón), que primero se dio a conocer como poeta, *Poesías andaluzas*, hasta que en 1840, como consecuencia de su entusiasmo por mejorar el teatro español que él creía enfermo, estrenó su obra dramática inicial: *Del mal, el menos*. Pero el suceso que marcó su trayectoria y lo hizo famoso fue el estreno en 1843 de *La rueda de la fortuna*, dedicada a su amigo José Zorrilla (gesto que Zorrilla respondió arrojando una corona de flores al escenario al cabo de la primera función). Rubí apeló a un encuadre histórico, por cierto un recurso ajeno a la alta comedia, pero que el autor usó con clara intención y con gran pericia para desnudar los entuertos y maniobras que se daban en la escena política contemporánea. La calidad de dramaturgo de Rubí, que hoy muchos desmerecen, se destaca al menos por su pluma rápida, celeridad que pudo comprobarse cuando ante el urgente pedido del actor Julián Romea, le entregó una comedia escrita en sólo ocho días. Los cronistas señalan que, precisamente, el aplauso que se ganó la dramaturgia de Rubí se debió, más que a sus condiciones, a las magníficas interpretaciones que hizo Romea de sus piezas. El mismo autor agradece el aporte del actor en la dedicatoria de una publicación de *La rueda de la fortuna*.

«Tiempo hace, mi querido Julián, que deseo manifestar públicamente la mucha estimación en que tengo tu elevado talento, y la afectuosa amistad con que siempre me has distinguido.

Si en mis primeras obras hubiera consignado como quería estos sentimientos, tal vez entonces se hubieran interpretado como producidos por una pasión mezquina, como una baja adulación, o súplica humilde dirigida por el naciente ingenio al esclarecido y poderoso artista.

Hoy que honradamente ocupamos cada uno nuestro lugar; hoy que a todos consta nuestro mutuo y desinteresado cariño, considero libre de interpretaciones esta espontánea manifestación, con la cual quiero tributarte el homenaje de mi admiración y agradecimiento, y que en esta más o menos defectuosa producción mía corran unidos nuestros nombres.

Ruégote que la aceptes con la misma buena voluntad con que sabes te la dedica tu leal amigo.»⁶⁶

Las crónicas registran el aprecio de la prensa por *La rueda de la fortuna*, cuatro actos que también se ganaron la admiración de la reina Isabel II, que le concedió a Rubí la Cruz de la Orden de Carlos III, un trofeo que la dirección del Príncipe, sin duda agradecida por el éxito, incrustó de diamantes. La repercusión de esta pieza fue similar a la que obtuvo la siguiente, *Bandera negra*, estrenada en 1844 y que guardaba una intención política un poco más provocadora. Tanta bonanza alentó a Rubí a dar un paso más, *La corte de Carlos II*, de 1846, pero esta vez la censura no se distrajo y prohibió la obra. El autor clamaba en contra de la medida con una inocencia que no era tal, sabía que su obra contenía un mensaje incendiario, se inmiscuía en el tema de los casamientos de los reyes justo cuando España estaba en vilo por el obligado matrimonio de Isabel II.

Las piezas de Rubí abundaron en el aporte de tesis (se hace notar que el noruego Henrik Ibsen aún no había escrito ninguna de las suyas), tal como *La trenza de sus cabellos* (1848), que fue un éxito en los escenarios de Madrid; *Borrascas del Corazón* (1846); *La escala de la vida* (1857), sobre la penitencia que supone a los hijos atolondrados el tener hijos aún más atolondrados; y *Fiarse del porvenir*

⁶⁶ Rodríguez Rubí, Tomás. *El arte de hacer fortuna*. <http://www.cervantesvirtual.com>

(1874), que dramatiza la necesidad entre los jóvenes de no embarcarse en nada sin tener un asidero previo. También de 1874 es *¡El gran filón!*, que, los críticos afirman, a pesar de tratarse de un despiadado reflejo de la realidad burguesa el público burgués recibió con beneplácito.

Un circunstancial compañero de ruta de Rubí fue Ventura de la Vega (1807-1865), que acompañó durante un corto trecho ya que murió mucho antes. Ventura de la Vega nació en un Buenos Aires todavía parte del virreinato, y que por decisión paterna se educó en España, adonde viajó ya adolescente para adaptarse rápido a las costumbres y hábitos hispánicos, que terminó asumiendo como un natural del país. Se inició como autor con un drama histórico, *Don Fernando de Antequera* (1847), en tres actos y en verso que todavía contenía condimentos románticos. Su aporte a la alta comedia en su forma más pura se dio recién al año siguiente, cuando estrenó *El hombre de mundo*, comedia en verso y cuatro actos. Por la elección del lugar de la acción, el interior de una burguesa casa madrileña —«La escena en Madrid. Gabinete elegante en casa de don Luis. Una puerta a la derecha que da al cuarto de éste. Otra a la izquierda que conduce a lo interior. Por la del foro se sale a la calle. Está puesta la mesa para almorzar»⁶⁷—, la adopción de gestos naturales muy lejanos de los aspavientos románticos de los personajes sometidos por las grandes pasiones, el desdén por los lances trágicos, reemplazados por situaciones que desatan la comicidad o al menos la sonrisa, y el ningún aporte de rasgos de sentimentalismo, puede reiterarse la afirmación de que *Un hombre de mundo* es la más convincente expresión de la alta comedia española (cuarenta y cuatro representaciones en menos de un año).

A este buen ejemplo de Ventura de la Vega se unen, casi en el mismo renglón de pureza de género, las piezas de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898): *La bola de nieve* (1856), *Lo positivo* (1862), *Un drama nuevo* (1867), y *Los hombres de bien* (1870). Con este último título en su haber, Tamayo y Baus abandonó el teatro y se dedicó a la política desde posiciones sermoneantes y reaccionarias. Debe añadirse a esta nómina de obras de alta comedia cuatro piezas de Adelardo López de Ayala (1828-1879): *El tejado de vidrio* (1856); *El tanto por ciento* (1861), elogiada por Galdós; *El nuevo don Juan* (1863), *Consuelo* (1878). Se suma a todo lo dicho, el aporte de Narciso Serra (1830-1877), gran trasnochador, célebre

⁶⁷ Vega, Ventura de. *El hombre de mundo*. <http://www.cervantesvirtual.com>

juerguista y mujeriego, inhabilitado para el arte y para la vida por una seria enfermedad que lo postró buena parte de sus últimos años y que explica su magra producción teatral: *La boda de Quevedo* (1854); *¡Don Tomás!* (1858); *La calle de la Montera* (1859), habitual asiento de prostitutas (hasta hoy) que él solía frecuentar; y *El amor y la Gaceta* (1863). Pero acaso lo más relevante de la vida teatral de Serra fue su degradante actividad de censor (se dijo más arriba que a partir de 1857 la función le fue otorgada a un solo individuo, a veces elegido entre intelectuales o dramaturgos de prestigio). Serra ejerció el cargo «al mismo tiempo que autor y prohibía obras, cortaba ciertos pasajes y hacía cambiar escenas para sustituirlas por el necesario e imprescindible “final feliz”»⁶⁸.

Por último, ya casi saliendo del cuadro de la alta comedia y metiéndose en el nuevo rumbo escénico que se iba acercando al Realismo, debe mencionarse a Enrique Gaspar (1842-1902), autor, para muchos excepcional y para otros intrascendente, al cual se le adjudica, incluso lo hacen sus detractores, el mérito de haber innovado en la técnica del diálogo, que «literariamente valioso y teatralmente eficaz, significa una importante conquista en la historia del teatro español. Enrique Gaspar acierta en su teatro escrito en prosa a desentimentalizar el lenguaje y a desconventionarlo, lo cual no es pequeña hazaña»⁶⁹. Gaspar inicia la tarea con *Corregir al que yerra*, comedia en un acto y en verso que publica y estrena en 1860, y continúa con piezas afines, ligeras, escritas a la medida de la época y los recursos del actor Emilio Mario. Poco después de estos comienzos, en 1865, Gaspar cambia sus procedimientos dramáticos y con el estreno de *Las circunstancias*, ofrece una intriga en tres actos relatada en prosa, donde opta definitivamente por un teatro «antirromántico y no sentimental»⁷⁰, en el cual los personajes burgueses encuentran su lugar en el escenario y donde incluyó otro hallazgo fundamental: el personaje contradictorio. Como dato accesorio, debe comentarse que *Las circunstancias* provocó el disgusto del autor cuando la pieza fue examinada por el dramaturgo-censor Narciso Serra, mencionado más arriba en esa desdichada función, quien le cuestionó la ausencia deliberada del final feliz. Con esta obra Gaspar inicia la etapa más espléndida de su producción, la de sus obras moralizantes: *La levita* (1868); *Don Ramón y el señor Ramón* (1869); *El estómago* (1874); y en plano muy destacado, *Las personas decentes*, estrenada en 1890. Atento a que la profesión

⁶⁸ Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

⁶⁹ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

⁷⁰ Hormigón, José Antonio. Obra citada.

de autor; no obstante el volumen de su producción, no proporcionaba por ese entonces una posición económica de holgura, Gaspar consiguió ubicarse en un cargo público consular que lo destinó a Francia y, luego, a otro sitio más exótico, China. Eso lo mantuvo alejado del país y su dramaturgia fue víctima del enfriamiento provocado por la ausencia del autor, que no podía incidir en las puestas en escena y tampoco alternar con colegas y actores en su medio natural. Esta circunstancia desfavorable se vio verificada por el fracaso de *Lola* (1885) y de una versión de *Seraphine* de Sardou, que Gaspar tituló *Serafina la devota* y que hubo que bajar de cartel ante el rechazo de la censura. Para su fortuna, en 1890, con el autor en Marsella, se estrena con gran éxito *Las personas decentes*. La publicación del texto, anterior al estreno, revela un prólogo, en realidad una epístola dirigida a su amigo Juan Navarro Reverter, donde Gaspar confiesa sus temores acerca de la recepción de la pieza.

«Nada hay más expuesto, queridísimo Juan, que romper con una tradición, sobre todo si la tradición es tan gloriosa como la de nuestro teatro; pero la evolución se impone y no hay medio de retroceder. Tiempo hace que el público la presiente; hoy ya la exige: lo difícil es que acepte el manjar sin extrañeza cuando todavía conserva el deajo de su antigua alimentación. Figúrate, por lo tanto, el miedo con que someto a su fallo esta comedia.»⁷¹

Los recelos de Gaspar fueron infundados, se repite que el estreno fue un éxito y que, por añadidura, *Las personas decentes* es considerada por muchos como la pieza más interesante del autor. Continuará su labor con obras que mantuvieron el nivel de importancia, como *La huelga de hijos* (1893), con la cual se acercó a la peligrosa temática que Ibsen había desarrollado en *Casa de muñecas*. Debe sumarse una obra histórica que ha permanecido inédita y nunca estrenada, *La Tudó*, donde refleja las intrigas de esta amante de Godoy dentro de la corte de Carlos IV. Enfermo, deprimido por la muerte de su esposa y de muchos de sus amigos, Gaspar se jubiló de sus funciones en 1895 y quedó habitando en Francia, exactamente en el sur, en Oloron-Sainte-Marie, lugar donde murió víctima de una crisis asmática.

⁷¹ Gaspar, Enrique. 1990. *Las personas decentes*. España. Asociación de Directores de Escena de España.

Últimamente se advierte entre los estudiosos del pasado teatral español un empeñoso intento de reivindicación de este autor perdido entre otros nombres hacinados en los estantes, injustamente olvidado y desconocido. Juan Antonio Hormigón añade un interesante análisis de la dramaturgia de Gaspar en la publicación que en 1990 hizo la Asociación de Directores de Escena de España de *Las personas decentes*. Ahí le atribuye a Gaspar el paciente desbrozo, durante cuarenta años, del camino del teatro español hacia el Realismo, una tarea que facilitó el favor hacia la dramaturgia de don Benito Pérez Galdós. El articulista indica, también, que tanto la notoriedad de Gaspar como la medida de su real importancia fueron disminuidas porque en España «no encontró ni una estructura teatral ni unos directores o actores capaces de llevar a la práctica sus ideas. Zola tuvo en Antoine el creador de una auténtica práctica teatral naturalista. Sus experiencias sirvieron para comprender muchas intenciones del naturalismo en el teatro y muchos de sus errores. Otto Brahm hizo algo similar en Alemania. Strindberg, Ibsen, Hauptman, Bernard Shaw, crearon y tuvieron teatros en cuya dirección se comprometieron y en los que realizaron, con pocos medios y muchas dificultades, un trabajo de búsqueda estilística, de propuesta estética, de exploración y orientación del nuevo público. Gaspar tenía en cambio la tácita oposición del teatro español existente, tanto en el plano ideológico como en el dramático»⁷².

El siglo XIX cierra en España con lo que los historiadores han definido, para la escena, como ciclo de la Restauración, denominación que coincide con la restitución monárquica de 1874, que instaló al Borbón Alfonso XII en el trono. Estos últimos veinticinco años finiseculares del teatro español están claramente representados (para algunos bien, para la mayoría, mal) por José Echegaray (1832-1916). Autor prolífico, inició en 1874 con *El libro talonario* una carrera de sesenta y siete obras, treinta y cuatro en verso, todas representadas con buena repercusión. En ocasión del estreno de su primera obra, Echegaray contaba con cuarenta y dos años, una sólida posición como matemático e ingeniero y como ministro de Hacienda, razones, suponemos, para que la pieza, un solo acto, fuera firmada con el seudónimo de Jorge Hayaseca. El aprecio del público por sus melodramas neorrománticos o de romanticismo reconfigurado, fue inversamente proporcional al desdén de los observadores acreditados que desataron contra la dramaturgia de Echegaray todos los dictérios posibles. En

⁷² Hormigón, Juan Antonio. Obra citada.

su obra, Echegaray mezcló con intuición o con sapiencia de teatrista los viejos tropos románticos con la moral de la alta comedia y recursos del naciente realismo dramático, donde se encuentran ecos frágiles de incipiente ibsenismo (él fue el introductor de Ibsen en España).

Echegaray manifestó alguna vez que «sus pasiones se disponían en un orden jerárquico, ocupando el primer lugar las matemáticas; el segundo, la literatura y el tercero, la política»⁷³. Asimismo, emulando al viejo Lope, publicó un soneto donde sintetizó su poética teatral.

«Escojo una pasión, tomo una idea,
un problema, un carácter... y lo infundo,
cual densa dinamita, en lo profundo
de un personaje que mi mente crea.
La trama, al personaje le rodea
de unos cuantos muñecos que en el mundo
o se revuelcan en el cieno inmundo
o se calientan a la luz febea.
La mecha enciendo. El fuego se prepara,
el cartucho revienta sin remedio,
y el astro principal es quien lo paga.
Aunque a veces también en este asedio
que al arte pongo y que al instinto halaga,
¡me coge la explosión de medio a medio!»

La opinión negativa que Ruiz Ramón tiene de esta dramaturgia es contundente, afirma que «el teatro de Echegaray es, por excelencia, teatro fantasmagórico, puro *flatus voci* [un soplo de aire generado por la voz], en el que cada personaje, sin distinción de sexo, es, en sustancia y en sus accidentes, una pasión inútil, hueca de toda verdad»⁷⁴.

Ni siquiera el premio Nobel de Literatura, que le fue concedido en 1904 (*exaequo* con el poeta provenzal Frédéric Mistral), atemperó los ánimos, sino los exacerbó, ya que era opinión de la intelectualidad española que esa

⁷³ Verzero, Lorena. 2006. *El teatro de José Echegaray y el teatro argentino en Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina* (comp. Osvaldo Pellettieri). Buenos Aires. Galerna.

⁷⁴ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

distinción, si debía quedar en España, era para Galdós. La célebre generación del 98 –Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Ramón de Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Vicente Blasco Ibáñez, Manuel Gómez-Moreno, Miguel Asín Palacios, Serafín Álvarez Quintero, Pío Baroja, Azorín, Joaquín Álvarez Quintero, Ramiro de Maeztu, Manuel Machado, Antonio Machado y Francisco Villaspesa⁷⁵–, que sometía a un riguroso examen de reevaluación a los valores consagrados, olvidó la condición española del premiado y protestó la distinción, para ella injusta e inadecuada visto los grandes escritores, “escritores de verdad” (como León Tolstoi, muerto en 1910), que habían quedado relegados por la Academia Sueca. Lo cierto es que la obra de Echegaray ha desaparecido de los escenarios contemporáneos. Hasta donde nosotros sabemos, no existe algún intento de revisión desapasionada, que bajo una calma condición de estudio y sin prejuicios se evalúe su obra y, acaso, se le encuentren valores que hasta ahora no se le han reconocido. Echegaray no cuenta todavía con la fortuna que la posteridad le ofreció a Goldoni, y aún más cerca, al citado Enrique Gaspar, excepción hecha del hispanista David Thatcher Gies, un teórico contemporáneo que lo revaloriza y lo rescata de la mediocridad.

«La fuerza dramática de Echegaray es incuestionable, y si bien un emocionalismo de tono agudo amenaza a veces con abrumar al lector o espectador, consigue no obstante adentrarse en la parte emotiva del público con el propósito de extraer un fragmento de valiosa verdad o revelar un secreto humano oculto en lo más profundo.»⁷⁶

Pero en sus tiempos, el sanguíneo Valle Inclán llegó al colmo de la descalificación, lo llamó «viejo idiota», y con ese nombre en el sobre le envió una carta que, se cree, llegó a manos del destinatario. Por supuesto que nadie tuvo en cuenta entonces –suponemos que tampoco ahora, que no se lo lee ni se lo representa–, que José Echegaray, además de dramaturgo fue un excelente matemático, un mérito científico que, por supuesto, no alcanza para suplir lo que muchos consideran sus insuperables deficiencias artísticas. Tampoco nadie anotó, siquiera para atenuar el rigor, que Echegaray fue autor de varias

⁷⁵ Usamos la nómina de integrantes de la Generación del 98 que instituyó Julián Marías (1914–2005).

⁷⁶ Thatcher Gies, David. Obra citada.,

obras de su especialidad y afrontó la redacción de una *Enciclopedia Elemental de Física Matemática*, que la muerte no le dejó terminar. Según él, se había hecho dramaturgo por accidente, afirmando que el teatro era más una afición, un divertimento, que un oficio. Llamado por el gobierno, actuó como funcionario de Hacienda o de Fomento, demostrando ser un excelente gestor y un celoso administrador de los dineros oficiales, que con criterio liberal y moderno sólo invertía en grandes obras públicas de desarrollo, como el ferrocarril. Suponemos que ninguno de sus enemigos le concedió un espíritu renacentista, elogio que es posible Echegaray habría merecido. La historia literaria de España, que nos sitúa a un Echegaray acorralado y subestimado por sus connacionales ilustrados, suele ignorar que el anarquismo bakunista, una de las primeras fuerzas obreras de España, consideraba que Echegaray, intachable liberal, era sin embargo un autor que entresijos enarbolaba sus banderas.

Señalamos a continuación sólo cuarenta y cinco títulos de los sesenta y siete que Echegaray escribió a lo largo de su vida autoral, cargada, como hemos dicho, por sus otros intereses de científico y de funcionario, además de miembro de la Real Academia Española entre 1894 y 1916, fecha de su muerte, presidente del Ateneo de Madrid (1888), y presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles durante el periodo 1903 a 1908. Los damos como referencia de su fecundidad, ya que tomando en cuenta las fechas de estreno (se asegura que todas sus obras conocieron el escenario), podemos deducir que produjo dos, tres y hasta cuatro por año.

- *El libro talonario* (1874)
- *La esposa del vengador* (1874)
- *La última noche* (1875)
- *En el puño de la espada* (1875). Un trabajo que, según los pocos críticos favorables, remite al mejor Calderón.
- *Un sol que nace y un sol que muere* (1876)
- *Cómo empieza y cómo acaba* (1876)
- *El gladiador de Revens* (1876)
- *Locura o santidad* (1876)
- *O locura o santidad* (1877). Esta y las obras anteriores de Echegaray fueron protagonizadas por Antonio Vico (1840-1902), gran actor español del siglo XIX. Revela, según muchos críticos, una intertextualidad con el teatro de Ibsen.
- *Iris de paz* (1877)

- *Para tal culpa, tal pena* (1877)
- *Lo que no puede decirse* (1877)
- *En el pilar y en la cruz* (1878)
- *Correr en pos de un ideal* (1878)
- *Algunas veces aquí* (1878)
- *Morir por no despertar* (1879)
- *En el seno de la muerte* (1879)
- *Bodas trágicas* (1879)
- *Mar sin orillas* (1879)
- *La muerte en los labios* (1880)
- *El gran Galeoto* (1881). Reconocida, por muchos, como su obra maestra, pre-pirandelliana: introduce un autor ficticio que presenta la obra que ha escrito.
- *Haroldo el normando* (1881)
- *Los dos curiosos impertinentes* (1881)
- *Conflicto entre dos deberes* (1882)
- *Un milagro en Egipto* (1884)
- *Piensa mal ¿y acertarás?* (1884)
- *Manantial que no se agota* (1889)
- *Los rígidos* (1889)
- *Siempre en ridículo* (1890)
- *El prólogo de un drama* (1890)
- *Comedia sin desenlace* (1891)
- *Un crítico incipiente* (1891). Dedicada a la actriz María Guerrero, decisión que lo obligó a volcarse a la comedia. Echegaray mantuvo la relación profesional con la actriz hasta 1895, fecha en que estrenaron en Madrid *Mancha que limpia*. Dos años después, María Guerrero y su esposo se marcharon a la Argentina e inauguraron la temporada en Buenos Aires con tres obras de Echegaray: *La calumnia por castigo*, *Mariana* y *El estigma*.
- *Sic vos non vobis* (1892)
- *Mariana* (1891). «Maravilloso perfil psicológico de una mujer atrapada en un conflicto de honor»⁷⁷, muy elogiada por Bernard Shaw.
- *El hijo de Don Juan* (1892). Inspirada en *Espectros*, de Ibsen.
- *El poder de la impotencia* (1893)
- *A la orilla del mar* (1893)

⁷⁷ Thatcher Gies, David. Obra citada.

- *La rencorosa* (1894)
- *Mancha que limpia* (1895). También obra, en prosa, con ecos evidentes de Ibsen.
- *El estigma* (1895). Para muchos, la pieza que marca la decadencia del autor o, al menor, la paulatina pérdida del favor del público.
- *Amor salvaje* (1896)
- *La calumnia por castigo* (1897)
- *El hombre negro* (1898)
- *Silencio de muerte* (1898)
- *El loco de Dios* (1900). No sabemos con exactitud si esta fue su última obra.

Echegaray fue sucedido por tres dramaturgos menores. La calidad minoritaria responde a la opinión de Ruiz Ramón acerca del castellano Leopoldo Cano (1844-1934), del andaluz Eugenio Sellés (1842-1926), y del catalán José Feliú y Codina (1845-1897), tres autores de mucha producción, ligados con distintos grados de intensidad a la poética de Echegaray pero con signos muy evidentes del realismo que iba pidiendo la época.

Cano compaginó la literatura con la carrera militar, donde alcanzó alto nivel castrense. Fue un autor teatral de éxito en España y en América, siendo encasillado dentro del Realismo más por comodidad que por un estudio detenido de su numerosa obra, ya que la tintura social con que adorna sus textos no alcanza para ubicarlo dentro de esa categoría estética, sino más bien como el discípulo más aplicado de la poética echegarayesca. Su obra más importante, *La Pasionaria*, en tres actos y en verso, fue estrenada en el Teatro Jovellanos de Madrid en diciembre de 1883.

Ruiz Ramón, inclemente con éste, tanto como con los otros dos autores, le achaca improvisación en la escritura, muy atada, por otra parte, al “mensaje” final, cargado de un pesimismo que a este historiador le suena como «pesimismo por encargo».

Después de su primera pieza, *La torre de Talavera*, que Eugenio Sellés aseguraba haber escrito en 1860, a los dieciocho años, sentó reputación de autor dramático con *El nudo gordiano* (1878), drama en tres actos y en verso en el que intentó dar carácter social al drama de honor de Calderón. No obstante el tema tan gastado y de carecer del talento versificador de semejante referente, Sellés aporta al asunto del adulterio femenino un giro inesperado: la protagonista, que ve cuestionado su honor, pide el divorcio, propósito inimaginable para una mujer de la época. Después Sellés se inclinó por una poética aún más realista, de

notorio influjo ibseniano, evidenciada en *Las estatuas de carne* (1883), considerado por muchos el primer texto naturalista del teatro español. Profundizó sus propósitos con *Las vengadoras* (1884), protagonizada por prostitutas madrileñas de buen olfato —“venus de guante blanco”—, entrenadas para cazar a maridos adinerados que, luego, eran sometidos al chantaje. Se dice que la pieza, que termina con el suicidio del protagonista, ofreció en su representación episodios de mucha verdad, quizás de excesiva crudeza para el momento. Es que hasta entonces el tema del caballero y la ramera había sido muy utilizado por el teatro francés, pero nunca por el español⁷⁸.

Feliú y Codina se distingue por ser el autor del libreto de *La Dolores*, célebre zarzuela a la cual Tomás Bretón le puso música. Según las crónicas, el tema le fue sugerido durante su primer viaje a Madrid; al hacer una parada en la estación de Binéfar oyó cantar a un ciego la famosa jota —«Si vas a Calatayud / pregunta por la Dolores»—, imagen que le sirvió para redactar en primer lugar un romance en catalán, y, luego, un drama, también llamado *La Dolores*, escrito en castellano (idioma que Feliú y Codina casi siempre usó para el teatro) y que se estrenó con enorme éxito en noviembre de 1892 en el Teatro Novedades, de Barcelona, con la actriz María Guerrero en el papel principal. Posteriormente, en 1895, la pieza fue transformada en la zarzuela que hemos mencionado.

La historia melodramática de la Dolores, al parecer una bella criatura de existencia real, puede resumirse así: seducida por un barbero llamado Melchor, que la rechaza para casarse con una rica heredera, a La Dolores del drama la pretenden un rico mercader (Patricio) y un sargento (Rojas), aunque finalmente es el enamorado seminarista Lázaro quien se queda con la presa, previa pelea con Melchor a quien acaba apuñalándole el corazón. La obra, y sobre todo la zarzuela, tuvieron gran difusión en todos los ámbitos de habla castellana.

Mejor opinión, de Ruiz Ramón y de los historiadores en general, merece Joaquín Dicenta (1863-1917), que «a diferencia de Cano y Sellés, y de otros oscuros escritores —que son escritores por puro accidente— es, ante todo, dramaturgo»⁷⁹. Dicenta iguala a sus antecesores en la productividad literaria, demostrada no sólo en el teatro sino también en la novela y el cuento.

⁷⁸ Podemos aportar un ejemplo nacional, *Los dientes del perro*, sainete en un acto y dos cuadros de José González Castillo y Alberto Weisbach, estrenado en el Teatro Buenos Aires el 26 de abril de 1918, por la Compañía Nacional Muiño-Alippi. El hijo de una buena familia apuesta por el amor de una prostituta redimida.

⁷⁹ Ruiz Ramón, Francisco. Obra citada.

Su carrera teatral comienza con una serie de dramas en verso que la crítica desestima por su dependencia con el teatro posromántico y el echegarayesco: *El suicidio de Werther* (1888), *La mejor ley* (1889), y *Los irresponsables* (1890). Luego de lo que se considera un tímido acercamiento al realismo dramático, con *Luciano* (1894), Dicenta estrena su obra más celebrada, *Juan José*, que inaugura el drama social (drama obrero o drama socialista, las fuentes difieren en la calificación) en España y propone un héroe proletario en cambio del acostumbrado burgués gentilhomme. Una carta, a manera de prólogo, dirigida a su amigo y editor José de Urquía, aclara los objetivos del autor:

«Querido amigo y compañero:

Me pide usted autorización para publicar *Juan José* en *La novela corta* y dedicar el número, en que mi drama se publique, a los obreros españoles. La miseria me llevó a convivir con los humildes y con los miserables. Entre ellos escogí modelos para personajes de mi obra; ellos, con sus dolores, con sus ignorancias, con la pobreza material y moral a que les reducían la codicia, el egoísmo y la (crueldad) de explotadores y viciosos, trajeron a mi corazón primero que a mi inteligencia el trágico poema de los desheredados, al cual quise dar vida escénica en *Juan José*.

Mucho ha progresado el obrero español desde que escribí la obra; pero la médula de mi drama subsiste, subsistirá mientras la mujer pueda ser empujada a la prostitución y el hombre honrado al crimen, por la miseria, por el abandono y por las explotaciones sociales.

Dedicando usted, querido Urquía, mi drama a los obreros en la fecha 1º de Mayo, satisface mi deseo más firme. No lo he realizado antes por mi propio, temeroso de que tal acción se atribuyera a vanidad o a ansias ruines de lucro.

Gracias pues y una usted la mía a su dedicatoria.

Muy sinceramente amigo y admirador de usted.»⁸⁰

La preocupación que Dicenta mostró por la cuestión social en *Juan José*, le confirió a la pieza desde su estreno –en octubre de 1895, en el Teatro de la Comedia–, el raro privilegio de convertirse en una especie de *Don Juan Tenorio*

⁸⁰ Dicenta, Joaquín. Juan José. <http://www.cervantesvirtual.com>

socialista, que en vez de verse siempre a comienzos de temporada, el día de Todos los Santos, como ocurría con la pieza de Zorrilla, se representaba todos los 1 de mayo para conmemorar el Día Internacional del Trabajo.

La dramaturgia de Dicenta continuará por este camino con *El señor feudal* (1897), donde un hombre de pueblo mata al señorón que deshonoró a su hermana, para internarse en el nuevo siglo más dedicado a la novela y al periodismo, dirigiendo un semanario de nombre ácrata, *Germinal*, que reunía la opinión de escritores naturalistas, utopistas, republicanos, anticlericales y otros que, como él, militaban en el más franco ateísmo. A Dicenta se le valora la reunión de vida y literatura, a la manera de un romántico, pues se le cuentan actitudes cotidianas donde demostraba su rebeldía respecto a los modos sociales y que, con dignidad y altanería, aceptaba las consecuencias de sus actos, tal como cuando casó con una gitana, la bailaora andaluza Amparo de Triana, y por este gesto fue relegado de su medio burgués, que consideraba inaceptable semejante unión matrimonial. Dicenta también ejerció actitud militante dentro de su profesión, y consiguió adhesiones para fundar, en 1899, la Sociedad de Autores, entidad precursora de la actual Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Benito Pérez Galdós (ya hemos proporcionado, más arriba, sus rasgos biográficos) mandó a imprimir en 1870 o 1871 y a su costo su primera novela, *La fontana de oro*. Tres años después comenzó a escribir la fantástica serie de *Los episodios nacionales*, que le dieron fama en el ambiente literario y la condición de primer escritor realista de España.

Para muchos el ciclo teatral goldosiano comienza recién en 1892, cuando estrena la adaptación –o arreglo, como él llama al recurso– de su novela *Realidad*, que subió a la escena del Teatro de la Comedia con el mismo título, para permanecer en cartel veinte noches seguidas. Pero para marcar este inicio se excluyen, deliberadamente, sobre todo porque se han perdido los originales, tres textos que fueron sus obras juveniles, ensayos teatrales producidos entre 1861 y 1867: *Quien mal hace bien no espere*, *La expulsión de los moriscos* y *Un joven de provecho* (hay historiadores que agregan a la pérdida un cuarto título, *El hombre fuerte*).

Realidad, cinco actos y cinco horas de representación, es una deconstrucción del tema realidad/ilusión tan caro en el teatro español desde *La vida es sueño* de Calderón, que Galdós trató de un modo distinto, con tres protagonistas en lugar de uno e impidiendo que el conflicto se resolviera con los métodos habituales, crueles, cargados de venganza y sangre. A partir de

ahí Galdós escribirá una veintena de piezas, siete de las cuales serán versiones homónimas de sus novelas. Galdós metaforizó su ingreso al escenario, reclamando que «aquí no se ve, que abran más la puerta», una exigencia rechazada por los que ya se hallaban adentro, quienes aducían que con esa luz cruda, que iluminada la dura realidad que traía Galdós, se veía menos aún. Es indudable que la celebración por la llegada de Galdós no fue compartida por muchos, que opinaron que con su tarea teatral nunca pudo superar su trabajo novelístico. De esta opinión es el italiano Silvio D'Amico, que afirma que el teatro de Galdós «es bastante desigual, obra de un escritor que a menudo parece exageradamente inexperto de la escena»⁸¹.

Cierto que el acercamiento de Galdós al teatro fue, digamos, perezoso. Él mismo declaró que, hallado «en la plenitud de la fiebre novelesca. Del arte escénico no me ocupaba poco ni mucho. No frecuentaba yo los teatros. Desde mi aislamiento sentía el rumor entusiasta de los grandes éxitos de don José Echegaray»⁸². Esta indiferencia explica, quizás, la ignorancia de los mecanismos teatrales que delatan los cuarenta y un títulos de su dramaturgia. No obstante hay quienes desestiman esta manifiesta impericia del autor, alegando que ciertos vicios propios de los novelistas devenidos autores teatrales (por ejemplo la incapacidad de formular buenos diálogos) están muy superados por Galdós, habida cuenta que en sus novelas siempre apeló al diálogo con verdad, felicidad y, con frecuencia, con una buena carga de acción dramática.

Otras obras de Galdós, *La de San Quintín* (1894) –«honrada» con dos parodias tres semanas después de que hubiera sido estrenada en Madrid–, *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896) y *La fiera* (1896), fueron conduciendo al autor hacia su drama sino el mejor, el más polémico, *Electra*, que estrenó en 1901.

«La recepción que dieron el público y la crítica a *Electra* (1901) dejó pasmados incluso a los que sabían lo provocador que era Galdós. La violencia de su ataque contra el “ciego” clero de España –el “bacillus mística”, como lo llama en *La loca de la casa*– sorprendió prácticamente a todo el mundo y provocó disturbios en las calles de Madrid después de su estreno en el Teatro Español

⁸¹ D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

⁸² Pérez Galdós, Benito. *Memorias de un cortesano de 1815*. <http://www.cervantesvirtual.com>

el 30 de enero de 1901 [...] *Electra* es un símbolo de esa España –inculta, inmadura, expuesta a fuerzas oscuras, y necesitada de una liberación científica– que Galdós desea llevar al siglo XX, salvándola del dominio del fanatismo religioso y llevándola al reino de la verdad, la verdad personal u la objetividad científica.»⁸³

Electra permaneció en cartel ochenta noches consecutivas. Se la estrenó también en Sevilla (la jerarquía eclesiástica les prohibió a sus feligreses acercarse al teatro), y en París, ciudad sensibilizada entonces por el *l'affaire Dreyfus*, donde sus representaciones se extendieron por ciento ochenta funciones continuadas. En Roma se mantuvo en cartel durante treinta dos representaciones.

Vale mencionar que, aun en un grado menor al de Echegaray y al de Jacinto Benavente, la dramaturgia de Galdós encontró eco en Buenos Aires casi en forma inmediata a la fecha en que sus obras se estrenaban en España. *Realidad* se conoció en exacta coincidencia de fechas, 1892, en el Teatro Onrubia con el protagonismo del actor español, asentado en la Argentina, Mariano Galé⁸⁴. Otros títulos –*La loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Doña Perfecta*, *Los condenados*, *Voluntad*, *La fiera*–, fueron conocidos muy pronto por el público porteño siempre de la mano de Galé, hasta que en 1897, el matrimonio María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza⁸⁵, recién arribado a estas tierras argentinas, incluyó una obra de Galdós, *La loca de la casa*, en su primer repertorio, el de presentación al espectador de Buenos Aires.

⁸³ Thatcher Gies, David. Obra citada.

⁸⁴ Mariano Galé se instaló en Buenos Aires a fines del siglo XIX y, según Mariano Bosch, fue «el actor que más decididamente tomó la causa del teatro nacional argentino y siempre se prestó a servirlo y a colaborar en su desarrollo».

⁸⁵ El matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza se instaló en 1897 en Buenos Aires, aunque no definitivamente; alternaba su presencia con viajes a España. Con empeño y gran esfuerzo económico la pareja decidió la construcción del Teatro Cervantes –hoy Teatro Nacional Cervantes–, que levantado en la esquina de la avenida Córdoba con la calle Libertad, copió magníficamente la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. El proyecto, una contribución de la más alta hispanidad a Buenos Aires, entusiasmó al rey Alfonso XIII, que ordenó que los barcos españoles que trajeran de España los materiales para la construcción del edificio no cobraran los costos de envío. Problemas financieros casi insolubles, denunciados por el dramaturgo Enrique García Velloso, íntimo amigo del matrimonio, presagiaban un remate de las instalaciones en 1926, que no se produjo gracias a la intervención del entonces presidente de la nación, don Torcuato de Alvear, que decretó la adquisición del inmueble por el gobierno nacional, a través del Banco de la Nación Argentina.

La nómina de autores del siglo culmina con Jacinto Benavente (1866-1954), y con lo que los críticos evalúan como su contrafigura, Jacinto Grau, nacido en 1877 y muerto en 1958 en Buenos Aires, donde residía como exiliado del franquismo.

Benavente, para muchos el digno heredero de Echegaray, aunque de lenguaje simple, más moderno, sin hipérboles ni hinchazones neorrománticas, fue, al igual que su referente, un dramaturgo muy prolífico: ciento setenta y dos obras en total, de todos los géneros, tragedia, comedia, drama rural y sainete. Se inició en 1894, con el estreno de *El nido ajeno*, y a partir de ahí continuó, incesante, con una caudalosa producción donde se destacan dos títulos que sostienen, hoy, su estimación y su recuerdo: *Los intereses creados*, una comedia de 1907, y *La malquerida*, un drama rural que estrenó en 1913, ponderada como «su obra dramática de mayor fuerza»⁸⁶.

En 1899, a poco de haber tomado contacto con el teatro –al cual pudo dedicarse por entero, abandonando sus estudios de medicina, gracias a la herencia que le dejó su padre–, fundó en Madrid el Teatro Artístico, en el que colaboró Valle Inclán y cuyo objetivo era representar un repertorio con referencia inmediata, la del Teatro Libre que una década antes André Antoine había fundado en París. Convertido luego en empresario de circo y de teatro comercial, siguió produciendo con una intensidad significativa, una característica de su carrera literaria que culminó con el Premio Nobel, que se le concedió en 1922. Fue un republicano voluble e indefinido, que mostraba servilismo a cierta españolidad tradicional a la vez que actuaba en organismos cercanos con las ideas socialistas. Sus enemigos, que los tuvo, y muchos, entre ellos Jacinto Grau, afirmaban que el cínico Crispín de *Los Intereses creados* podría fácilmente ser tomado como su *álter ego*. Por su nunca oculta homosexualidad, anatemizada en España por la Iglesia y los círculos conservadores, sufrió escarnio y sarcasmos. Superó, claro que con dificultades, los sucesos de la Guerra Civil de 1936. Benavente, aun cuando mostró con renuencia su preferencia por la causa republicana, pudo permanecer en España, a diferencia de tantos artistas e intelectuales que debieron exiliarse. Falleció en el suburbio madrileño de Galapagar sin haber cesado en su tarea de escribir y estrenar; su último trabajo, *El marido de bronce*, subió a la escena en 1954, el mismo año de su muerte.

⁸⁶ Ignatov, S. 1947. *El teatro europeo en los tiempos modernos* (traducción de N. Caplán). Buenos Aires. Editorial Futuro S.R.L.

Jacinto Grau se inició en la literatura con una novela, *Trasuntos*, de 1899, para luego dedicarse al teatro, donde ingresó como autor de una zarzuela, *Las bodas de Camacho*, que se estrenó en 1903. A diferencia de Benavente, con quien confrontó por asuntos de arte, vida y política, no fue muy fecundo, sólo veinticinco obras, una producción escasa con seguridad alterada por sus vicisitudes de exiliado. Al fin de la Guerra Civil —la República Española lo había designado embajador en Panamá—, no pudo regresar a España; residió en Chile, Bolivia hasta establecerse en Buenos Aires, donde como ya anotamos murió en 1958.

Damos información de algunos de sus títulos: *Entre llamas* (1905), *En Ildaria* (1917), *El conde Alarcos* (1917), *El hijo pródigo, parábola Bíblica en Tres Jornadas* (1918), *Conseja galante* (1919), *Don Juan de Carillana* (1913), *El señor de Pígalión* (1921), *El burlador que no se burla* (1927), *El caballero Varona* (1928), *La casa del diablo* (1945). No rescatamos ninguno que haya tenido franco éxito en su momento o que sostenga, hoy, resonancia contemporánea, aunque la mayoría de los entendidos apuntan como sobresaliente a *El señor de Pígalión*.

A la muerte de Grau, Rafael Alberti, un desterrado también, le dedicó una copla emocionante.

«1
¡Muerte de los desterrados!
Hay noches que por la mar
Van y no vuelven los barcos.

2
Así ya te nos has ido
de noche, por una mar
en donde no ha amanecido.

.....

13
¡Cantemos! No hay que llorar.»

* * *

Durante el siglo XIX las autoridades españolas tuvieron varios intentos, fracasados, de poner en caja la situación profesional del autor, tratando las

cuestiones afines con la propiedad intelectual y los derechos de autor. Estas iniciativas tuvieron lugar en 1813, 1834 y 1837, hasta que a fines de la década del '40 se pudo institucionalizar el asunto, dándole a los dramaturgos una regimentada base financiera. Con eso se pretendía acabar con los abusos, ya bastante comentados por nosotros en capítulos anteriores, contra los autores que debían vender las obras a personas también llamados “autores”, pero que en realidad eran jefes de compañía, para que luego se hicieran con ellas lo que al comprador se le ocurriese (cambio de título, de cantidad de personajes, de número de actos, etc.). Protegidos por las nuevas leyes, los autores quedaban a salvo de caer en la trampa que padeció José Zorrilla con su *Don Juan Tenorio*; los “Reglamentos orgánicos de Teatros, sobre la propiedad de los autores” estipularon la compensación por el trabajo autoral y advertían que «ninguna composición dramática podrá representarse en los teatros públicos sin el previo consentimiento del autor», un derecho que «durará toda su vida» y veinticinco años más⁸⁷. Como ocurre con frecuencia, mucho más en la desordenada administración española de la época, esta reglamentación tardó en aplicarse. La creación del Teatro Español a la que ya nos hemos referido, a pesar de su corta trayectoria, fue la primera empresa que aceptó estas reglas en su justo punto legal, que poco a poco fueron siendo aceptadas por todos los empresarios. En tren de favorecer aún más a los dramaturgos, el gobierno dio otro paso en 1867, disponiendo que el autor que mantuviera su obra en cartel durante veinticinco días seguidos (una cifra no tan fácil de obtener), tenía derecho a recibir una función en su beneficio, vale decir, que la recaudación total de esa obligatoria función debía ir a su bolsillo. Hay registro de que el primer autor que obtuvo este premio fue José Echegaray, en 1875, debido al éxito de *En el puño de la espada*.

La vigencia de estas normas legales no excluyó, claro, el estallido de conflictos, más bien los incentivó, ya que los autores contaban ahora con armas de protección muy sólidas. Entre tantos entuertos cabe citar el protagonizado por el autor Antonio García Gutiérrez, quien en 1861 demandó a los dueños del Teatro Real, porque sus obras *El trovador* y *Simón Bocanegra* fueron convertidas en óperas por Giuseppe Verdi sin que obrara su consentimiento previo.

La existencia de esta legislación tan estimulante para los autores, no los salvaba, sin embargo, del acecho de otro inconveniente implícito, muy difícil de corregir con reglas: la dependencia de los dramaturgos respecto a las compañías y sus actores, verdaderos árbitros de lo que se podía estrenar y que no. Según

⁸⁷ El texto entero de la Reglamentación está publicado en el libro de David Thatcher Gies.

un historiador, «eran jueces inapelables que se desempeñaban como autócratas indisciplinados»⁸⁸. El drama se escribía, entonces, con la mirada puesta en los actores que admitirían representarlo luego de analizarlo según los intereses de la compañía y, sobre todo, los más personales (¿quién haría el personaje antipático?, ¿quién de viejo, quién de primera dama?). Asimismo, el dramaturgo debía transitar el género que más les cuadrara a esos imposibles “clientes”, ya que las compañías, y desde ya sus jefes, tenían marcadas preferencias y difícilmente se apartaban del carril por donde habían andado con éxito.

Los actores

Los actores obtuvieron, a mediados de este siglo XIX, el permiso de anteponer el “don” y el “doña” a sus nombres, una dignidad que hasta entonces les había sido negada por la sola razón de ser cómicos. Obtuvieron el beneficio, por primera vez, los actores José Luna y Carlos Latorre. Por otra parte, actuaron bastante libres respecto de las rígidas normas que regimentaban su actividad durante el siglo XVIII, cuando los dos teatros de la villa de Madrid dependían de la Junta de Teatros, y por lo tanto se involucraron con bastante asiduidad en la tarea empresarial, sobre todo cuando veían peligrar su fuente de trabajo. Ya hemos mencionado, en este sentido, al matrimonio Guerrero-Mendoza; debemos sumar al actor Antonio Vico (1840-1902), que perdió inmensas sumas de dinero en su afán por sostener la actividad de un espacio teatral de su propiedad.

El afamado Máiquez, divo incorregible y enseñoreado en el Teatro del Príncipe, peleó como empresario, por años, contra el rival del Teatro de la Cruz, don Bernardo Gil. Perdió la libertad en 1814, tal como lo hemos anotado más arriba, cuando Fernando VII ordenó su encarcelamiento bajo la acusación de formar parte de una conjura de liberales. Máiquez salió pronto del presidio, pero por completo transformado en ideas. Si bien conformó un elenco de excepción –sumó una excelente actriz, Agustina Torres, y al mejor actor cómico de la primera mitad del siglo, Antonio Gusmán–, alejó de su repertorio toda intención política (por el resto de su vida, recuérdese que el actor falleció, trastornada la razón, apenas seis años después, en 1820)⁸⁹, proponiéndose

⁸⁸ Thatcher Gies, David. Obra citada.

⁸⁹ Un retrato más ampliado de la vida del actor Isidoro Máiquez se encuentra desarrollado en el capítulo de estos *Apuntes* referido al teatro español del siglo XVIII.

representar sólo refundiciones de las grandes obras del Siglo de Oro, repertorio pasatista matizado con algún sainete o alguna de las piezas de Moratín. No obstante el cambio, su fama y la calidad de la compañía eran grandes factores de convocatoria: «la gente acudía a ver a Máiquez con tanta frecuencia que se hizo difícil encontrar entradas para algunas representaciones. Aparecieron reventas en las calles, lo cual provocaba protestas en algunos barrios (se formaban tales muchedumbres cuando se ofrecían los billetes, que los carteristas hacían su agosto)»⁹⁰. Se cuenta que entre los espectadores se sumaba, a veces, al propio rey Fernando VII, que si bien no le gustaba Máiquez (era persona *non grata* en los círculos reales), acudía sin embargo atraído por la liviandad de un repertorio que no lo ponía en cuestión.

Pero la catástrofe más temida por los comediantes eran los obligatorios cierres de los teatros por cuestiones de coyuntura, tal como sucesos bélicos (las Guerras Carlistas), la inestabilidad política (la formación de la Primera República, en 1873), las epidemias (una que asoló el país en 1865), los inconvenientes climáticos (una gran ola de calor en 1873), o la muerte de alguna figura encumbrada (como el mismo Fernando VII, muerto en 1833). Deben sumarse las actitudes huelguísticas de los elencos cuando el empresario, acosado por la magra boletería, no cumplía con el pago. En todas estas situaciones los actores y sus familias no recibían retribución alguna, ya que tanto los salarios como las pensiones que los sostenían dependían de los ingresos de taquilla.

En cuanto a la formación profesional, a lo largo del siglo se sucedieron los intentos de mejorar la técnica interpretativa de actores y actrices. Tiempo atrás Larra había reclamado «que el actor tenga el mismo talento y la misma inspiración que el poeta, eso es, que sea un artista». El mencionado Juan de Grimaldi, también preocupado por el tema, propuso la creación de una escuela de arte dramático, pedido que fue oído por la reina consorte María Cristina de Borbón, que en 1830 creó el Real Conservatorio de Música y Declamación, que a juicio de los cronistas de la época, y no obstante la participación como docentes de actores muy destacados en las tablas, dio muy pocos resultados. En coincidencia con esta medida, proliferaron los tratados referidos a la profesión, tan escasos de lectura en el siglo XVIII. Entre otros cabe mencionar el del actor Carlos Latorre, *Noticias sobre el arte de la declamación* (1839); el de Julián Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* (1858); y el de Manuel Catalina, *Los actores* (1877). La abundancia de manuales refiere, sin

⁹⁰ Thatcher Gies, David. Obra citada.

duda, a la preocupación respecto a la capacidad de los actores, por lo general pobre o limitada, con excepción de los grandes nombres, que sobresalían por su esmero en superarse a través del estudio (Máiquez es el ejemplo), o por las condiciones naturales o divinas que los habilitaban para trabajar de actores casi sin esfuerzo. Más arriba hemos dado cuenta de un artículo de Mariano de Larra, *Yo quiero ser cómico*, donde no obstante el tono paródico utilizado documenta, sin duda, la poca importancia que se le daba a la profesión, capaz de querer ser asumida hasta por un atrevido e ignorante petimetre.

Refundiciones y traducciones

Como señalamos, más allá de la poética vigente en alguno de los cuatro períodos en que hemos dividido la actividad teatral española del siglo XIX, las carteleras incluyeron siempre a los clásicos del Siglo de Oro (arreglados o, mejor dicho, refundidos), y a las traducciones de melodramas extranjeros, por lo general de origen francés.

En su principio hubo razones para acudir a semejante material; los autores se ocupaban de la guerra antes que de la escritura, y los teatros, cuando pudieron ponerse en movimiento, luego de la contingencia bélica, necesitaron de mucha oferta para satisfacer tanta demanda: había funciones todos los días y dos los domingos y días de fiesta. La censura férrea que implantó Fernando VII restringió aún más el repertorio, que hubo que rellenar con las obras extranjeras, que los puristas neoclásicos saludaban como portadoras del más puro y buen teatro, o por las citadas refundiciones del teatro áureo que estos preceptistas aceptaban «solo si se corregían, si se expurgaban de lo que para [ellos] eran absurda inverosimilitud, ignorancia de las tres unidades clásicas, mezcla de modos trágicos y cómicos y cuestionable contenido político»⁹¹.

La práctica de la refundición no era una novedad del siglo XIX, en el siglo XVIII Ignacio de Luzán había legitimado el procedimiento en su *Poética*, donde afirmaba que pocas obras del Siglo de Oro habían sido escritas con decoro y «según las reglas de Aristóteles y Horacio»⁹², por lo tanto merecían el “arreglo”. Recuérdese, asimismo, que tal como hemos citado en un capítulo anterior, el consejo de Luzán fue coincidente con la fuerte influencia ejercida desde el

⁹¹ Thatcher Gies, David. Obra citada.

⁹² Luzán, Ignacio de. 2008. *Poética*. España. Ediciones Cátedra.

poder para que el teatro español se “regularice” según las pautas neoclásicas. El conde de Grimaldi y el conde de Aranda fueron, junto con el preceptista Luzán, quienes dieron consejos para la tropelía a Bernardo de Iriarte (padre o hermano del fabulista, las fuentes no coinciden), Cándido Melchor María Trigueros y Vicente Rodríguez de Arellano. También dijimos que se desempeñó en esta función de arreglador, de la cual después renegó, o al menos dejó de cumplir, el sainetero Don Ramón de la Cruz.

Pero en los primeros treinta años del siglo XIX la función de refundidor encontró a su maestro, Dionisio Solís (1774-1834), al cual los historiadores, entre ellos Thatcher Gies, le asignan méritos y talento que superan a los de simple arreglador, ya que cuidaba con genio la sabia dramática que contenían los textos que pasaron por su manos: veinticinco obras de Lope, Tirso, Calderón y sus discípulos Moreto y Rojas Zorrilla. Fue tanta su pericia, que las refundiciones de Solís, que conservaban el sabor y la capacidad de entretenimiento de los originales, ocuparon los escenarios de Madrid superando en número de representaciones a la suma de todas las piezas arregladas que produjeron sus competidores.

La actividad de refundidor o de traductor de obras foráneas, innoble para muchos (quizás también hoy para nosotros), se justificó por argumentos económicos que ya hemos mencionado y por otros que encuentran parecida razonabilidad.

«Desde luego, las refundiciones y traducciones tenían su utilidad, aunque muchos críticos no estuvieran dispuestos a admitirlo: acercaban al público no sólo los clásicos del teatro nacional español (si bien con un nuevo enfoque que se ajustaba a las exigencias estéticas y políticas), sino también las últimas obras de la escena europea, dándole al público madrileño la ilusión al menos de “estar al día” de las corrientes foráneas»⁹³.

Los defensores del teatro clásico español original y sin ningún arreglo, que hasta ahí no encontraban trinchera en los escenarios, batallaron por sus principios desde la publicación. Agustín Durán (1789-1862) consiguió editar, entre 1826 y 1834, una importante colección de obras del Siglo de Oro con el claro propósito de «erigir un monumento a la gloria de nuestra patria». Su

⁹³ Thatcher Gies, David. Obra citada.

Colección general de comedias totalizó nada menos que ciento dieciocho obras de los más grandes, Lope y Calderón, y de una multitud de buenos discípulos y continuadores de los dos genios.

Las traducciones eran otro de los pilares que sostenían el repertorio español del siglo XIX. El trabajo de traductor –dijimos más arriba llevado a cabo con poco rigor y mucho descuido–, era más reductible y menos riesgoso que el de refundición. Por lo general no se firmaban o se lo hacía escondido tras un seudónimo protector. En una carta a un amigo, el elocuente Larra expresa la situación de manera clara.

«También suelo traducir para el teatro la primera *piecilla* buena o mala que se me presenta, que lo mismo pagan y cuesta menos: no pongo mi nombre, y ya se puede hundir el teatro a silbidos la noche de la representación»⁹⁴.

Beneficiarios de este mecanismo fueron docenas de autores franceses: Scribe (a la cabeza), Ducange, Racine, Voltaire, Víctor Hugo, Dumas y, también, el italiano Alfieri.

Desde ya que tanto beneficio desalentaba casi toda intención de escribir obras originales, de propia inventiva y elaboración. Con la venta de una obra original el autor ganaba el mismo, o quizás menos, dinero que el que obtenía con una pieza arreglada o una descuidada traducción.

Las comedias de magia

El género había hecho aparición en tiempos de Felipe IV, y desde entonces había logrado convocar al público popular, entusiasmado o curioso por unas representaciones que ofrecían el condimento de la sorpresa y del asombro. Las comedias de magia, afirmadas como discurso autónomo durante el siglo XVIII, habían cedido en su atracción a fines de la centuria, debido al rechazo de los neoclásicos y el apoyo que éstos recibieron de la monarquía; Carlos IV ordenó su prohibición. Pero el deseo soberano fue desobedecido por los empresarios, por los actores y por el público, siempre atento y enterado de qué obras de la especie se iban a representar con títulos que enmascaraban su verdadera

⁹⁴ Citado por David Thatcher Gies. La bastardilla pertenece a Larra.

naturaleza. Este ataque del trono tomó tono inverso cuando Fernando VII llegó al poder. Convertido en uno de sus más fieles espectadores, alentó con su sola presencia en los teatros la prosperidad de las comedias de magia.

«Las comedias de magia atraían a un gran sector del público precisamente porque ofrecían un poco de todo: eran sorprendentes en lo visual y divertidas, tenían *suspense*, ingenio y colorido: de este modo, la comedia de magia se convierte en algo amable para muchos, pues tiene algo que ofrecer a casi todos. Tiene diversión verbal, visual, humor, espectáculo moral, sentencias, baile, música, incluso sentido común.»⁹⁵

Como a muchas cosas del teatro español, fue Juan de Grimaldi el que dio definitivo impulso al género, al estrenar en 1829 una pieza de su autoría, *La pata de cabra*, obra que como se manifiesta en una publicación de 1841 es de carácter «melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo». Inspirada en un original francés –*La pata de carnero*– fue una creación extraordinariamente entretenida, llena de sorpresas visuales: treinta y cinco efectos de magia, todas invenciones del escenógrafo de Grimaldi, Juan Blanchard, algunos de sorprendente realización, de factura inimaginable para el espectador. Unos genios «traen una enorme urna antigua; otros una cabra negra: ponen la cabra dentro de la urna; la consume un rayo, y no queda de ella más que una pata»⁹⁶. El personaje central, don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey, fue propicio para que el principal gracioso del Teatro del Príncipe, Antonio de Guzmán, desplegara todas sus condiciones humorísticas. La historia sentimental que relata tiene un simple final: todo lo vence el amor. El estreno de esta pieza de magia avivó el interés de las gentes de los barrios y, también, del sector social más educado. Desde ese momento las comedias de magia pasaron a competir con todo el teatro que se representaba –las mencionadas refundiciones de obras del Siglo de Oro y las traducciones de obras francesas–, pero, también, con la ópera, que parecía imbatible.

La pata de cabra dio mucho aliento y fue ejemplo replicado. Muy pronto se imaginó un espectáculo similar, *El diablo verde*, conformado para rivalizar

⁹⁵ Thatcher Gies, David. Obra citada.

⁹⁶ Grimaldi, Juan de. *La pata de cabra* (facsimil de una edición de 1841). <http://babel.hathitrust.org>

con el exitoso referente y que también contó con el aporte imprescindible de Juan Blanchard, esta vez acompañado por el ¿italiano? Lucas Gangaglia. Si la competencia con *La pata de cabra* no se estableció de inmediato fue porque las pompas organizadas alrededor de la boda de Fernando VII con María Cristina de Borbón obligaron a la postergación del estreno, que tuvo lugar recién en 1830. La ignorancia del nombre del autor de *El diablo verde* responde a que no encontramos fuente que lo registre, debido, quizá, a la poca altura literaria del texto que, a diferencia del de *La pata de cabra*, elaborado y feliz, carecía esta nueva expresión. La poca envergadura literaria, casi una característica de todas las comedias de magia que siguieron el camino abierto por *La pata de cabra*, hicieron que los críticos refunfuñaran en contra de ellas, alegando que con estos emprendimientos los empresarios “prostituían a las musas”.

Las comedias de magia del siglo XIX trajeron como favor un esplendor y calidad de las decoraciones que hasta entonces no era atributo del teatro español, descuidado en este aspecto como en todo lo atinente a la comodidad de los espectadores (asientos incómodos, mala iluminación y ningún control térmico para aplacar el rigor del frío o del calor). Con las comedias de magia se logró que, al menos, el escenario mostrara otra prestancia. El aprecio del público hizo que muchos autores que habían andado por caminos dramáticos ajenos se volcaran a cultivar la especie. Bretón, Gorostiza y Hartzenbusch probaron y obtuvieron distinta repercusión; al primero no le sonrió el éxito que consiguió el tercero con una pieza titulada *La redoma encantada*, cuatro actos en prosa y en verso, estrenada en el Príncipe en 1839 y calificada entonces de obra maestra o, según los críticos, de “comedia de magia culta”. Hoy no suena a tanto, pero sin duda la calidad de su escritura supera a todas las otras muestras del género.

La parodia

El público español disfrutaba, como un extraño fenómeno, de la parodia de las obras más celebradas. A pesar de que algunos señalan que se convirtió en un verdadero subgénero español⁹⁷, vale acotar que la parodia era un viejo recurso del teatro, un género autónomo que Aristóteles atribuye a Hegemon

⁹⁷ La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ofrece un link dedicado a la parodia teatral en España.

de Tasos, un actor cómico del siglo V aC., y que fue utilizado por Aristófanes (444 aC.-385 aC.) para burlarse de Esquilo y Eurípides en su comedia *Las ranas*. Siguiendo el exacto comentario de Patrice Pavis sobre el tema, se debe afirmar que la parodia «comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado, y ambos niveles se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica [...] El acto de comparación es parte del fenómeno de recepción. Consiste en que el parodiante, y luego el espectador, invierta todos los signos: reemplazar lo noble por lo vulgar, el respeto por la irreverencia, lo serio por la burla. Esta inversión de signos se realiza generalmente en un sentido degradante»⁹⁸.

A través de un mecanismo de funcionamiento regular en el teatro español, el éxito de una pieza era seguido, a veces con diferencia de pocos meses respecto a su fecha de estreno, por su correspondiente parodia. El primer dramaturgo que apreció el negocio (porque de eso se trataba, de un estupendo negocio) fue Bretón de los Herreros, de quien nos referimos ya renglones más arriba. *Todo es farsa en este mundo* (1835) y *Muérete ¡y verás!* (1837) contienen escenas que no se burlan de una pieza en particular sino de los recursos dramáticos usados en las obras románticas en general. En estos trabajos Bretón suele romper la grandilocuencia retórica con un exabrupto vulgar, generando por supuesto la hilaridad y el aplauso del público que, precisamente, iba a ver eso, cómo se destruía la solemnidad desde dentro del propio discurso.

«MATÍAS

Mil veces afortunado
mi cautivo corazón
si fuese yo la ocasión
de ese amoroso cuidado.

JACINTA

Vamos, deje usted esa chanza»⁹⁹.

⁹⁸ Pavis, Patrice. 1983. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Ediciones Paidós.

⁹⁹ Bretón de los Herreros, Manuel. *Muérete ¡y verás!*, <http://www.cervantesvirtual.com>

Nada se consideraba sagrado, todo se parodiaba y, claro está, también la ópera, la grande, la ópera seria, fue víctima de este procedimiento. Agustín Azcona (?-1860) deformó con hábiles recursos, adaptándolas a la zarzuela o al género chico, tanto piezas de Donizetti como de Bellini. El ya citado Antonio García Gutiérrez (lo hemos distinguido como un romántico persistente) realizó la curiosa e insólita operación, quizás única, de parodiar su propia obra, *El trovador*, éxito extraordinario en 1836 y satirizada por su propio autor trece años después en *Los hijos del tío Tronera*, que una edición impresa, de 1850, califica de singular modo: “Sainete picaresco, representado con aplauso en el teatro de la Comedia”.

Pero la obra más parodiada del canon dramático del siglo XIX fue *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Es que la pieza contenía mucho jugo para el emprendimiento, y hacia allí fueron los dramaturgos rapaces, que tomaron este asunto casi como una industria casera.

«*Don Juan Tenorio* era una obra que se prestaba como pocas al proceso de la parodia, debido a su espiritualidad profunda, a su alto grado de teatralidad y al hecho de que el público se sabía de memoria escenas enteras por la frecuencia con que se reponía en los escenarios»¹⁰⁰.

Sin duda el éxito del procedimiento se apoyaba, como afirma la cita, en el hecho de que no había español que no supiera de memoria pasajes enteros de la obra de Zorrilla, de modo que se cubría sin problemas la premisa de Pavis sobre la necesidad de vinculación estrecha entre texto parodiante y texto parodiado. Este conocimiento de *Don Juan Tenorio* por parte de los españoles era tan extenso que Leopoldo Alas (Clarín) marca en *La Regenta* la extrañeza de que uno de sus personajes, Ana Ozores, no hubiera leído el texto pero tampoco sabía algunos «versos sueltos de él, como todos los españoles»¹⁰¹.

Bastante difícil resulta establecer con exactitud la cantidad de imitaciones, continuaciones y parodias que se hicieron de la obra de Zorrilla; Thatcher Gies no quiere entrar en exageraciones y admite dos docenas sólo para el siglo XIX, porque el hábito continuó en el siguiente, siquiera durante las primeras décadas. Una lista incompleta incluye en el extremo inicial a *Juan el perdido*, que Mariano

¹⁰⁰ Thatcher Gies, David. Obra citada.

¹⁰¹ Alas, Leopoldo (Clarín). 1981. *La Regenta*. España. Editorial Castalia.

Pina ofreció en 1848, y como punto final a *Un Tenorio y un Mejía*, que Salvador Bonavía firmó en 1898.

El género chico, del cual hablaremos a renglón seguido, alentó aún más la parodia y atentó contra otras obras además de la de Zorrilla. *El nudo gordiano*, drama de honor de Eugenio Sellés, fue afectado por dos versiones el mismo año de su estreno, 1878; la primera correspondió a Enrique González Biedma, que la tituló *El nudo corredizo*, la segunda a Luis Cuenca, que la identificó como *El nudo morrocotudo*. Tampoco se salvó *Consuelo*, de López de Ayala, que en manos de Salvador María Granés se convirtió en *Consuelo de tontos*. Podríamos seguir con una lista larga, que agregaría poco más a la información ya brindada. Vale reiterar que la práctica de la parodia fue un instrumento aplicado, con éxito, por muchos autores, que si bien no accedían de ese modo al sitio máspreciado de la dramaturgia española, al menos con eso se ganaban la vida.

El género chico y el teatro por horas

Fundamental incidencia en el desarrollo del teatro español del siglo XIX tuvo la aparición de una especie singular, «rabiosamente popular y rigurosamente lucrativo»¹⁰²: el “género chico”, vale decir un espectáculo que no excedía la hora de duración. La especie sacó natural provecho de una iniciativa empresarial, el “teatro por horas”, conformado de preferencia por los sainetes, las zarzuelas breves y la tonadilla (muchas fuentes la juzgan en sus últimos alientos y casi desaparecida en 1850, creencia que nosotros negamos porque subsistió, si bien no con la misma fuerza, hasta al menos la primera década del siglo XX)¹⁰³. El género chico sumó también a las variedades (sucedáneo de las varietés francesas), espectáculos cubiertos por diversas pericias: cancionistas y cantores, solos o en conjunto; bailarines; cómicos; payasos; contorsionistas; magos; ventrílocuos;

¹⁰² Thatcher Gies, David. Obra citada.

¹⁰³ Lola Membrives (1888-1969) fue una actriz argentina, hija de padres españoles, que emigró a España muy joven, donde se inició en el famoso Apolo, en 1904, como tonadillera. Luego compartió su carrera entre ese país y América, en especial la Argentina, actuando desde 1943 como empresaria del Teatro Cómico (que hoy lleva su nombre). Protagonizó un repertorio de alta exigencia –O’Neill, Pirandello, Lorca, Lope, Calderón, etc.–, y por su afinidad con el general Perón recibió la persecución de la Revolución Libertadora que lo destituyó como presidente. Su último trabajo en el país, *Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala, fue en el hoy desaparecido Teatro Odeón en 1969 (año de su muerte).

e ilusionistas¹⁰⁴. Debe añadirse, por último, el aporte de un género popular y atractivo: la revista, otro producto francés, *revue*, en que se pasaba revista de todos los acontecimientos sobresalientes del año, en tono de comedia e ironía, con música y baile y gran despliegue escenográfico. En este marco del teatro por horas reinaron la sátira y la parodia, era muy apropiado para esos recursos y fue Eduardo Navarro Gonzalvo (1846-1902) uno de los autores que más aprovecharon el recurso. Su atrevimiento desmesurado le aconsejó un ataque contra el efímero Amadeo de Saboya, al cual satirizó en la obra *Macarronni I* (Macarronni era el apodo que la población española le había dado al rey proveniente de Italia). El estreno en diciembre de 1870, en el Teatro Calderón, irritó tanto a los monárquicos que irrumpieron en el teatro con palos y cuchillos, destrozando el decorado y hasta hiriendo a algunos espectadores. El escándalo no apaciguó a Navarro Gonzalvo, a quien se le atribuyen cientos de piezas de sátira política en los últimos treinta años del siglo, más exactamente desde 1874, cuatro años después de *Macarronni I*, se representaba una obra suya cada dos meses. Los historiadores le asignan a la tan caudalosa obra del corrosivo Navarro Gonzalvo algo más que la intención de divertir y zaherir, sino también la intención de alertar a los españoles sobre los enjuagues gubernamentales, develando pactos espurios y los tantos episodios de corrupción.

Este rico conjunto de ofertas escénicas acogidas por el género chico fue despreciado por los críticos, tachándolos de productos menores sin ninguna trascendencia literaria, una ceguera, no sólo hispánica, que quiso restar el lugar importante que esta forma tuvo en el desarrollo del teatro español de la segunda parte del siglo.

La invención del teatro por horas provino del empresariado teatral. Juan José Luján (1831-1889), Antonio Riquelme (1815-1888) y José Vallés (sin datos), que eran tres actores que tenían a su cargo el Teatro Variedades y que olieron el negocio de dividir la cartelera diaria en cuatro partes, de una hora cada una, reduciendo a la vez, y de forma muy significativa, el precio de la entrada para cada una de las secciones. Las fuentes consultadas difieren acerca de cuándo se ofrecía este novedoso menú teatral; algunos afirman que eran cuatro funciones que se hacían por la tarde, otros difieren y señalan que las funciones dedicadas al género chico comenzaban, la primera, a las 20.30 horas, y la última, la llamada

¹⁰⁴ En Buenos Aires, convocados por los empresarios de variedades en las primeras décadas del siglo XX, cuando el género chico se desarrolló, actuaron cotizadas figuras extranjeras, desde Maurice Chavelier, la Mistinguett, Josephine Baker, hasta Rodolfo Valentino.

“la cuarta”, donde por lo general se ofrecía el espectáculo de más atracción y picardía, comenzaba a las 23.30 horas. Podemos afirmar que no la tarde sino que la nocturnidad de las funciones fue la norma a través de los datos surgidos de otras fuentes de comienzos del siglo XX, por lo tanto muy cercanas a los acontecimientos en cuestión. Se trata de *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, libro de Mariano Bosch del cual extraemos una cita, quizás larga, pero muy ilustrativa acerca de esta cuestión de los horarios.

«El teatro por horas, fue una gran invención. Los empresarios españoles habían comenzado a apercibirse que el público no estaba ya tan dado a zarzuelas grandes harto conocidas y de precios caros; que casi nunca concurría al primer acto de las obras; que gran parte de él iban a las matinées, porque la hora de terminar los espectáculos nocturnos resultaba demasiado inconveniente; que las petipiezas y fin de fiestas más asainetados, más apayasados, obtenían los mayores éxitos; que era más fácil escribir una de éstas, que una hermosa zarzuela de tres actos... Y tales observaciones coinciden con el notable suceso ocurrido en el teatro con la aparición de esa maravilla del género que se llamó *La gran vía*, aplaudida hasta el delirio. Y pensaron, por cierto, que si esa obrilla feliz pudiera repetirse dos o tres veces por noche, el teatro se llenaría otras tantas. Y de ahí surgió fácilmente la idea: suprimíase el primer acto de las ocho u ocho y cuarto al que nadie iba; se comenzaría a la hora del segundo, a la que empezaba la concurrencia; y se vendía así la entrada y el asiento, cuatro veces por noche.

Se adoptó el sistema. Los espectáculos comenzaban a las nueve menos cuarto: Madrid hace vida noctámbula. Una familia numerosa, podía ir al teatro temprano, retirarse temprano también y gastar poco dinero; antiguamente nada de eso le era dado hacer. Y era lo que impedía frecuentar el teatro a muchas gentes. Todas las salas de Madrid adoptaron el nuevo sistema [...] y en la totalidad de las ciudades de España, imitaron la innovación.»¹⁰⁵

¹⁰⁵ Bosch, Mariano. 1936. *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires. Solar/Hachete.

La cuarta función, que insistimos guardaba para su público los espectáculos más picantes y atrevidos (*El dúo de la africana* es el paradigma¹⁰⁶), hizo célebre al Teatro Apolo, espacio madrileño que funcionó entre 1873 y 1923, que tomó la posta y adoptó para sí el método fundado en el Variedades, hasta el punto de ser coronado por la prensa y por los espectadores como “la catedral del género chico” (la misma acreditación que se le dio al Teatro Nacional de Buenos Aires a partir de 1910, cuando Pascual Carcavallo se hizo cargo de la dirección empresarial). Se afirma que si bien el Variedades fue la fuente primigenia del género chico «en el Apolo cumplió su mayoría de edad»¹⁰⁷.

Reiteramos que la última función, la famosa “cuarta del Apolo”, se reservaba para los estrenos que, acaso por su normal atrevimiento, se intuía podían tener más repercusión y promesa de éxito. El comentario del diario *El Madrid cómico*, de julio de 1893, certifica esta predilección del público.

«No sé por qué, don Alberto
se pone usted tan “feroce”
cuando ve un teatro abierto
después de la medianoche.
Esa medida es injusta
y está fuera de razón:
¡a mucha gente le gusta
Ir a la cuarta función!»

Tal fue el caso de *La verbena de la Paloma*, zarzuela en un acto y en prosa que hace referencia a las fiestas madrileñas del 15 de agosto, cuando se celebra la procesión de la Virgen de la Paloma, y lleva como subtítulo *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Se estrenó en febrero de 1894 en la cuarta del Teatro Apolo y, claro que sí, respondió a todas las expectativas más optimistas.

El sainete, para muchos una variante del entremés («entremés y sainete son designaciones de una misma cosa. Entre ellos no existen diferencias de fondo ni de forma», afirma Tulio Carella¹⁰⁸), le debe mucho al teatro por horas,

¹⁰⁶ *El dúo de la africana*, zarzuela en un acto y tres cuadros con libreto de Miguel Echegaray, hermano de José (1848-1927) y música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906), estrenada con gran repercusión popular en mayo de 1893.

¹⁰⁷ Santiago y Mira, María Ángeles. 2001. *La zarzuela y el género chico*. <http://www.ub.edu>

¹⁰⁸ Carella, Tulio. 1967. *El sainete*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

ya que recuperó el interés de los autores que, con mayor o menor mérito, se afirmaron como herederos del ya mítico Don Ramón de la Cruz.

«Finalmente llegamos al último tercio del siglo XIX, época durante la cual el sainete resurge de nuevo gracias a los autores del Teatro por horas. Se tratará, claro está, de otro tipo de sainete, diferente del de los siglos de oro y del dieciochesco [el de Don Ramón de la Cruz], como también este último difería de aquél; sin embargo, muchos de sus elementos pervivirán de manera que podría hablarse de una constante evolución del género sainete. Fundamentalmente, la primera gran diferencia que podemos destacar del moderno sainete fin de siglo es su pérdida de complementariedad, de elemento accesorio de la función principal. Esta vez, el sainete va a evolucionar dando de sí más de lo que cabría esperar de una piezatlada de “menor”: además de conservar su carácter de pieza breve, popular y jocosa, pasa, nada menos que de obrita complementaria de la función principal, a ser ésta misma, la obra única y exclusiva del espectáculo. El sainete, tras siglos de existencia dramática “simbiótica”, alcanza su propia independencia, logrando entidad y fundamento en sí mismo, sin necesidad de apoyarse en otras comedias. Esta culminación del género se debió, en primer lugar, a su propia evolución histórica, pero también se vio favorecida por una circunstancia concomitante y primordial: el nacimiento del Teatro por horas que encumbraba las piezas breves, hasta el momento complementarias, erigiéndolas en funciones principales con entidad en sí mismas.»¹⁰⁹

Entre los autores del género puesto en esta nueva situación se debe hacer mención de Carlos Arniches (1866-1943), quien, entre una infinidad de títulos, de niveles desiguales, produjo dos obras que los críticos señalan como destacables: *La señorita de Trevélez* (1916), donde se critica a la juventud burguesa, ociosa y desocupada, que con sus crueles bromas no toma en consideración los sentimientos ajenos; y *Es mi hombre* (1921), sátira del machismo. Por su parte,

¹⁰⁹ Espín Templado, María Pilar. “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”. Epos : Revista de filología, N.º. 3, agosto de 1987.

los hermanos Álvarez Quinteros, Serafin (1871-1938) y Joaquín (1873-1944), superaron las expectativas del teatro de su sevillana región natal con el estreno, en 1888, de *Esgüina y amor*, éxito que los estimuló a viajar para instalarse en Madrid. Adscriptos al sainete (aunque también tuvieron participación en el llamado género serio), estrenaron en la capital una serie de piezas, todas con buena repercusión: *Gilito* (1889), *Blancas y negras* (1892), *La media naranja* (1894), *La buena sombra* (1895), *La reina* (1897), *El traje de luces* (1898), *El patio* (1900). La edición de sus obras completas, ocurrida en vida de los autores, alcanzó la suma de cuarenta y dos volúmenes, dato que indica un extraordinario índice de fecundidad.

Entre las expresiones que, visto el campo propicio, fueron incorporadas directamente al nuevo recipiente, figura la zarzuela breve, que por su extensión es la que puede sumarse sin dificultades al teatro por secciones, y que, a diferencia de la zarzuela grande o mayor, resultaba menos influida por la ópera francesa e italiana, conteniendo más raigambre local. El primer éxito que corresponde a *La salsa de la Aniceta*, que con música de Ángel Rubio (1846-1906) y letra de Ramón María Liern (1832-1897), se estrenó en 1879 en el Teatro Apolo. Poco después le siguió, con el mismo grado de repercusión, *El lucero del alba*, que con música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) y libreto de Mariano Pina (sin datos) se estrenó también en el Teatro Apolo.

La zarzuela chica marcaba diferencias con la grande, porque apelaba al costumbrismo, la comicidad, la ausencia de mitología (y cuando se recurría a ella, se la traía al presente creando graciosos anacronismos, como en *La corte del faraón*, ya del siglo XX, que fue titulada irónicamente como “opereta bíblica”). Mostraba también un costado crítico, encubierto por el humor, respecto a la coyuntura política y social. La ya citada y famosísima *La verbena de la Paloma*—libreto de Ricardo de la Vega (1839-1910), música de Tomás Bretón (1850-1923)—se destaca en esta cuestión.

«SERENO

¡Buena está la política!

GUARDIAS

¡Sí, sí, bonita está!

SERENO

¿Pues y el Ayuntamiento?

VOZ

¡Francisco! (*Dentro*)

SERENO

(*Contestando fuerte*); Voy allá!

Consumos por aquí,

consumos por allá,

y dale que le dale,

y dale que le das.

GUARDIAS

Son cosas de éstos tiempos».

Desde ya que, como anticipamos, el ingenioso instrumento empresarial del teatro por horas generó comentarios desdeñosos y fuertes rechazos. Como ejemplo del desprecio que recibió de los sectores cultos, que equiparaban equivocadamente calidad con extensión —“banalidades en un acto” era la calificación más frecuente—, está representada por la declaración de un crítico de la época, Manuel de la Revilla, que Thatcher Gies transcribe en su libro.

«No nos asustaría la terrible competencia que hacen a los teatros de primer orden si en ellos se diera culto al arte; pero sí nos indigna que en su mayor parte se consagren a depravar el gusto artístico y el sentido moral del público que a ellos acude. Cierto que hay algunos en que se cultiva con buen éxito el género cómico, ofreciendo al espectador grato solaz, sin mengua del arte y del público decoro; pero en otros sólo se representan farsas absurdas o inmorales, bufonadas grotescas, piezas políticas de malísimo carácter y otras lindezas análogas, acompañadas no pocas veces de impúdico can-can.»

Pero este rechazo, y otros del mismo tenor, no bastó, fue inocuo: el teatro por horas y el género chico se impusieron con beneficios, para público y teatristas, decididamente incalculables. El apogeo se produjo en la última década del siglo, cuando se estrenaron cerca de mil quinientas zarzuelas, entre las que se destaca *La Gran Vía*, que estrenada en 1886 significó el gran espaldarazo del género chico. El suceso de *La gran vía* —libro de Felipe Pérez y González (1854-1910) y música de

los maestros Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910)–, que un crítico identificó como cómica, lírica, fantástica y callejera, trascendió Madrid y la propia España, para darse a conocer en Buenos Aires apenas un año después de su presentación en la capital hispana.

«Si observamos las cronologías –sobre todo de los estrenos de las piezas más célebres– descubrimos que el auge del género chico madrileño se da casi contemporáneamente al del Río de la Plata [...] El público teatral bonaerense recibió con júbilo la llegada del teatro por horas madrileño [inventado unos tres años antes, más o menos]»¹¹⁰.

En uno de los cuadros de *La gran vía* se cantaba un tango andaluz, *El tango de la Menegilda*, que se convirtió rápidamente en el himno de las criadas y sirvientas.

«¡Pobre chica, la que tiene que servir!
Más valiera que se llegase a morir
porque si es que no sabe por las mañanas brujulear¹¹¹
aunque mil años viva
su paradero es el hospital».

La gran vía aporta también *La jota de las ratas*, que cantan tres rateros cuya condición delincuencial no necesita de didascalias, se advierte en la letra¹¹².

«RATA 1º
Soy el Rata primero.

RATA 2º
Y yo el segundo.

¹¹⁰ Pellarolo, Silvia. 1997. *Sainete criollo. Democracia/ Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires. Corregidor.

¹¹¹ Entre las muchas definiciones que del verbo ofrece el diccionario de la RAE, la canción pareciera referirse a «buscar con diligencia y por varios caminos el logro de una pretensión».

¹¹² El recurso de incluir un terceto –tres personajes unidos por hilos comunes (oficio, origen, condición)–, sentó escuela y se repitió en otras zarzuelas en un acto, tal como *Certamen Nacional*, de 1898, y, aunque en forma paródica, en *De Madrid a París*, “viaje cómico-lírico en un acto y cinco cuadros” que, estrenado en 1899, incluía un trío de cigarreras.

RATA 3º

Y yo el tercero.

LOS TRES

Siempre que nos persigue
la autoridad
es cuando muy tranquilos
tímamos más.

RATA 1º

Nuestra fe de bautismo...

RATA 2º

La tiene el cura...

RATA 3º

De Saladero. [antigua prisión de Madrid]

LOS TRES

Cuando nos echa mano
la policía
estamos seguritos
que es para un día.
A muchos les parece
que nuestra carrera
sin grandes estudios
la sigue cualquiera
pues oigan ustedes
lo que es más preciso
pa ser licenciado
sin ir a presidio».

Una anécdota, deliciosa, informa sobre el grado de penetración popular que, al igual que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, contó esta zarzuela chica. Poco después del estreno de *La gran vía*, uno de sus compositores, Federico Chueca, fue víctima de un robo: uno o varios rateros le robaron la cartera en el tranvía. Cuando los ladrones observaron de quién se trataba, se la devolvieron “casi”

intacta. El casi entrecomillado corresponde porque los rateros agregaron más dinero al que ya la cartera contenía, en carácter de indemnización por haberle sustraído una foto del músico, que, eso sí, se guardaron de recuerdo.

El género chico y el teatro por horas, fenómenos tan potentes a finales del siglo XIX, ingresaron al siglo XX español rumbo al ocaso. Las obras breves sostuvieron el crédito durante la primera década con una fuerza apoyada en la cantidad y la calidad, pero no llegaron a superar ese límite temporal. Los historiadores admiten que 1910 es el año del final, a partir de ahí el género chico sobrevive como una expresión marginal, remanente, ajeno a las preferencias del espectador del nuevo siglo, renaciendo a su vez «en el interés del público la afición a las obras líricas extensas, de más envergadura argumental y musical [...] El público parecía ya fatigado de los espectáculos breves del “teatro por horas”, cultivado en todos sus subgéneros hasta la saciedad»

La ópera

En las primeras décadas del siglo la ópera italiana pasó a ser lo que las comedias de magia eran para la clase baja y, después, lo que fue el género chico. La explotación del género por parte de los empresarios se apoyó en la atracción maníaca que producía en el auditorio más acomodado. Las damas españolas, acaso con más fuerza que los hombres, adherían al fenómeno copiando los trajes y peinados de las cantantes favoritas y formando parte de la muchedumbre, hombres y mujeres, que recibió a Rossini en la visita que hizo a España en 1831. Se sabe que de Rossini se representaron veinte obras en el período de 1822 a 1836, y de que hubo que enviar soldados para mantener el orden cuando se abría la taquilla de venta de entradas. Ya lo dijimos, este entusiasmo por la ópera apagaba cada vez más el que se podía tener por el teatro en verso o en prosa. Un estudio de las cifras de la recaudación le dan la delantera, la ópera encabeza la estadística española con la excepción, entre las pocas, de *La pata de cabra*, que recaudó por sí sola sumas que llegan al asombro.

Hemos comentado en otro capítulo que la prevalencia de la ópera italiana actuó en contra de la creación de una ópera española, que nunca pudo elevar su nivel para establecer competencia, deteniéndose en la categoría de la zarzuela que, visto el asunto con ojos actuales, es un estadio que no carece

de méritos. Debe entenderse que la ópera italiana sostenía su valía, más allá de sus cualidades musicales y argumentales, en la decisión de apoyo de los reyes Borbones. Se comentó que Felipe V contrató en 1703 a una compañía italiana para que entretenga las veladas palaciegas, gesto que imitó Fernando VII, que no obstante sus gustos teatrales limitados, ordenó en 1827 la presencia permanente en Madrid de una compañía italiana de ópera.

El furor de la ópera se mantuvo, incólume, hasta mediados del siglo XIX. Si bien nunca perdió el aprecio del espectador español, algunas expresiones de drama romántico, que se abastecían de tanto melodrama como la ópera, le hicieron competencia.

La *Renaixença* catalana

Tomamos nota que en todo este capítulo nos hemos referido, con muy escasas excepciones, a la actividad escénica de Madrid. Se ha excluido entonces, y con cierto grado de injusticia, al teatro representado en otros ámbitos de la península: Galicia, Cádiz (plaza abastecedora de actores al teatro de la capital), y otras regiones de España como Valencia. Ese detrato pretende ser, si no reparado, al menos atenuado con la mención al teatro de Barcelona y el fenómeno que, con fecha de origen en 1833, se conoce como la *Renaixença* catalana. El fenómeno se hizo apreciable en la fecha mencionada cuando Buenaventura Carlos Aribau (1798-1862) publicó *Oda a la Pàtria*, largo poema en lengua catalana, dividido en seis octavas de versos alejandrinos, que toma muchos de sus atributos poéticos de la estética romántica. La aparición de este poema en el diario El Vapor, apenas un mes antes de la muerte de Fernando VII, marca la fecha de comienzo del resurgimiento (en catalán, *Renaixença*) cultural de una comunidad con lengua, tradición e ideas políticas propias, que padecía de fatal postergación desde comienzos del siglo XVIII, cuando fue combatida y sojuzgada por un Felipe V que ejerció la más cruel represión contra una Cataluña que no le había dado apoyo para acceder al trono. Estos tristes sucesos forman parte de los episodios que tuvieron lugar durante la Guerra de Sucesión española, reseñados por nosotros en un capítulo anterior.

El punto inicial que produjo *Oda a la Pàtria* fue seguido por los veintisiete poemas, naturalmente en catalán, de Joaquim Rubió i Ors (1818-1899), que a partir de 1839 fueron publicados en el Diario de Barcelona y luego fueron reunidos en el libro titulado *Lo Gayter del Llobregat* (1841). El interés del movimiento

no aspiraba a crear una situación de independencia política para una Cataluña poderosa por ser el asiento principal de la Revolución Industrial española pero desconfiable por su pasado rebelde. Se asentó como un suceso cultural que afectó a la literatura, y dentro de ella a la poesía, muy apoyada por la celebración de los primeros Jocs Florals, de 1859, organizados por el Ayuntamiento de Barcelona y que otorgaba tres premios: a la fe, a la patria y al amor. A fines del siglo XIX y comienzos del XX estos juegos fueron muy criticados por su dedicación a incentivar las viejas tradiciones catalanas, anacrónicas en momentos en que el mundo, España y también Cataluña, comenzaban a ser conmovidos por los grandes cambios de ideas y de proyectos políticos.

Resulta natural que la *Renaixença* también llegara al teatro; entre los autores sobresalen Ángel Guimerà (1845-1924) y Víctor Balaguer (1824-1901). El primero, Guimerà, fue un gran poeta y uno de los líderes del resurgimiento que durante la segunda mitad del siglo «escribió docenas de dramas de enorme éxito en su lengua nativa, inspirados en las metáforas y los temas de los neorrománticos»¹¹³. Su obra inicial, *Gala Placidia*, de 1879, fue considerada una de las grandes tragedias españolas y, desde ya, la primera gran expresión del género en lengua catalana. A este primer título de enorme repercusión le siguieron otros, *Judith de Wèlp* (1883) y *El fil del rey* (1886), pero fue *Mar i cel* (1888) el título que consolidó su reputación. Este trabajo —«puro romanticismo, lleno de emocionalismo sublime, amor exaltado, conflicto agónico, lirismo chispeante, sacrificio individual, momentos rapsódicos y melódicos e inevitable tragedia»¹¹⁴— fue casi de inmediato traducida al español por el colega madrileño Enrique Gaspar. El denunciado tono romántico de Guimerà conoció otros rumbos, el drama religioso —*Jesus de Nazareth* (1894) y *Sant Aymant* (1895)—, para anclar, pasando del verso a la prosa, en lo que muchos consideran su mayor contribución a la escena: el drama social u obrero. Sus protagonistas dejaron de ser el burgués gentilhombre o el noble bandido rural, cambiados por el obrero o el campesino labrador. Se destacan dos obras de Guimerà que reflejan esos nuevos intereses, *María Rosa* (1894), profundo y para algunos demagógico análisis de la pobreza española, y *Terra baixa* (1897), obra en tres actos que la compañía de María Guerrero le estrenó al año siguiente en el Teatro Español de Madrid (la traducción había sido de Echegaray). Vale hacer notar que

¹¹³ Thatcher Gies, David. Obra citada.

¹¹⁴ Thatcher Gies, David. Obra citada.

su representación primera en la capital, se debió a que las autoridades de Barcelona no autorizaron el estreno de la pieza en esa ciudad, por haberla tachada de inmoral y pecaminosa.

Víctor Balaguer, poeta, periodista y también autor dramático de tragedias que anuncian las de Ángel Guimerá. Estas *Tragedies* (1876), escritas en un catalán incorrecto pero vigoroso, declamatorio y altisonante, fueron escritas en verso y luego traducidas por el autor a prosa castellana. La mayoría de ellas recrean ambientes clásicos –*La Mort d'Aníbal*, *Coriolà*, *L'ombra de Cessar*, *Lo festí de Tibullus*, *La Mort de Neró*, *Saffó*–, careciendo de argumentos originales que, sin embargo, se destacan por su rigor histórico y erudito.

La crítica

Es momento de preguntarse qué atención le prestó la prensa a todos estos acontecimientos teatrales, habida cuenta que desde el siglo XVIII circulaban por territorio español algunos periódicos que casi nunca se proponían la aparición diaria pero, dentro de la periodicidad, tenían informada a la población. Excepción ha de hacerse de *El Diario de Madrid*, que comenzó a publicarse diariamente desde 1758 para cesar, por orden de Napoleón I, en 1808.

El duro período de Fernando VII permitió raramente la expresión periodística desenvuelta, y cuando consintió la aparición de periódicos lo hizo marcándole estrictos límites, de modo que hubo pocas iniciativas. El estallido se produjo entre la corta monarquía de Amadeo I y la también breve vigencia de la Primera República (1868-1875), cuando la Constitución de 1869 decretó la total libertad de prensa y cerca de seiscientas publicaciones de todo tipo comenzaron a circular por toda España. De todos modos lo que hoy se llama la crítica teatral especializada tenía poco lugar y, a juicio de los expertos, juzgaba con más maledicencia que con pericia analítica. Cuando aplicaba la objetividad, la crítica hacía comentarios intrascendentes, con excepción de las aportaciones del siempre agudo y genial Mariano de Larra. Afortunadamente la situación comenzó a cambiar en la segunda parte del siglo, pues ingresaron al periodismo especializado figuras que le dieron relieve a la profesión: el ya citado y multifacético Leopoldo Alas (que usaba el seudónimo de Clarín); Manuel de Revilla (1846-1881), deslucidos sus comentarios por su declarada enemistad con el género chico; José Yxart (1852-1895), introductor de los conceptos de Realismo y Naturalismo en el teatro de Cataluña; y el mismo Benito Pérez

Galdós, buen analista del medio teatral a través de sus lúcidos prólogos; dos de ellos, publicados en *Los condenados* y en *Alma y vida*, guardan el carácter de ejemplares.

«El público aprueba o desaprueba, por sentimiento, por instinto crítico, razonando vagamente y por tópicos casi siempre rutinarios, lo que ha visto y oído. Después viene la prensa, cuya misión debe ser examinar con criterio inteligente las obras literarias. He tenido la paciencia, que paciencia y no poca se necesita para ello, de leer todo lo que sobre *Los condenados* se escribió; pocos artículos de crítica formal, sin fin de revistillas que respiraban malquerencia, sueltos informativos, conteniendo juicios precipitados, de una severidad enfática y ridículamente sentenciosa. En periódicos que me distinguieron siempre con su amistad, vi la tristeza del fracaso, y una crítica indulgente y cariñosa. Muchos venían tan alegres como si les hubiera tocado el premio gordo de la lotería. Algún crítico, que goza fama de mordaz, se mostraba duro con la obra, con su autor, considerado y respetuoso. Otros, en cambio, salieron tan desmandados, como si se tratara del último esperpento de los teatros por horas, de una de esas efímeras piezas, cuya crítica suele hacer el aburrido público con las extremidades inferiores.»¹¹⁵

A comienzos del siglo XX los diarios se afirman respecto a la circulación, y muchos de ellos aún siguen apareciendo en España, como ABC y El País. La crítica fue alcanzando cada vez más especificidad y, debido al interés del lector, se publicaba al día siguiente del estreno, tal como era de práctica hasta hace poco tiempo en nuestro país. La circunstancia de inmediatez se desprende de una fuente acreditada, el libro de memorias de nuestro Enrique García Velloso. Visitó España y a Galdós en 1913 y, acompañado por el autor, asistió a uno de sus estrenos (suponemos que por la fecha se trató de *Celia en los infiernos*, obra en cuatro actos representada en el Teatro Español). A la mañana siguiente, Galdós y Velloso que iban de paseo toparon con los canillitas que voceaban los diarios, lo que le provoca al autor español el interés por enterarse qué dicen de su estreno.

¹¹⁵ Pérez Galdós, Benito. Prólogo a *Los condenados*. [http://: www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

«-[...] Vamos a enterarnos— dice *Don Benito*.

Compramos los periódicos, y en un banco soleado me pongo a leer en voz alta. El primer artículo es acerbo, es duro, casi cruel. Galdós en un movimiento de desagrado exclama: “Otro, otro, otro que hable bien. ¡La crítica teatral! Cosa curiosa. Cuando pega hace un daño horrible; cuando aplaude no sirve para nada»¹¹⁶.

La apreciación de Galdós vale para entonces y también para ahora —cuando el crítico nos aplaude es bueno y vale la pena leerlo, cuando nos desdeña se trata del resentimiento de un artista frustrado—, aunque este es un terreno que no convenga ocupar, con muy pocas líneas, en estos *Apuntes*. El asunto merece más espacio y más detalle, exigencias que superan los límites de este trabajo.

* * *

Cabe cerrar este capítulo que el siglo cierra también con la aparición de la notable Generación del 98, conformada por intelectuales, escritores, poetas, dramaturgos nacidos entre los años 1864 y 1876. Uno de sus miembros, el extraordinario don Ramón del Valle Inclán escribió y estrenó en 1898 su primera obra, *Cenizas*, y eso no fue poca cosa, porque para muchos con este acontecimiento «la literatura española, y por consiguiente también el teatro, entra con más o menos retraso, más o menos felizmente, en la corriente europea»¹¹⁷.

¹¹⁶ García Velloso, Enrique. 1994. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires. Secretaría de Cultura de la Nación/Editorial Galerna.

¹¹⁷ D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

CAPÍTULO XXVI

EL TEATRO ITALIANO DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO XXVI

EL TEATRO ITALIANO DEL SIGLO XIX

«Pero a un personaje no se le da vida en vano. Criaturas de mi espíritu, aquellos seis vivían ya una vida que era la suya propia, que había dejado de ser una vida que ya no estaba en mi poder negársela»

LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)

Introducción

Dijimos que la Italia formada por fragmentos concentraba, sin embargo, un pasado cultural inigualado por el resto de Europa. Legítima cuna del humanismo y del Renacimiento, la península exhibía un fantástico patrimonio de obras de arte que, aún hoy, asombra al mundo. Recuérdese que Stendhal visitó Florencia, que guarda los tesoros artísticos más brillantes, y enfermó a la vista de tanta belleza, atacado por un síndrome que ahora lleva su nombre.

En el plano de la literatura mostraba, asimismo, la primacía de tres nombres que han dejado huella imperecedera en la cultura de Occidente: Petrarca, Dante y Boccaccio, las tres joyas de Florencia. En los versos de Petrarca y en los de *La divina comedia* de Dante, y en la prosa del *Decamerón* de Boccaccio, se hizo uso del dialecto toscano, todavía muy sujeto a la lengua madre, el latín, pero con autoridad para transformarse con el tiempo, en el siglo XIX, en la lengua oficial de la nación.

Los historiadores marcan un paréntesis en el desarrollo de esta literatura, y de todo el arte italiano, una lastimosa pausa de más o menos ciento cuarenta años, provocada por la invasión y ocupación de los españoles de los territorios del norte y del sur de la península. En 1713, Tratado de Utrech de por medio, la zona no se liberó de los ocupantes sino cambió de dueño: los austríacos la dominaron, aunque admitieron una expansión de las actividades culturales que los españoles nunca hubieran permitido. *Los novios*, la novela de Alessandro Manzoni comentada por nosotros en un capítulo anterior, describe con exactitud el excesivo grado de autoritarismo que los españoles habían impuesto, durante el siglo XVII, en la Lombardía ocupada. Los emperadores y príncipes

del Sacro Imperio Romano, los Habsburgos que residían en Viena, muy influenciados por la Ilustración, mantuvieron en Italia una gobernabilidad de mirada más amplia que dejó espacio, por ejemplo, para que el humanista napolitano Gianbattista Vico (1668-1744) publicara un libro fundamental, *Ciencia nueva*, con una primera edición en 1725 y otra en 1744, año de su muerte, donde entre otros conceptos historiográficos manifestó que la historia no se repite, no se desarrolla mediante ciclos cerrados, sino más bien montada en una espiral creciente que crea nuevos elementos (esta noción tuvo importante influencia en el pensamiento filosófico-histórico posterior, que llegó hasta el mismísimo Karl Marx, quien con una cuota de ironía afirmaba que «Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa [o comedia traducen algunos]»¹). Pero lo más importante de Vico, y de su *Ciencia nueva*, fue que produjo el despertar de la conciencia histórica en Italia, el lento reconocimiento de su rico pasado y las posibilidades de resucitarlo para lograr la unidad (acaso Vico fue el primero que pensó en forma consciente en la unificación, constante en el pensamiento italiano de fines del siglo XVIII y todo el siglo XIX). La tarea de Vico fue continuada por destacados intelectuales, como el eclesiástico Ludovico Antonio Muratori (1652-1750), considerado el padre de la historiografía italiana y, como buen ilustrado, obstinado defensor de la causa en favor de la educación y de la ciencia. Contribuyó, además, el veronés Scipione Maffei (1675-1755), quien le dio aún mayor gravitación a la indagación histórica, que hasta la llegada de Vico lucía pobre y distorsionada.

La literatura italiana del siglo XVIII reconoce la presencia de fantásticos poetas, embarcados en esa apropiación del pasado. En ese campo se ubican Giuseppe Parini (1729-1799), para muchos la figura más importante del renacer literario del siglo ilustrado; Gasparo Gozzi (1713-1786), que aplicó formas menos elevadas para imitar las maneras de los poetas antiguos; y el turinés Giuseppe Baretti (1719-1786), que usó la sátira de estilo británico debido al tiempo largo que vivió en el Reino Unido, donde sorbió el clima imperante de liberalidad y respeto por las ideas. El resto es más conocido, la literatura del siglo XVIII fue campo de Apostolo Zeno y de Metastasio, ya tratados con dedicación en un capítulo anterior, mientras que la literatura dramática fue

¹ Marx, Karl. 2000. "El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte" (¿traducción de Juan R. Fajardo), <https://www.marxist.org>

el terreno del prolífico Carlo Goldoni, un veneciano muy atado a su tierra y que con talento y esfuerzo (que creemos haber descripto hasta la suficiencia en nuestra relación biográfica del autor; también en un capítulo anterior) llevó a cabo la reforma de la comedia italiana, hasta ahí atada a las maneras de la Comedia del Arte y del teatro *all'improvviso*. No obstante la omnímoda figura de Goldoni, que cubre el siglo, restaría mencionar a Vittorio Alfieri, al cual también tratamos y de quien pusimos de relieve el sabio recurso, abiertamente patriótico y nacionalista, de acudir a los clásicos grecorromanos para denunciar en sus tragedias las tiranías del presente.

Posponemos el cierre del siglo para comentar un acontecimiento de sus postrimerías o inicios del siguiente: el nacimiento de Giacomo Leopardi (1798-1837), el máximo poeta italiano después de Dante. La soledad, la dolencia (padeció la enfermedad de Pott, que le combó la espalda y lo condenó al raquitismo, además de hacerle ganar un mote infamante: el jorobado Leopardi), y la tiranía de su familia aristocrática (donde la madre, Adelaida Antici, ejercía el poder sobre las cosas y las personas), le impulsaron a vivir cargado con una profunda melancolía (para su fortuna, el arte se convirtió en evasión). Todo es terrible y grandioso en sus poemas, envueltos en una solemne quietud que eleva tanto como aterroriza, por lo que se ganó otro apodo: el poeta de la desesperanza.

«El infinito (1819)

Amé siempre esta colina,
y el cerco que me impide ver
más allá del horizonte.

Mirando a lo lejos los espacios ilimitados,
los sobrehumanos silencios y su profunda quietud,
me encuentro con mis pensamientos,
y mi corazón no se asusta.

Escucho los silbidos del viento sobre los campos,
y en medio del infinito silencio tanteo mi voz:
me subyuga lo eterno, las estaciones muertas,
la realidad presente y todos sus sonidos.

Así, a través de esta inmensidad se ahoga mi pensamiento:
y naufrago dulcemente en este mar.»²

² Traducción de Carlos López S. en <http://amedialuz.com>

Leopardi fue también un admirable prosista. En sus *Obritas morales* —diálogos y discursos marcados por una fría y amarga sonrisa sobre el destino humano que hiela al lector—, la claridad de su estilo, la simplicidad del lenguaje y la profundidad de los conceptos son tales que quizás pueda considerársele no sólo como el mayor poeta lírico italiano, reiteramos que después de Dante, sino también como el más perfecto escritor en prosa que ha dado la literatura de ese país.

El teatro italiano del siglo XIX

El teatro italiano —que llegó al siglo dominado por la influencia de Goldoni— no dio durante el siglo XIX ninguna expresión dramática que, ahora, pueda señalarse como un eslabón insoslayable de la escena occidental. Los autores no sobresalieron, y quienes iniciaron el siglo dramático, por lo general desde la comedia, lo hicieron convertidos en dóciles imitadores de la poética goldoniana. Los nombres abundan aunque hoy no nos digan nada; Riccardo di Castelvécchio, Vincenzo Martini y, en un módico primer término, Tomaso Gherardi Del Testa, «autor de comedias fáciles y divertidas, hechas de observación bonachona y superficial»³. Pero fueron los hermanos Giovanni Giraud y Giacinto Gallina quienes resaltan como los más obedientes representantes del legado goldoniano. Giovanni (sin datos) tuvo un tránsito insolvente, dejando poca huella en el teatro de la época, en cambio Giacinto (1825-1897) es mejor considerado. Veneciano como su referente, y también usuario del dialecto local, Gallina consiguió asimismo producir una buena cantidad de comedias de carácter. En *Una familia desgraciada* retrata las vicisitudes de un pobre maestro de escuela que no encuentra maneras de satisfacer las ambiciones de lujo de su esposa. Marieta, hija del matrimonio y, según los críticos, personaje único dentro de la comedia italiana, resuelve sus problemas sentimentales (fue abandonada por su novio) llevando la paz y la concordia al matrimonio de sus padres.

Paolo Ferrari (1822-1889) fue un apasionado por el teatro —no se registra otra cosa en su vida literaria que su interés por la dramaturgia—; llevó adelante una carrera compuesta por treinta y nueve producciones, con las cuales trató de acometer la comedia de costumbres pero en función de los modelos franceses.

³ D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

Para que esta decisión no se leyera como un rechazo de tan ilustre antecedente nacional, su primera obra, de 1851, fue un homenaje a Goldoni. Titulada *Goldoni y sus dieciséis comedias*, Ferrari hilvanó con pericia y en cuatro actos algunos de los hechos salientes que el veneciano había volcado en sus *Memorias*, otros aspectos manifestados en su comedia-programa, *El arte cómico*, y muchas de las vicisitudes vividas para imponer a los italianos del siglo XVIII su reforma teatral. El éxito de *Goldoni y sus dieciséis comedias* fue acompañado años más tarde, 1856, por *La sátira de Parini*, donde con procedimientos parecidos a los de su obra primera, puso frente a frente a Giuseppe Parini, poeta del siglo XVIII ya mencionado más arriba, con las víctimas de sus sátiras. A partir de ahí Ferrari se transformó en el vocero de la sociedad burguesa de su tiempo, a la cual retrató para denunciar y corregir sus fallas de funcionamiento. En *El duelo* (1868) reconoció que la práctica era necia y bárbara; en *El ridículo* (1872) planteó que el ridículo en que suelen caer los maridos engañados por sus mujeres es el castigo justo para los hombres que no saben elegir compañera; y en *La segunda dama* (1877) reveló el error de los hombres que se casan con mujeres de condición más baja, a las cuales resulta imposible insertar en la alta sociedad. Más allá del ingenio y, reiteramos, la pericia escritural ya mencionada, D'Amico señala que la obra de Ferrari carece de emoción, acaso porque se empeñó en decirle al mundo burgués que lo rodeada que tenían razón, que no cayeran en inquietud, pues «vivían de la mejor manera posible»⁴.

Tuvo, en este siglo XIX italiano, más relieve, aunque no mejor suerte, el teatro trágico, interpretado por aquellos que además de aceptar la tragedia como modo de expresión usaron el modo neoclásico y, con más empeño, el romántico para llevar su trabajo adelante.

Cabe señalar, como necesaria aclaración, que si bien la impronta romántica llegó a la península del mismo modo que lo hizo en todo el continente, a través del arte, la tendencia se expresó en Italia mucho más en el campo político, con el Risorgimento como bandera, por lo que los artistas, más patriotas que artistas, padecieron con frecuencia la persecución, la prisión o el destierro.

La débil incidencia italiana en el movimiento romántico se manifiesta, con algo de fuerza, en la novela de Manzoni, *Los novios* (si ésta puede ser tratada como romántica, aunque muchos la toman como la piedra inicial del realismo literario italiano), y en la siempre persistente actividad lírica, arma preferida

⁴ D'Amico, Silvio. Obra citada.

de los románticos, mientras que en el teatro no encontramos ningún título que haya trascendido hasta el punto de mantener frecuencia, siquiera módica, en los escenarios contemporáneos. Alfieri, muerto ya en 1803, superaba en atención a cualquiera de sus sucesores.

Abierto el siglo, el primer nombre de autor de tragedias románticas que aparece es el de Ugo Fóscolo (1778-1827), que muchos entendidos ubican más como un neoclásico que como un romántico. Combatiente al lado de Napoleón para liberarse de los austriacos, Fóscolo recibió la misma decepción que Ludwig van Beethoven cuando el corso se proclamó emperador. Respondió al desengaño con una novela epistolar, *Últimas cartas de Jacopo Ortis*, muy inspirada en el *Werther* de Goethe y, por tanto, la obra por la que muchos cronistas le dan tinte de romántico que, reiteramos, no era tan claro ni tan evidente. Si bien también se dedicó al teatro, este interés fue esporádico porque su verdadero punto de atención estaba en la poesía y en la política. Son célebres sus traducciones de los griegos, sus poemas de amor a sus tantas mujeres (fue un amante fogoso) y su composición poética paradigmática en verso libre, *Los sepulcros*, que escribió en Milán en 1806 y publicó en 1820.

«¿Del ciprés a la sombra, en rica urna
Bañada por el llanto, es menos duro
El sueño de la muerte? Cuando yazga
Yo de la tumba en el helado seno,
Y no contemple más del sol la lumbre
Dorar las mieses, fecundar la tierra,
Y de yerbas cubrirla y de animales,
Y cuando bellas, de ilusión henchidas,
No pasen ya mis fugitivas horas,
Ni, dulce amigo, tu cantar escuche
Que en armonía lúgubre resuena;
Ni en mi pecho el amor, ni arda en mi mente
El puro aliento de las sacras Musas,
¿Bastará a consolarme yerto mármol
Que mis huesos distinga entre infinitos
Que en la tierra y el mar siembra la Muerte?»⁵

⁵ Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, incluido en su libro *Estudios poéticos*, de 1878.

La caída de Napoleón y el regreso de los austríacos obligaron a Fóscolo a optar por el exilio en Londres; ahí vivió empobrecido, dando clases y publicando algún trabajo crítico (se destaca un estudio sobre el *Decamerón*), hasta la fecha de su muerte en 1827.

Fóscolo estrenó en 1797, mientras residía en la Venecia donde había nacido, la tragedia en cinco actos *Tieste*, basada en la fábula mitológica de los hermanos gemelos Tieste y Atreo y de la cual no tenemos ninguna versión en castellano. Reincidió recién en 1811 con otra tragedia, *Ajax*, ubicada en el campamento de Agamenón antes de su partida para Troya; y un año antes de embarcarse al exilio, 1819, consiguió estrenar *Ricciarda*, una «obra oscura»⁶, más romántica y shakesperiana que las anteriores, que trata de Tancredo, un rey que ha dividido su Estado entre sus dos hijos, Guelfo y Everardo, y que tras su muerte se desata la encarnizada lucha de poder entre los hermanos. Circula la sangre y la venganza a la manera del Shakespeare de *Rey Lear* y *Tito Andrónico*, una vorágine que se lleva la vida de la inocente Ricciarda, asesinada por su propio padre, Guelfo, quien luego se suicida.

A Ippolite Pindemonte (1753-1828) se le atribuye condiciones de prerromántico o de precursor de la tendencia. Sin embargo, su obra teatral, *Arminio*, publicada en 1804 y posiblemente no estrenada, fue conformada a la manera neoclásica. Cabe aclarar que las fuentes difieren, Apollinaire asegura que *Arminio* es su única tragedia, otros le atribuyen a Pindemonte una producción más extensa, aunque sin dar títulos. Más allá de esta participación escénica, sea esta poca o mucha, Pindemonte se destaca en las historias de la literatura por su acertada traducción de la Odissea al italiano. *Arminio* se basa en una fábula mitológica que trató Eurípides en una tragedia perdida y que Scipione Maffei reescribió en 1713, texto que con seguridad fue fuente de su inspiración.

Vincenzo Monti (1754-1828) es reconocido como poeta, traductor (se elogian sus traducciones de las obras de Homero), y como dramaturgo adscripto a la poética de Alfieri, aunque para muchos críticos su literatura dramática supera al referente. Cayo *Graco*, tragedia neoclásica que se estrenó en diciembre de 1813, en medio de la euforia producida por la retirada de los franceses de Napoleón, es el escalón más alto de una tarea dramática de poca fecundidad.

⁶ Apollinaire, Guillaume (sin fecha). *El teatro italiano* (traducción de M. García de la Rueda). París. Sociedad de Ediciones Louis-Michaud.

«Esta tragedia, que ocupó un lugar destacado en el repertorio del teatro italiano, fue un vivo ejemplo y un modelo de literatura dramática política; en ella, en vez de las ideas libertarias abstractas de Alfieri, suena un llamado concreto a la lucha por la unidad política del país.»⁷

Se entiende, por el título, que la tragedia refiere al tribuno de la plebe que en la Roma del siglo II pretendió reformas sociales que, rechazadas por la aristocracia, le valieron la persecución y el suicidio⁸.

Silvio Pellico (1789-1854) es ya un autor romántico –aunque sin brillo, según opinión de Apollinaire–, que escribió ocho tragedias. Fue amigo de Mme. de Staël, quien con seguridad influyó en su romanticismo, y actuó con intensidad como patriota carbonario, lo que le valió, detenido por los austriacos, una condena a muerte en 1822, que fue conmutada por cuarenta años de prisión en una cárcel de Brno, hoy territorio de la República Checa. Recibió la amnistía imperial en 1830 y regresó a Italia con mucho material literario elaborado en la cárcel, entre tanto algunas tragedias que no alcanzaron a superar la repercusión de su obra más exitosa, *Francesca di Rimini*, que fuera estrenada en 1812 y que trastoca la visión de la heroína del título tal como la inmortalizó Dante: en cambio de adúltera y lujuriosa Pellico la juzga inocente, aunque esta condición no la salva del castigo.

Acaso el dramaturgo más romántico fue el citado Alessandro Manzoni (1785-1873), el autor de *Los novios*. Si se lo acepta como jefe de esa escuela en Italia, así lo designa Ignatov, se admite que fue muy influido por la tendencia alemana. Sus biógrafos aseguran que escribió sólo dos tragedias: *El conde Carmagnola* (1816-1819) y *Adelchi* (1820-1822). *El conde de Carmagnola* es un drama histórico que se basa en hechos reales y trata de un *condottieri* milanés que, al servicio de la República de Venecia, combatió al mismísimo duque de Milán, Filippo Maria Visconti. La revuelta que comenzó con el triunfo y terminó mal para el rebelde, concluyó con la pena de muerte, ejecutada en 1432 en la Plaza San Marco de Venecia. Esta situación, planteada por Manzoni en el quinto acto de su pieza, adquiere una envergadura trágica impresionante. El gran aporte

⁷ Ignatov, S. 1947. *El teatro europeo en los tiempos modernos* (traducción de N. Caplán). Buenos Aires. Editorial Futuro S.R.L.

⁸ El dramaturgo argentino Carlos Somigliana (1932-1713), tomó el mismo tema para su obra *Amarillo*, estrenada en Buenos Aires en el año 1967.

que Manzoni hizo al género fue la inclusión del coro, procedimiento dramático que conocía pocos antecedentes contemporáneos y mediante el cual expresa sus verdaderos sentimientos políticos. Por ejemplo, cuando el conde Carmagnola triunfa sobre los milaneses, el coro no festeja sino llora amargamente.

Manzoni murió a causa de una meningitis el 22 de mayo de 1873. El solemne funeral, que se desarrolló en Milán, convocó al pueblo y a las máximas personalidades del Estado. En 1874, en el primer aniversario de su muerte, Giuseppe Verdi compuso la *Misa de réquiem*, para honrar su memoria.

* * *

En 1870 la causa de la unificación italiana estaba consolidada y el teatro se desentendió, entonces, de sus obligaciones patrióticas para posar la mirada en el entorno inmediato, donde la burguesía comenzaba a tomar un rol directriz inocultable. Se escucha, con más atención y con cierto retraso, lo que ocurría en Francia, y la tragedia burguesa de Diderot y la tragedia *larmoyante* se convirtieron en los modelos preferidos. Asimismo se abre paso desde 1875 el Verismo (del latín *veritas*: verdad o verdadero; la realidad sin idealizaciones), poética literaria propia de Italia que se aplicó en todo el arte: hay pintura verista (Antonio Mancini es su máximo representante), mucha música italiana verista, pero sin duda donde la tendencia se expresó con más fuerza fue en la novela, en el teatro y en la ópera, representada por las obras de Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Giacomo Puccini (1858-1924) y Pietro Mascagni (1863-1945). Como todo movimiento literario y artístico requiere un manifiesto, explícito o implícito, y los expertos lo han encontrado en el prólogo de la ópera *I Pagliacci*, dos actos estrenados en 1892 con letra y música de Leoncavallo.

«El personaje de Tonio [Taddeo, el bobo de la Comedia del Arte], aparece a través del telón y se presenta al público como emisario del autor.

¿Se puede? ¿Se puede?
Señoras, señores, discúpenme
si me presento a mí mismo.
Soy el Prólogo.
En escena, otra vez,
las antiguas máscaras

introduce el autor, en parte,
queriendo restaurar la vieja usanza,
y a ustedes me envía, de nuevo.
Pero, no para decirles, como antes:
“¡Las lágrimas que derramamos
son falsas!
¡De los sufrimientos
de nuestros mártires no se alarmen!”
No, no.
El autor, al contrario,
ha intentado aprehender
un trozo natural de la vida.
Su máxima es que el artista
es un hombre y, es para él, como tal,
para quien debe escribir.
Por ello se inspira en la realidad.
Un nido de recuerdos,
en el fondo de su alma,
un día decidió cantar, y,
con lágrimas verdaderas los escribió
y, suspiros y sollozos
le marcaban el compás.
Así, verán amar,
tal como se aman los seres humanos,
verán del odio los tristes frutos.
De dolor, espasmos,
¡gritos de rabia oirán, y cínicas risas!
Y, ustedes, más que nuestros
pobres gabanes de histriones,
nuestras almas consideren,
pues somos hombres y mujeres
de carne y hueso,
y de este huérfano mundo,
como ustedes, respiramos igual aire!
El concepto les he dicho;
ahora, escuchen
cómo se desenvuelve.

(gritando hacia la escena)
¡Vamos! ¡Comenzad!»⁹

Con claro vínculo con el Naturalismo de Zola (mencionarlos como sinónimos no es una decisión equivocada), se estima que *Cavalleria Rusticana*, ópera de 1890 basada en un texto corto de Giovanni Verga, música de Mascagni y libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, es una de las primeras muestras de esta escuela italiana. El enfoque verista de la historia, crudo y realista, se extiende también a la música, que abandona las arias de coloratura en favor de un canto más fluido y de los recitativos (esto es parcialmente cierto, *Cavalleria Rusticana* y otras dos óperas veristas, *I Pagliacci* y *Tosca*, poseen arias y coros que son constantemente presentados en recitales).

Ya hemos explicado en otra parte de estos *Apuntes* (capítulo XXI) en qué consiste la poética naturalista y cuáles fueron sus recursos procedimentales que, haciendo comparación, tienen amplia compatibilidad, sino similitud, con el programa verista italiano, este acaso menos cientificista y con mayor predilección por husmear en los rincones más oscuros de la sociedad, aquellos habitados por las clases bajas. Asimismo también planteamos en esas páginas la continua equivocación de igualar, por propósitos y procedimientos, al Naturalismo con el Realismo. Agregamos, a manera de recordatorio, que el Naturalismo asume un carácter determinista y cientificista que admite el cálculo en las situaciones sociales –de un matrimonio disoluto nacerá un hijo disoluto–, mientras que el Realismo, que también se propone mostrar las carencias y deterioros de la sociedad, acepta, en cambio y con más optimismo, que existe la posibilidad de superación voluntaria por parte de todos los individuos. Las diferencias entre estas dos tendencias y el Verismo se presentan en los localismos: los franceses naturalistas y realistas operaron sobre una realidad distinta a la italiana, echaron su mirada sobre una sociedad madura y culturalmente preparada; los veristas italianos, en cambio, debieron tomar nota del panorama que había dejado la ansiada unificación, con un norte en los albores de la industrialización y un sur con absoluta incapacidad de progreso, atrasado debido al peso del latifundio y de una larga tradición de sumisión y acatamiento. Las fábulas veristas fueron siempre contemporáneas, o no muy

⁹ Prólogo de la ópera *I Pagliacci*, publicado por <http://artzoneargentina.com.ar> (sin nombre de traductor).

lejanas en el tiempo; a la vez, las descripciones de los ambientes naturales o humanos fueron precisas y minuciosas. Los ambientes y los hechos son vistos con los ojos de los personajes y son transformados con un léxico que tiende a reproducir lo que se habla. El verismo repudia al narrador omnisciente, muy usado por la novela, pues para realizar una investigación científica y verdadera sobre la sociedad, debe adoptarse el tópico de la impersonalidad narrativa.

Giovanni Verga (1840-1922), siciliano, por lo tanto habitante de la zona carenciada, fue el más destacado escritor verista italiano. Su interés literario se focalizó sobre sus vecinos inmediatos, los llamados “vencidos de la vida”, apegados desde el nacimiento a la aceptación sin disputa de las costumbres atávicas, resignados a vivir encerrados en un marco cultural que defendía el atraso y la inmovilidad y discutía, a veces con mucha agresividad, todo aporte de progreso que viniera de afuera. Novelista más que dramaturgo, Verga excluye de sus tramas cualquier presencia de Dios o de la Providencia divina, muestra a personajes que, cuando quieren romper con ese círculo vicioso que los anula como individuos, lo hacen con torpeza e inoportunidad, debido a que no han sido preparados para el cambio.

Reiteramos que el aporte de Verga al teatro fue poco numeroso en relación a su alta contribución novelística y de relatos cortos. Se le contabilizan trece piezas, estrenadas entre 1866, *Il nuovi tartufi*, y 1903, *Dal tuo al mio*.

Con excepción de Verga y de Roberto Bracco (1860-1943), el verismo teatral italiano fue cultivado por autores de poca relevancia, con frecuencia, indecisos respecto a la adopción de esa poética. La lista es encabezada por Paulo Giacometti (1817-1882), que fue prolífico pero que de toda su producción, iniciada a los veinte años, sólo se rescata una sola pieza, *Muerte civil*, publicada en 1861. La acción en prosa y en cinco actos está ambientada en una ciudad de Calabria, Italia, en la época en que los Borbones dejaban el gobierno. Corrado, un condenado a prisión perpetua por homicidio, escapa de la cárcel y va en busca de su mujer Rosalía y de la hija de ambos. Los encuentra en casa de Arrigo Palmieri, un médico para el que su mujer trabaja. Cuando averigua que Rosalía ha rehecho su vida y ha hecho creer a su hija que Palmieri es su padre, se suicida para no ser un obstáculo para el futuro de ambas. La obra fue estrenada por Salvini, que, gran actor, suponemos encontró el tono justo para no exagerar las recargadas declamaciones que propone el texto. El espectáculo deleitó a Zola, que asistió como espectador de esta propuesta en italiano (idioma

que no entendía), y que simpatizó inmediatamente con el asunto por tratarse, creía, de un relato naturalista.

Giuseppe Giacosa (1847-1906) fue un abogado turinés que ante el éxito de su primer trabajo para la escena, *Una partida de ajedrez* (1871), abandonó la profesión y se dedicó al teatro (las fuentes difieren, otras aseguran que nunca se dedicó al ejercicio de las leyes sino siempre a la dramaturgia). La fábula de *Una partida de ajedrez* remite a cuento renacentista, con un rey del siglo XIV que disputa una partida de ajedrez con un paje llamado Fernando, muy enamorado de la hija del monarca. Se la dará en matrimonio si le gana, lo matará si pierde. Triunfa el paje, tal vez porque «¡oh prodigio! A Fernando le ha ayudado el demonio, o el amor». En sus obras posteriores Giacosa cambió el tono y se inclinó por el Verismo. Escribió *La Dame de Challant* para Sarah Bernhardt, que la llevó a escena en Nueva York en 1891, y en colaboración con Luigi Illica redactó los libretos de tres óperas de Puccini: *Bohème*, *Tosca* y *Madame Butterfly*.

Girolamo Rovetta (1853-1910), al igual que Verga, se destacó más como novelista, con Balzac como preferencial referente. Sin embargo, como dramaturgo aportó una de las piezas más importantes de la tendencia, *Los deshonrados*, impiadoso retrato de una familia ambiciosa de dinero.

Se agregan a la nómina nombres poco significativos, como los hermanos Camilo y Giannino Antona-Traversi (1857-1934 y 1860-1939), y Giovanni Bovio (1857-1903), más político que literato, hasta llegar al ya citado y relevante Roberto Bracco. Su primera obra data de 1887, *Non fare ad altri*, todavía imbuida de tonos románticos, una característica de la cual Bracco se desprendió en *Don Pedro Caruso*, de 1895, pieza donde además de evidenciarse el más exacto verismo anunciaba el grotesco, una derivación del verismo que años más tarde, 1916, sería confirmado como poética por Luigi Chiarelli en la obra inicial, *La máscara y el rostro*. Este nuevo género, que en nuestro país fue enaltecido por don Armando Discépolo, alcanzó niveles superiores con la obra de Luigi Pirandello.

La influencia de Ibsen en Bracco fue notoria en una producción que reconoce más de veinte títulos; el último, de 1931, fue *L'ucchie cunzacrate*. Tuvo problemas con Mussolini, quien dificultó su carrera llamando al boicot de sus espectáculos y mandándolo a encarcelar diecisiete veces, marcada diferencia con su coetáneo D'Annunzio (1863-1938), favorecido por el régimen fascista. D'Annunzio, príncipe de Montevenoso, un portentoso publicista de sí mismo, para unos extravagante y para otros extraordinaria figura que animó el fin de siglo desde distintos ángulos, no mostró rasgos de Verismo sino de una tendencia espectacular y decadentista, término este último que la academia le

asignó de modo despectivo a él y a muchas otras figuras de la época, desde los poetas malditos franceses –el conde de Lautréamont, Charles Baudelaire y Paul Verlaine–, hasta el británico Oscar Wilde. Era hijo de una familia terrateniente de Pescara (antigua ciudad del centro de Italia, sobre el Adriático), y publicó su primer libro de poesía a los dieciséis años. En 1881 ingresó en la Universidad de Roma, donde alternó con diversos grupos literarios del momento, escribió críticas y artículos para periódicos locales y editó su primera novela, *El placer*, en 1889. Provisto ya de cierta fama, contrajo un matrimonio de corta duración, entre 1891 y 1893, para iniciar una relación tempestuosa con la actriz Eleonora Duse, que según las crónicas terminó en 1910. Su vida dispendiosa y descuidada le atrajo deudas de las que tuvo que escapar precisamente en 1910, abandonando incluso un asiento en la Cámara de los Diputados. Refugiado en Francia colaboró con el compositor Claude Debussy en la obra *El martirio de San Sebastián* (1911).

Los sucesos posteriores corresponden a su actuación durante el siglo XX. D'Annunzio volvió a Italia a poco de comenzar la Primera Guerra Mundial y, asumiendo una posición inflexible, abogó con énfasis para que Italia se uniera al conflicto. Se enroló voluntariamente como piloto y protagonizó un accidente aéreo donde perdió un ojo. De ese modo completó su figura: bajito, calvo, tuerto, cargado y estrecho de hombros. En agosto de 1918, como comandante del escuadrón conocido como “La Serenísima”, organizó una de las mayores hazañas de la guerra al conseguir que nueve aviones realizaran un viaje hasta Viena para lanzar panfletos propagandísticos. Su espíritu nacionalista creció en furor y se opuso a los acuerdos del fin de la contienda, que perjudicaron a Italia con la pérdida de territorios, entre ellos la disputada región del Fiume, que luego de muchos entredichos y operaciones militares (D'Annunzio intervino en algunas, en favor de la independencia de la zona) hoy pertenece a Croacia.

Más aplacado en intenciones y propósitos, el llamado “poeta imperialista” fue cortejado por Benito Mussolini cuando tomó el poder en 1922, incluso con una orden honoraria inventada para concedérsela al poeta, sin conseguir que D'Annunzio (que ya se había convertido en “el Vate”, heredero de los grandes poetas italianos) adhiriera plenamente al programa fascista de derecha. Sin embargo, muchos historiadores lo implican, le dan carácter de precursor de las ideas autoritarias que ejerció el dictador italiano. En este sentido se le atribuyen el aporte del saludo fascista y el uso de las camisas negras. Murió en forma repentina, en marzo de 1938. Mussolini le ofreció funerales de jefe de estado.

D'Annunzio fue un escritor prolífico, varias veces acusado de plagio aunque la crítica más tolerante lo llamó el “depredador”, debido a su capacidad para esconder sus robos. Además de sus novelas –a la inicial *El placer*, de 1889, le siguieron *El inocente* (1892, que Luchino Visconti llevó al cine en 1976), *El triunfo de la muerte* (1894) y *Las vírgenes de las rocas* (1896)–, escribió el guion de la película *Cabiria*, basada en diversos episodios de la Segunda Guerra Púnica. En el campo de las artes escénicas produjo nueve piezas, ninguna de las cuales parece guardar interés contemporáneo.

- *Sogno d'un mattino di primavera* (*Sueño de una mañana de primavera*, 1897)
- *Sogno d'un tramonto d'autunno* (*Sueño de un ocaso de otoño*, 1897)
- *La gloria* (1899)
- *Più che l'amore* (*Más que el amor*, 1906)
- *Le Chèvrefeuille* (1910)
- *Il ferro* (*El hierro*, 1910)
- *Le martyre de Saint Sébastien* (1911)
- *Parisina* (1912)
- *La Pisanella* (1913)

No obstante el poco aprecio actual, los cronistas resaltan la repercusión de época, pues todas las piezas de D'Annunzio fueron llevadas a la escena con un éxito arrollador.

Tal como el caso de España, que al fin del siglo XIX saludaba la presencia de un gran autor, don Ramón del Valle Inclán, la nación italiana se hace merecedora de la progenitura de Luigi Pirandello (1867-1936). Innovador y prolífico, Pirandello revolucionó la dramaturgia del siglo XX. Inició su carrera con *L'Esclusa*, de 1908, y la continuó con títulos, *Seis personajes en busca de un autor*, *Enrique IV, Así es (si os parece)*, que revelan una literatura dramática excepcional, de un virtuosismo técnico sobresaliente, que alcanza sin mayores discusiones la categoría de clásica.

Los actores

A juicio de Silvio D'Amico el teatro de prosa italiano se defendió durante la mayor parte del siglo XIX «por el mérito de sus actores mucho más que por

la calidad de su repertorio»¹⁰. La nómina, abundante, debería comenzar con Gustavo Modena (1803-1861), el mejor actor del siglo según las crónicas que destacan un estilo que nosotros, sin documentos a la vista, no podemos apreciar. Se sabe, y esto sí parece medible, que su influencia fue grande en los intérpretes que pasaron por su compañía y que de él adquirieron los conocimientos que, con generosidad, solía regalar. No obstante, se dice que, con grandeza profesoral, el maestro no favorecía la imitación de su modelo sino el desarrollo de una personalidad propia e intransferible. Patriota como la época lo exigía, tuvo problemas por la distancia que ponía entre sus convicciones y las ideas de los que en Italia peleaban por su misma causa, tal como Cavour y Garibaldi.

Quizás a Adelaide Ristori (1822-1906) le cabe continuar con la nómina, ya que los cronistas señalan que, criada en una familia de actores, subió al escenario desde muy chica. No obstante, el comienzo efectivo de su carrera data de 1836 (catorce años), cuando asumió un papel de bastante responsabilidad en *Francesca di Rimini*, la mencionada obra de Silvio Pellico. En 1840, todavía muy joven, la Ristori —ya llamada “la marquesa”, por su prestancia actoral y también por su casamiento con un marqués— interpretaba a María Estuardo y otros personajes comprometidos de Alfieri. En sus memorias (*Estudios y Memorias* es el título, editada en 1888) admite que en su trabajo trató con tenacidad de perfeccionarse y de combinar la manera francesa de declamación con la vivacidad de lenguaje de los italianos, logrando un acuerdo que ella misma llamó “realismo colorido”. Contrajo nupcias en 1847 y abandonó temporariamente el escenario para decepción del público, que la reconocía como la gran actriz del momento. Este matrimonio no fue un hecho inocuo, la calidad social del esposo, un aristócrata marqués llamado Capránica del Grillo, terminó por convencer a los italianos de que los actores y las actrices eran personas respetables, para nada sujetas a desconfianza o recelo por razones de comportamiento.

A su vuelta a los escenarios la Ristori recuperó el halago que fue todavía en aumento, para la mira internacional, cuando viajó a París en 1855 para interpretar sus personajes favoritos: María Estuardo, Myrrha, de la tragedia homónima de Alfieri, Medea y Lady Macbeth. Pero quizás desempeñó su mayor hazaña en Londres, donde interpretó a la macabra heroína de Shakespeare en inglés. También actuó en Madrid y cuatro veces en los Estados Unidos.

¹⁰ D'Amico, Silvio. Obra citada.

Las crónicas marcan la valentía de la Ristori cuando tropezó con la censura: se permitía decir en el escenario los textos que ésta había suprimido. Quizás su condición de marquesa le permitió ir más allá de lo que, en este asunto, podía avanzar un actor. La Ristori se mantuvo en actividad hasta avanzada edad, se registra una intervención suya de 1902, año en que festejaba su octogésimo aniversario.

Como la Ristori, Tommaso Salvini (1826-1919) se crió en una familia de actores, por lo que conoció el escenario muy temprano. Su debut tuvo lugar durante una de las tantas giras que realizó la compañía donde estaba enrolado; fue con una obra de Schiller, cuando el joven sólo tenía catorce años. En 1848 afincó en Roma y se involucró en los acontecimientos revolucionarios ingresando en el regimiento de Garibaldi. Muy interesado en la obra de Shakespeare, la sometió a estudio y dio muestras de pericia cuando reapareció en 1856, interpretando *Otelo*. Ese es el punto, informan los cronistas, en que comenzó a crecer su fama, que pronto se hizo mundial. Para esto último contribuyó, ciertamente, la visita que en 1857 hizo a París.

«A mediados del siglo XIX, París constituía una especie de legislador en materia de arte escénico. El éxito que obtuviera en un escenario parisiense un actor visitante, casi ignorado, le proporcionaba el acceso a todos los teatros del mundo, y eso sucedió con Salvini. Carente de la posibilidad de hacer la debida propaganda, y habiendo renunciado a los servicios de la claqué, dio su primer espectáculo ante una sala semivacía. Pero, ya en el segundo, el teatro no daba cabida a todos los que querían ver a la nueva celebridad.»¹¹

Luego de este éxito, Salvini trabajó en Italia pero haciendo intervalos para viajar por el mundo, visitó varias veces Francia, Madrid, Londres, Moscú y Sudamérica. Los cronistas y sus propias manifestaciones le asignan un estilo de interpretación parecido al realismo colorido que propiciaba la Ristori. Dejó como testimonios muchas cartas y un largo artículo, *Algunos pensamientos sobre el arte escénico*, donde despeja dudas sobre su forma de actuar, que partía de lo interior para obtener lo exterior (creemos que nada de esto ha sido traducido al castellano). Émile Zola lo vio actuar en Francia y volcó sus elogios en su libro

¹¹ Ignatov, S. Obra citada.

El naturalismo en el teatro, aprobando la calidad actoral demostrada por Salvini en *Muerte civil*, la obra de Paulo Giacometti. Como dijimos, Zola se confundió y creyó presenciar una obra verista cuando, en realidad, se trataba de un drama *larmoyante* al cual Salvini lo había dotado de naturalidad.

«Vi a Salvini en La muerte civil y voy a poder juzgarlo. No necesito frases hechas que repugnan y espantan. El actor me ha embargado por completo, me ha emocionado. He percibido en él a un hombre, un ser vivo colmado con mis propias pasiones. A partir de ahora, existe un vínculo común entre él y yo [...] Desconfiaba mucho de los actores italianos, me los imaginaba de una exuberancia tremenda. Y cuál fue mi sorpresa, cuando constaté que el gran talento de Salvini es todo mesura, sutileza, análisis. No hay un solo gesto inútil o un grito que desentone. A simple vista, sería más bien gris, y es necesario esperar para ser conmovido por una interpretación tan simple, tan sabia y tan fuerte.»¹²

Halago parecido mereció Salvini por parte de nada menos que Konstantín Stanislavski, en *Mi vida en el arte*, pero dirigida a alabar antes que la actuación el rigor y la disciplina profesional del actor, que llegaba al teatro tres horas antes de la función, transitaba el escenario probando la voz y vistiéndose de a poco, como si la apropiación del vestuario le fuera incorporando el personaje. Hacia todo esto sin descuidar el entorno escénico, que vigilaba con oportunas charlas con los maquinistas del teatro.

Salvini murió en Florencia, creemos que muy convencido de su potencialidad interpretativa, ya que en un alarde había declarado que él podía hacer llorar a una audiencia con la sola lectura de un menú de restaurante.

Ernesto Rossi (1829-1896) nació en una familia burguesa que pagó una buena educación para prepararlo para la profesión de abogado. Sin embargo, a los dieciséis años y con el guiño de su madre cómplice, escapó de su casa para enrolarse en una compañía de actores. A partir de ahí recorrió un camino parecido al de Salvini; ávido de perfeccionamiento, aprendió de diferentes capocómicos, se interesó por Shakespeare e investigó las nuevas formas de actuación, que lo

¹² Zola, Émile. 2011. *El Naturalismo en el teatro* (traducción de Rosa de Diego) España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

acercaron a las también nuevas formas dramáticas realistas. Recibió asimismo elogios de Stanislavski, quien exaltó la serenidad de su estilo y la capacidad de convencimiento que exhibía desde el escenario. En 1855 inició sus giras europeas con un repertorio de tragedias shakesperianas. Como lo hizo Salvini, visitó Buenos Aires, la primera vez en 1873 y la segunda en 1879, debutando con *Otelo* (como Salvini, Rossi jamás interpretó las comedias del isabelino).

Debemos terminar esta zona del capítulo con la especial mención a la gran diva del teatro italiano de fin de siglo y comienzos del siguiente, Eleonora Duse (1858-1924), que como muchos de sus colegas había nacido en el seno de una familia de actores que, trashumantes, la dieron a luz en un vagón de tren. Se cuenta que su primer papel lo interpretó a los cuatro años, aunque su ingreso al teatro con un rol protagónico, la Julieta de Shakespeare, tuvo lugar a los catorce años, la misma edad que el genio inglés le concede a su heroína.

Es célebre e histórica su rivalidad con la francesa Sarah Bernhardt, con la cual compartía amores (D'Annunzio era amante de las dos), pero también se diferenciaba por su criterio para encarar la actuación: para la Bernhardt apoyada en la elocuencia de las palabras, para la Duse medida por la interioridad y la forma natural de expresar sentimientos. Esta forma la puso en contacto con las nuevas dramaturgias del momento, la de Ibsen entre ellas, autor que amaba hasta el punto de arriesgarse a estrenar sus textos cuando los mismos eran encarnizadamente perseguidos por la censura. Se dice que, en gira europea y decidida por la batalla en favor del autor noruego, impuso al conservador público de Viena el valor de *Casa de muñecas*.

Antes de todo esto, en 1881, se casó con Tebaldo Checchi, unión de la que nació su hija Enrichetta. En 1885 aceptó un contrato para una gira por América del Sur, que incluyó Buenos Aires un año antes que su rival Sarah Bernhardt, y entonces su fama, ya excepcional en Italia y en Europa, sobrepasó esas fronteras. En 1894 se produjo su primer encuentro con D'Annunzio. Interpretó en 1897 y en París la primera obra del autor, *Sueño de una mañana de primavera*. La recepción entusiasmó tanto a la actriz, hasta el punto de creer que D'Annunzio había creado la tragedia moderna. La relación, amorosa y profesional, se extendió hasta 1910, cuando el poeta, más atraído por sus intereses políticos y quizás por la Bernhardt, la abandonó. Hay cronistas que afirman que la Duse nunca perdió el atractivo por la obra del vate imperialista, y se concentró en el repertorio dannunziano, pero hay otros que, con más razón a nuestro criterio, señalan que, más allá del impacto inicial, el centro de su interés teatral no fue ese, sino desvió hacia Ibsen. Como dato informativo de esta última información señalamos que

cuando la Duse estuvo por segunda vez en Buenos Aires, en 1907, representó una sola obra de D'Annunzio, *La gaviota*, completando la cartelera con trece piezas, varios títulos de Goldoni y de su también venerado Ibsen.

Luego de esta gira, realmente triunfal, la Duse cayó en una depresión que la alejó de los escenarios por doce años. Se ocupó de otros menesteres solidarios, tal como asistir a los heridos de la Primera Guerra y ofrecer recitales poéticos en los frentes de combate. En este ínterin se le conoce una sola intervención artística, en la película *Cenizas*, filmada en 1916 y que, precisamente, registra el único testimonio cinematográfico de la actriz, que en ese entonces ya tenía sesenta años.

La Duse reapareció ante el público de Turín en 1921 con *La dama del mar*, donde actuó sin permitir que la maquillaran. De nuevo en movimiento, inició una gira por los Estados Unidos que finalizó abruptamente en Pensilvania, más exactamente en Pittsburgh, ciudad donde falleció en 1924.

* * *

Si bien no lo hemos remarcado, debemos señalar que en coincidencia con este tránsito de la prosa teatral, la ópera, soberbia e invulnerable, siguió presidiendo durante el siglo XIX sobre el espíritu del italiano espectador. Nacida en el siglo XVII, tal como lo hemos explicado en algún punto de estos Apuntes, su reino soportó los cambios de época, los incorporó y se enriqueció para satisfacción de un público incondicional y numeroso.

«El nuevo siglo había comenzado con los triunfos del inmenso Rossini, que con su “río de alegría” había inundado Italia y Europa: tan satisfecho, según se dijo, del poder de las notas, que declaró que habría podido poner en música cualquier cosa, hasta “la lista de la lavandera”. En realidad, *Il Barbieri [di Siviglia]*, 1816] no es solamente música: es intriga, personas, ironía, psicología, ternura, burla, nostalgia, amor; y el *Guillermo Tell* [1829] y el Moisés [1827] son dramas; y en el drama desemboca de manera encantadora la melodía de Bellini [Vincenzo, 1801-1835]; en drama se convierte el encendido color de Donizetti [Gaetano, 1797-1848].»¹³

¹³ D'Amico, Silvio. Obra citada.

Sin duda estos autores de óperas paradigmáticas –de Bellini, *Norma* (1831), *El puritano* (1835); de Donizetti, *El elixir de amor* (1832), *Lucia di Lammermoor* (1835)–, abrieron paso al genio operístico del siglo, Giuseppe Verdi (1813-1901). Aunque contemporáneo de Wagner (comparten el año de natalicio), no replicó las ansias revolucionarias musicales del alemán sino se atuvo a las pautas de la tradición italiana del *pathos* y de la épica, aun cuando hay entendidos que advierten en su música claros toques de romanticismo. Verdi –«quien “prestó una voz a las esperanzas y los duelos, lloró y amó por todos»¹⁴–, actuó de puente entre las composiciones recitativas de Rossini, Bellini y Donizetti y el ostensible verismo de Puccini. También se le atribuye la última expresión del género operístico, *Falstaff*, que Verdi compuso en 1893, ya octogenario, y que para los historiadores musicales cierra el gran ciclo de la música lírica italiana. Luego comenzó la decadencia.

¹⁴ D'Amico, Silvio. Obra citada.

CAPÍTULO XXVII

ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

CAPÍTULO XXVII

ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

Introducción

La creación de un nuevo oficio para la escena, el de director, no fue un hecho circunstancial, de cortos efectos. Todo lo contrario, cambió la actividad teatral de un modo radical. Poco a poco, a medida que transcurría el siglo XX, el director se fue apropiando de la corona que durante siglos adornó la testa de los autores. Por supuesto que esta modificación fue paulatina y producto de un proceso, a veces litigioso debido a la poca consideración que algunos *régisseur* tuvieron con los autores. Pero los fundadores del oficio, el duque Jorge de Saxe Meiningen y Stanislavski, mantuvieron el respeto por el poeta (así llamaba Stanislavski a los autores), y sus decisiones escénicas estaban destinadas a cumplir con el requisito de efectuar el traslado más cuidadoso de sus textos, sin afectar su sentido y mucho menos su arquitectura dramática. El ruso declaró que «el actor, el pintor, el atrezzista, el tramoyista, tienen una misma finalidad: la de servir al poeta». Pero precisamente en Stanislavski encontramos un primer signo del conflicto señalado: discutió con Chéjov, ya anotamos que a veces agriamente, la mirada sobre sus obras, que el autor calificaba como comedias y el director las montaba como tragedias.

También es cierto que la textualidad mantuvo bastante de su vigencia monárquica mientras se hacía el cambio, y produjo acontecimientos que tuvo a los autores como protagonistas. Tal el caso de Henrik Ibsen, que a partir de 1877, cuando estrena *Los pilares de la sociedad*, hace entrega de la primera muestra de una nueva dramaturgia, vigorosa, con fuerza suficiente para influir también en el siglo XX, y replicarse, en lo sucesivo y con matices propios, en el teatro de otros países muy diferentes a Noruega.

Desde el mismo campo, desde el textual, un autor francés dinamitó al Realismo y al Naturalismo. Alfred Jarry (1873-1907) estrenó en 1896 su inmortal *Ubú rey*, que comienza con un insulto apenas disfrazado –«mierdra»–, que si no asustó al menos sorprendió a los espectadores parisinos. Jarry mostraba con esta pieza una insolencia escritural que iba más allá de la que podrían haber ejercido los autores de vodevil o la *pièce-bien-faite*, desacralizando el texto y poniéndolo a la par de las revoluciones estéticas que ya habían

comenzado con el Impresionismo. El descaro de Jarry llegó al colmo, para algunos, porque satiriza *Macbeth*, una de las obras cumbres del gran referente del teatro occidental.

La nueva situación fue tema de conflictos, a veces muy serios, pero resulta justo afirmar que la aparición del director generó un efecto muy estimable: no hubo, en adelante, textos “irrepresentables” (*Peer Gynt*, *Woyzek*, *La tentación de San Antonio*, de Flaubert, etc.). Los directores pudieron con ellos, sin llegar con eso a cubrir la empresa exagerada (o no) por Patrice Pavis, quien sostiene en su célebre diccionario que en el teatro moderno hay quienes son capaces de poner en escena hasta la guía telefónica.

Pero todo esto comenzó con los Meiningen, y a ellos debemos referirnos.

Los Meiningen

Saxe-Meiningen es la ciudad capital del ducado de Sajonia-Meiningen, al sur de la Turingia alemana. Su autoridad en el siglo XIX era el duque Bernardo II de Saxe-Meiningen, que se involucró en el conflicto de conformación del Imperio Alemán y formó alianza con Austria, que en la disputa con Prusia sufrió la derrota en la breve guerra de 1866 (estos acontecimientos están relatados con más detalle en el capítulo XIX de estos *Apuntes*). El canciller prusiano vencedor, Otto von Bismarck, tomó represalias: forzó la abdicación de Bernardo y su suplantación por su hijo Jorge (1826-1914), que ese mismo 1866 tomó el cargo con el título de Jorge II. El nuevo monarca había vivido cuarenta años desatendido de los asuntos de estado, que estaban en poder de su padre, y se había dedicado al cuidado de la marcha de todas las entidades culturales que Saxe-Meiningen, como casi todas las ciudades alemanas, mantenían en funcionamiento, desde el organismo dedicado a la ópera y al ballet, el teatro de prosa y la gran orquesta. En función de esos intereses se había cargado de información y había estudiado historia y pintura en la Universidad de Munich. Habida cuenta que el teatro inglés había sido de importancia para que se conformara un teatro nacional alemán, Jorge II también viajó a Londres en 1850 para disfrutar de las reposiciones de Shakespeare sin ninguna alteración de textos, y, a la vez, ver en acción a los grandes actores ingleses, tal como William Macready o Charles Kean.

Cuando Jorge II entró en funciones gubernativas, reorganizó la actividad artística del ducado, disolvió el teatro de ópera y mantuvo la orquesta y el teatro de la corte¹, que hasta entonces daba espacio a compañías invitadas y que a partir de la gestión del duque se convirtió en un teatro con repertorio propio. Quedó al mando del Barón von Stein, que a su vez dio el cargo de *intendant* (director artístico) al dramaturgo Friedrich Bodenstedt, que por otra parte era también un afamado estudioso del teatro renacentista inglés. La tarea de Bodenstedt se prolongó hasta 1870, fecha en que por discrepancias el duque, que se había mantenido en segundo plano pero que en realidad regía con sus decisiones la estética de la compañía, decidió tomar el asunto en sus manos. Contó para la tarea con dos valiosos colaboradores, su tercera esposa, Ellen Franz, una actriz educada por Goethe en Weimar que dejó el escenario para respaldar a su marido y que en esta nueva función tomó el nombre de baronesa Helene von Heldburg, y un director escénico muy particular, Ludwig Chronegk, que ejercía la función con un despotismo entonces poco común y que, según propia confesión, fue modelo de acción del propio Stanislavski.

«Stanislavski, que lo observó trabajando en Moscú, estaba profundamente impresionado y confesaba haberse convertido en un director despótico a imitación de Chronegk.»²

Algunos cronistas señalan que Ellen Franz estuvo a cargo de la elección del repertorio, afirmación discutible debido a que resulta más creíble que este trabajo fuera responsabilidad de su esposo. Lo que resulta cierto es que la baronesa se puso al frente de la educación de los actores sin ofrecer grandes progresos; la compañía de los Meininger –que se había permitido prescindir de grandes intérpretes o, en todo caso, le daba aislada participación a alguno para un solo espectáculo y para encarnar un personaje muy puntual–, siempre mostró carencias en el rubro. La instructora aplicaba, sobre todo en la dicción, el estilo grandilocuente que había aprendido en Weimar, que no se correspondía con el verismo del resto de los elementos escénicos. La falta de naturalidad en

¹ El edificio teatral había sido inaugurado en 1831 con motivo del cumpleaños del duque Bernardo. Fue reformado en los años sesenta para dar cabida a los grandes montajes de la compañía; en marzo de 1908 un incendio lo destruyó completamente. Tras su reconstrucción, fue reinaugurado en diciembre de 1909, conservándose hasta hoy.

² Braun, Edward. 1986. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski* (traducción de Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina). Buenos Aires. Editorial Galerna.

el discurso fue siempre el punto en que la compañía era atacada por los críticos. Stanislavski opinó que estos actores alemanes aportaban muy poco de nuevo a los viejos métodos de actuación, y que cuando lograban algún lucimiento se debía porque eran subsidiarios del atractivo cuadro escénico que había imaginado Chronegk. Se deduce que Chronegk cumplió a satisfacción con la misión que le había asignado el duque, hasta el punto que en 1875 Jorge II le extendió las obligaciones y lo nombró *régisseur e intendant* de la compañía. Hasta entonces Chronegk, si bien contaba con márgenes de libertad creativa, debía obedecer a las generales indicaciones de puesta en escena naturalista que le indicaba el duque (no hay que confundir este naturalismo, referido a la fidelidad y exactitud histórica, con el naturalismo social de Zola). Las relaciones entre ambos habían sido bastante inusuales pero armoniosas, «mientras el duque se encargaba de la interpretación y visualización de las obras, Chronegk tenía como tarea la administración de la compañía y la conducción de los ensayos, así como también el traducir las instrucciones e ilustraciones impresionistas de Jorge en el lenguaje de la acción escénica»³. Una relación semejante existía entre el duque y sus escenógrafos, que debían responder al naturalismo escénico del que Jorge II era adicto; él mismo hacía la investigación histórica y, excelente dibujante, diseñaba trajes (que debía ser ropa de escena, no disfraces) y la escenografía que luego debían trasladarse a la práctica.

Los Meiningen se hicieron célebres por las giras —la ciudad natal era un ámbito estrecho, cualquier representación cubría muy pronto los escasos ocho mil espectadores posibles—, y durante esas excursiones Chronegk quedaba al mando, ya que Jorge II era retenido en Saxe-Meiningen por los asuntos de estado. Se calcula que entre 1874 y 1890 los Meiningen emprendieron noventa y una giras y dieron exactamente dos mil quinientas noventa y una representaciones por toda Europa. Berlín era un primer destino obligado, pero los planes de viaje se extendieron a partir de ahí y la compañía se presentó en casi todas las ciudades importantes del continente. Semejante propósito obtenía un valor agregado, Chronegk era un hábil empresario y lograba recaudaciones muy importantes que solventaban los gastos de mantenimiento sin necesidad de acudir al tesoro de la ciudad.

La cuestión más sorprendente, que cautivaba a los espectadores nada acostumbrados, era el manejo de masas en el escenario. Hasta la representación de batallas, viejo problema de la puesta en escena, contaba con un mimetismo

³ Braun, Edward. Obra citada.

asombroso porque Chronegk distribuía a los actores en tarimas (instrumento que acaso se usaba por primera vez en el teatro), y por lo tanto mostraba la escena la acción bélica desde distintas alturas. Montaba con frecuencia una parte de la escenografía de manera tridimensional (árboles, columnas con volumen, nada de cartón pintado), y realizaba prodigios con la iluminación, de abajo, de arriba, desde los costados, aun cuando los artefactos de alumbrado eran a gas y poco proclives a responder a sus experimentos (hay testimonios que aseguran que en algún momento llegó a conocer y utilizar la iluminación eléctrica). Para este realismo, donde los soldados cargaban armas auténticas, se requería de un elenco numeroso, setenta personas entre actores y actrices, pero por la obligación de cubrir las acciones de masas, la cifra se elevaba a doscientos. Este agregado, actores “extras” que no necesariamente tenían que ser profesionales, se reclutaba en las ciudades donde la compañía se instalaba.

Como dijimos, como verdadera excepción Chronegk accedía a contratar temporariamente a algún actor experimentado. Existen documentos donde estos volcaron sus impresiones, en principio negativas respecto al número excesivo y forma de los ensayos –se perdía gran cantidad de tiempo en cosas que no tenían importancia, admitió el actor Ludwig Barnay, contratado para encarnar al marqués de Posa en una versión de *Don Carlos* de Schiller–, pero en vista de los resultados los actores tan críticos, incluso Barnay, que volvió a Meiningen para hacer *Hamlet*, retrocedían en sus reparos y se mostraban satisfechos de haber participado de un hecho teatral verdaderamente excepcional. Como ejemplo del puntillismo naturalista del duque Jorge II se destaca su versión de *María Estuardo*, donde reprodujo con exactitud la sala del trono inglés, y la de *Julio César*, sorprendente también por su fidelidad histórica. Los diseños de la obra de Shakespeare estaban basados en esbozos proporcionados por Pietro Visconti, conservador de monumentos antiguos y director de investigaciones arqueológicas de Roma. Pero «no sólo los decorados estaban basados en los restos del Foro Romano, sino también las estatuas, armaduras, armas, copas y demás, fueron fieles reproducciones de originales romanos»⁴. Dándole razón al fastidio inicial de Barnay, se anota que los Meiningen tardaron siete años en darle el punto final al proyecto de montar *Julio César*, que recién en 1874 fue estrenado en un teatro de Berlín. La temporada en la capital de Prusia había sido planeada para cuatro semanas, pero tuvo que extenderse dos más para satisfacer la demanda del público. La crítica berlinesa, incondicional de un

⁴ Braun, Edward. Obra citada.

espectador muy sofisticado, elogió sin reparos el mayor mérito que siempre ofrecían los Meiningen, la puesta en escena y el movimiento de masas, a la vez que deploraban la ya señalada poca calidad de los actores que actuaban en los roles principales.

Entre las críticas que recibieron los Meiningen se destacan aquellas que le quitaban originalidad a sus hallazgos escénicos, dando nombres de quienes los habían empleado con anterioridad. Los ataques más rigurosos vinieron de la prensa británica, que ponían en duda la condición de Chronegk como director de escena, rol que ponía en peligro el trabajo del actor, el verdadero transmisor en el escenario de las palabras del autor. Otros críticos, no solo británicos, anteponen razones que desautorizan la paternidad del oficio de *régisseur* que generalmente se le atribuye al duque y a Chronegk. El español Pablo Simón Iglesias corrige lo que supone un desacierto histórico diciendo que «en primer lugar debemos dejar claro que no hay duda, como diversos estudios han demostrado, que la puesta en escena no fue inventada en el ducado de Saxe-Meiningen. Es evidente que la escenificación (entendida en su sentido más amplio como ordenación de los elementos de la representación en vistas a contar una historia) es intrínseca al hecho teatral y que, aunque no hubiera un profesional específico que se dedicara a esta labor, muchos han sido los que se han encargado de esta tarea a lo largo de la historia del teatro compatibilizándola con otras actividades (recordemos, por ejemplo, los casos de Esquilo, Calderón o Molière)»⁵. El articulista se vale, para afirmar su opinión, de ejemplos dieciochescos, tal como el de Konrad Ekhof, figura importante del teatro alemán, que nosotros hemos tratado en el capítulo correspondiente. La defensa a la posición contraria es sencilla, si bien nada de lo que hacían los Meiningen parecía instrumentado por primera vez, es cierto que el duque y Chronegk fueron los primeros que juntaron y armonizaron todos los hallazgos, creando un procedimiento que, sin duda, maduró el de director de escena, rol que muy poco después perfeccionaron Stanislavski, Lugné Poë, Antoine, y hoy se reconoce, se acepta y se necesita en cualquier teatro del mundo occidental. Responde su función a la que le otorga el también español Juan Antonio Hormigón, quien dice que «el director de escena contemporáneo une pues a su conocimiento de una práctica artesanal que consiste en el manejo,

⁵ Iglesias Simón, Pablo. *Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meiningen* (el autor identifica a la compañía como Meiningen, mientras que nosotros lo hacemos como Meiningen). ADE-Teatro. N° 100. Abril-Junio 2004.

ordenamiento y conjunción de los materiales y elementos escénicos con los que realiza un espectáculo –interpretativos, rítmico-dinámicos, literarios, plástico-visuales y sonoros–, una noción estética que no solo establece un objetivo preciso a la puesta en escena, propone unos procedimientos de trabajo, establece una metodología, sino que procura su coherencia, da sentido profundo y concreto a cada uno de estos apartados, descubre el ‘porqué’ de cada opción asumida y reúne en una trama signica teatral toda su práctica creativa»⁶.

Los Meiningen fueron reconocidos por su naturalismo en el teatro histórico, en beneficio de Shakespeare (a quien no se le quitaba ni se le agregaba una coma; los Meiningen eran muy respetuosos de todos los textos, desechaban las adaptaciones y trabajaban muy fieles a los originales), Schiller y von Kleist (a quien rescataron de una injusta oscuridad), pero en 1876 el duque rompió con la regla, que por otra parte le había dado merecida fama, y acudió al contemporáneo Henrik Ibsen. Es cierto que al principio no abrevó de su núcleo de realismo crítico –*Espectros* o *Casa de muñecas*–, sino eligió *Los pretendientes de la corona*, obra de contenido histórico que Ibsen había escrito en 1863 y donde reflejaba la disputa de dos aspirantes al trono en la Noruega del siglo XIII. Para este proyecto Jorge II trabajó con la escrupulosidad de siempre, visitó Noruega para estudiar el terreno y recoger materiales de las fuentes más fidedignas. Ibsen mismo presenció el estreno y quedó impresionado, describiendo la realización como «brillante y espectacular». Anotan los historiadores que la representación de *Los pretendientes de la corona* por los Meiningen en Berlín, fue importante para comenzar a introducir la dramaturgia de Ibsen en Alemania.

Diez años después, en 1886, Jorge II y Chronegk volvieron a prestar atención al autor noruego y, apartándose de los textos históricos, accedieron a la contemporaneidad montando dos de sus obras de tesis, *Los pilares de la sociedad*, y poco después, encarando aun mayor riesgo, procedieron al estreno de *Espectros*. Publicada en alemán en 1881, esta pieza causó gran revuelo y la reacción policial, que prohibió su representación alemana, claro que Jorge II podía hacerlo en su territorio, donde era soberano. El estreno en *Saxe-Meiningen* se produjo en el mes de diciembre y, para prevenir disturbios, se ordenó que la policía local (seis efectivos en total) rodeara el edificio teatral. El éxito fue clamoroso e Ibsen, también presente en la sala, quedó «encantado con la fidelidad de la puesta en

⁶ Hormigón, Juan Antonio. 1991. *Trabajo dramático y puesta en escena*. España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

escena»⁷, pero la representación de *Espectros* quedó recluida en Saxe-Meiningen; sólo pudo representarse dos veces más, en Dresde y en Copenhague, porque se siguió sosteniendo la prohibición para toda Alemania; incluso la versión Meiningen nunca se pudo ofrecer en la ilustrada Berlín.

El trabajo intenso, y el trajín de las giras, afectaron la salud del imprescindible Chronegk, quien murió en 1891, un año después de la célebre visita a Moscú y a la temprana edad de cincuenta y tres años. El aporte de Chronegk era tan importante que, a su muerte, el duque decidió cancelar las giras y recluyó a la compañía a actuar solamente en el teatro de Meiningen.

Se debe acordar que Chronegk, el duque Jorge II y, también y a pesar de lo que parece haber sido una pálida contribución de Ellen Franz (hay quienes opinan lo contrario), fueron los pioneros de una profesión que luego otros, Stanislavski, Lugné Poë, Antoine, ayudaron a fortalecer para teñir con esa presencia todo el teatro del siglo XX.

Henrik Ibsen

EL DRAMA MODERNO

«Henrik Ibsen es de mañana y de hoy. Sin su gran sombra el teatro que le sigue es inconcebible».

JORGE LUIS BORGES

Noruega, patria de Ibsen, ocupa junto con Suecia, Finlandia y parte de Rusia la península escandinava, la más boreal del continente europeo, muy próxima al ártico norte. A su vez, con la citada Suecia y Dinamarca forma parte de un conjunto mayor que se reconoce como Escandinavia. Si bien se estima que esos territorios estuvieron habitados desde hace doce mil años, los registros europeos individualizan la instalación de las tribus vikingas durante la Alta Edad Media. Salvajes y guerreros, los vikingos asolaron las regiones nortenas de todos los continentes, hasta llegar y ocupar transitoriamente el extremo septentrional de América del Norte. El primer signo de atrocidad vikinga del que se tenga certera noticia ocurrió en el 793, cuando invadieron la isla británica de Lindisfarne y

⁷ Braun, Edward. Obra citada.

saquearon el monasterio allí existente, asesinando a los monjes y secuestrando a los pobladores sobrevivientes, a quienes llevaron prisioneros como esclavos a sus fiordos. Esta fecha y este episodio fue recogido por la historia como punto de comienzo de la Era Vikinga, el dato de inicio de un azote para las zonas costeras de Europa —e insísimos, de otros continentes—, constante hasta el año 1100, en que fueron de continuo derrotados y diezmados por los sajones.

La historia revisó este período sólo reconocido por la barbarie vikinga e ignoró que, junto con su indiscutible ferocidad guerrera, la etnia se destacó en la artesanía, en el comercio (inventando un abecedario conformado por las “runas” vikingas), y en la ocupación civilizatoria en tierras baldías, como Islandia.

Noruega fue evangelizada por misioneros alemanes e ingleses, que completaron la tarea alrededor del año 1000, pero la primacía católica se perdió en 1537 cuando la corona de entonces decidió adherir a la causa luterana. Entre los siglos XI y XII se consolidaron intereses monárquicos y eclesiásticos, formando un reino unificado e independiente de las naciones vecinas y hermanas, Dinamarca y Suecia. El XIII fue un siglo de esplendor, al que siguió una fase de decadencia debido a distintas circunstancias, desde luchas sangrientas por la sucesión, que desató una guerra civil (que Ibsen retrató en *Madera de reyes* o *Los pretendientes de la corona*), y una cruel epidemia de peste negra. Estableció una corta alianza con Suecia, entre 1320 y 1364, y otra más afianzada con todos los reinos nórdicos, la Unión de Kalmar, que se extendió entre 1397 y 1523 y que defendió a la región del contiguo acecho de los principados alemanes, dispuestos a arrebatar parte de esas tierras. Dentro de este conglomerado Noruega representaba la zona más débil, de modo que una vez disuelta la Unión su destino estuvo ligado a la suerte de Dinamarca, que trataba a la zona como una provincia más, ligazón desigual que perduró hasta 1814. Este último año, una asamblea de patriotas noruegos declaró unilateralmente la independencia del país y redactó una constitución liberal que establecía una monarquía parlamentaria a la manera inglesa. El documento necesitó de algunas enmiendas para integrarse en una nueva coalición, esta vez con Suecia, que se disolvió por fortuna pacíficamente en 1905, un año antes de la muerte de Ibsen. Luego del rompimiento, un plebiscito se inclinó por mantener la monarquía constitucional en el seno de un sistema parlamentario.

En el siglo XVIII había comenzado a dar signos de existencia una incipiente burguesía, asentada en el desarrollo económico provocado por la instalación de una industria de factura moderna. La presencia de esa clase se

acentúa a fines del siguiente siglo, cuando en 1884 se fundan los dos primeros partidos políticos representativos precisamente de esta burguesía: el liberal y el conservador; contemporáneos entonces de un Ibsen que los tuvo como blanco preferido de sus críticas y su desdén.

El predominio cultural que las otras naciones nórdicas ejercieron sobre Noruega, vigente desde la Baja Edad Media hasta los tiempos modernos, se advierte en la carencia de una lengua literaria. En 1838 se edita en Francia una historia de la literatura escandinava que excluye toda mención de Noruega, recalcando, en cambio, el desarrollo del arte literario de Dinamarca. Por consecuencia, la ambición de concretar un teatro nacional (necesidad cubierta en ese entonces por casi todas las naciones europeas), se vio dificultada por la carencia de desarrollo propio y la inexistencia de una lengua noruega única, tal como la tuvieron en su momento los españoles y los mismos ingleses, que usaron el teatro para inventar o reafirmar su idioma. Noruega contaba con una lengua oficial, la que se hablaba en las ciudades y entre la gente culta que «solamente en la pronunciación —asegura Anderson Imbert— difería de la lengua de Dinamarca», y del *landsmål*, que era el resultado de la unificación de los dialectos del campo. La primera gramática de la lengua noruega fue propuesta en 1848 por Ivae Aasen (1813-1896), mientras que el lingüista Knud Knudsen (1812-1895), que también arbitró en el tema, aconsejó que la lengua literaria fuera el noruego de la ciudad pero abierta a ciertos particularismos de los valles y del campo, hasta alcanzar lo que sería un acento nacional. Ibsen colaborará extremando esta flexibilidad en función de sus necesidades expresivas, actitud que en los primeros tiempos le traerá problemas, porque los organismos culturales noruegos seguían en poder de funcionarios prodaneses, más interesados en cuidar el predominio de la nación vecina que en otorgar libertades locales. Envuelta en estas urgencias Noruega casi no participó del movimiento romántico, de presencia muy fuerte en Dinamarca, y el movimiento ganó terreno recién cuando Ibsen aportó sus primeros trabajos dramáticos, ya que desde la inicial *Catilina a Madera de reyes* y con algunas excepciones, *La comedia del amor* o *La castellana de Ostrat*, utilizó la poética romántica.

La actividad teatral se encontraba dominada por la dramaturgia danesa, hasta el punto que el primer teatro público que se abre en 1827 en Cristianía (ciudad que recuperó su nombre tradicional, Oslo, en 1925), de muy corta vida ya que sólo alcanzó los diez años, sostuvo un repertorio de notoria influencia danesa. En esas fechas se erige otro teatro nacional en Bergen, que no obstante sus intenciones de nacionalizarse padece la carencia de dramaturgia local. Ahí

es donde acaso el azar, la fortuna o la casualidad se instala Ibsen haciendo sus primeras armas dramáticas.

Como dice Anderson Imbert, ni el mismo Víctor Hugo, artífice de la revolución romántica que conmovió la actividad artística del siglo XIX, hubiese imaginado que la verdadera renovación del drama moderno iba a llegar de una región sin tradición cultural, de la mano de un dramaturgo noruego llamado Henrik Ibsen. Por las razones apuntadas, hasta ahí Noruega sólo ofrecía como representación literaria las sagas del siglo XII y los *lieders* populares desarrollados un siglo después, que jugaban con el paganismo en tiempos en que los misioneros trabajaban para convertir a la nación al cristianismo. Bastante después fueron los poetas del siglo XVII los primeros en inquietar el ambiente, aferrados al amor por la patria y pujando por su emancipación espiritual, buceando en el folclore y en la tradición y recogiendo los cuentos populares.

Sucede, como se verá a renglón seguido, que de acuerdo con la opinión de Jorge Dubatti no hay un solo Ibsen, sino varios que se distinguen claramente en una carrera que incluye la escritura de veinticinco obras. Hay diferencias entre los historiadores en la periodización de esta trayectoria, pero, de nuevo en acuerdo con Dubatti, nosotros la dividimos en cuatro etapas, siendo su contribución más radical la conformada por la tercera, llamada la de su teatro crítico o de tesis o de ideas, que se inicia con *Los pilares de la sociedad* (1875) y finaliza con *El pato salvaje* (1884). Son diez años en los que Ibsen estructura el drama moderno, arquitectura perceptible «tanto en las bases del teatro de Arthur Miller como el de Jean Paul Sartre, Antonio Buero Vallejo, Rodolfo Usigli y Roberto Cossa»⁸. De todo esto, de su poética y de sus efectos, nos referiremos más adelante, dado que cabe continuar el capítulo con una síntesis de la biografía del autor.

Ibsen nació en Skien, ciudad portuaria del sur de Noruega, el 28 de marzo de 1828. Su familia vivió acomodada hasta 1835, cuando la empresa de su padre quiebra y el bienestar se trastoca en penuria económica. A los dieciséis años, sin posibilidad alguna de hacer estudios regulares, Ibsen se traslada a Grimstad, ciudad aún más sureña, donde trabaja como ayudante de farmacia y prepara su ingreso a la universidad. Es de esta época cuando sus biógrafos descubren su escandinavismo, exaltación de la triple unidad nórdica (Suecia,

⁸ Dubatti, Jorge. 2006. Introducción a *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires. Colihue teatro.

Dinamarca, Noruega). Esta fue la posición política que siempre sostuvo, poniéndola por encima del liberalismo nacionalista. Asimismo prestó atención a los flamantes reclamos de la nueva clase proletaria; se enteró de la revolución parisina de 1848 aun mediante los escasos ecos que llegaron hasta Grimstad. El mismo rechazo que sentía por la política especulativa sintió por la religión. El pietismo⁹ de su familia le resultaba intolerable y este rechazo, además del desdén que sentía tanto por los feligreses como por los pastores, se expresa con total claridad en *Espectros*.

En 1850 Ibsen ya vive en Cristianía, donde cohabita una casa con el que luego será jefe del movimiento obrero noruego, quien lo inicia en las teorías de izquierda. No obstante la prédica no prospera, por propias declaraciones de Ibsen se sabe que prestó poca atención a la teoría marxista y que nunca leyó un libro de Marx, aunque le sonaba bien que se terminara con “la explotación del hombre por el hombre”. Hay datos que señalan con veracidad que Ibsen frecuentó muy poco la lectura de los filósofos. Lo que conocía de ellos respondía al clima de época, era una información precaria sobre Kant, Schopenhauer o Kierkegaard. Tampoco se informó acerca de las teorías de Freud. Hay críticos que vinculan su pensamiento con el de Kierkegaard —afirman que *La comedia del amor* recibió préstamos de un texto del filósofo, *Diario de un seductor*—, pero esta aseveración es arriesgada visto la poca atracción que sintió Ibsen por esta clase de literatura especulativa.

No hay certeza de cuando Ibsen contrajo amistad con el otro gigante de las letras nórdicas, Björnsterne Björnson (1832-1910). Por esas siempre raras circunstancias del negocio teatral, Björnson no obtuvo el mismo predicamento que Ibsen consiguió en estas tierras americanas, sospechamos que jamás fue estrenado en la Argentina. Pero en su Noruega natal es distinguido por ser el autor de la letra del himno nacional, *Sí, amamos esta tierra*, y por haber sido galardonado con el Premio Nobel en 1903. Consecuencia de equívocos y malentendidos la relación entre ambos genios se quebró en 1869, pero se reconstituyó cuando Ibsen volvió a radicarse en el país. Algunos biógrafos son prudentes al calificar el grado de esta amistad, Anderson Imbert anota que «se estimaron sin admirarse profundamente».

⁹ El pietismo fue un movimiento luterano fundado por Philipp Jakob Spener durante el siglo XVII y que se desarrolló notablemente en el siglo XVIII, que daba más importancia a la experiencia religiosa personal y enfatizaba la lectura y estudio de la Biblia.

Ibsen fracasó en su intento de entrar en la universidad. En realidad existió la posibilidad pero hizo pocos esfuerzos para superar las primeras instancias de ingreso, que no le fueron favorables. A la vez su primer drama, *Catilina* (en verso y tres actos, presentado bajo el seudónimo Brynjolf Bjarme), fue rechazado por el teatro oficial de la ciudad capital. Decide publicarla en 1850, pero la repercusión fue nula. Anderson Imbert anota que un año después «los doscientos cinco ejemplares que quedaban de una edición de doscientos cincuenta se vendieron a un bolichero como papel usado»¹⁰. La desilusión es grande, aunque atenuada cuando el Teatro de Cristianía le acepta su segunda obra, *La tumba del guerrero*, aprobación debida, casi con seguridad, por la carga de romanticismo danés que pesaba en la pieza. Se estrenó en 1851; firmada con el mismo seudónimo que utilizó para *Catilina*, su primera obra representada contó con buena recepción pero fue el mismo Ibsen quien, se dice que sentado en las últimas filas de la platea, le reconoció sus imperfecciones.

Mientras lleva a cabo estos intentos, Ibsen colabora en revistas satíricas, *Manden y Andhrinner*, con textos y caricaturas. Era un sólido dibujante y habría sido, acaso, un excelente pintor; si las condiciones económicas de su familia hubieran permitido el período de formación cuando era adolescente.

Ese mismo año, 1851, se muda nuevamente. Se instala en Bergen y responde a un ofrecimiento para sumarse a la plantilla del teatro de esa ciudad, compromiso que asume y que «salvó a Ibsen para el Drama»¹¹. No tiene un cargo muy definido, pero la confianza de Ole Bull, el director de ese organismo que propende el desarrollo del teatro noruego, le permite el constante transitar entre bastidores que, claro está, actúa como la mejor escuela de aprendizaje. La experiencia fue dura, la influencia danesa sobre la escena era enorme y, para colmo, gozaba de la amplia aceptación del público. Aquí descubrimos diferencias entre los biógrafos, para algunos Ole Bull le exige el estreno de una obra con su firma cada año y la primera es *La tumba del guerrero*, presentada en 1853. Otros, en cambio, afirman lo que ya manifestamos renglones más arriba, que tal estreno tuvo lugar en Cristianía dos años antes, en 1851. Lo que resulta cierto, y acaso confirma el compromiso, es que en ese ámbito Ibsen estrena una pieza por año: *La noche de San Juan* (1853), *La castellana de Ostraat* (1854), *La fiesta de Solhaug* (1855), *Olaf Liliekrans* (1856).

¹⁰ Anderson Imbert, Enrique. 1946. *Ibsen y su tiempo*. La Plata-Buenos Aires-Tucumán. Editorial Yerba Buena.

¹¹ Anderson Imbert, Enrique. Obra citada.

Más allá de las buenas intenciones de Bull, el repertorio tuvo que ser conformado por obras de otros orígenes, ya que la producción noruega no alcanzaba a cubrir todas las necesidades. Es entonces cuando Ibsen toma contacto con una dramaturgia foránea de preponderancia francesa, que muestra atisbos de calidad o, al menos, un precioso y aceitado juego escénico, como las piezas de Scribe (el más solicitado) y Sardou. Ambos autores serán fundamentales para su carrera, ya que de la arquitectura dramática utilizada por ambos, volcada en la llamada *pièce-bien-faite* (consultar capítulo XXI), tomará Ibsen muchos procedimientos que aplicará, años más tarde, cuando abandone la impronta romántica para crear el teatro de tesis.

Luego de un viaje subsidiado a Copenhague, destinado a cultivarse en un ámbito más propicio (ahí, se dice, descubre a Shakespeare), Ibsen estrenó en Bergen y a su regreso, en el mismo año de 1853, la ya nombrada *La noche de San Juan*, una comedia donde establece un contrapunto entre lo natural y lo sobrenatural, inspirada fuertemente en el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. El fracaso es rotundo.

«El público silbó a rabiar. Nunca fracasó tanto Ibsen como aquella noche. Escondió la obra, que sólo se publicaría en 1909 después de su muerte.»¹²

Con *La castellana de Ostrad*, que Ibsen estrenó también en Bergen al año siguiente, tuvo más suerte. Fue un éxito, aunque para Anderson Imbert el autor «había cedido demasiado a la técnica de Scribe: equívocos, desencuentros, frases caprichosas, catástrofes, etc., casi convirtieron al drama en un melodrama».

No obstante romántica y de evocación del pasado lejano de los vikingos, *La fiesta de Solhaug* toca uno de los temas que el primer Ibsen trabajó con mayor intensidad: el matrimonio por interés (uno de los temas centrales de *Casa de muñecas*). El éxito hizo que por primera vez su nombre sobrepasara las fronteras de Noruega. Por razones ignotas para nosotros, también para sus biógrafos, Ibsen repudió esta pieza y la siguiente *Olaf Lilielrans*, de 1856, que vivió un éxito momentáneo y fue repudiada por su propio autor. Años después, en 1870, ya afianzado como dramaturgo, Ibsen hizo un repaso de su carrera sin hacer mención a esta pieza.

¹² Anderson Imbert, Enrique. Obra citada.

En 1857 se funda en Cristianía el Teatro Nacional Noruego, creado para hacer competencia con obras de notoria inspiración noruega al Teatro de Cristianía, de clara tendencia danesa. En agosto de ese mismo año (para otros historiadores en 1858, año en que contrae matrimonio con Suzannah Thoresen), Ibsen se traslada a la ciudad para hacerse cargo de la dirección de la flamante institución. Fue nombrado director y entonces resulta poco entendible que pese a su cargo y su poder de llevarla a escena en su propio teatro, Ibsen le haya ofrecido su nueva pieza, *Los guerreros de Helgeland* a las autoridades del teatro competidor. Sin fortuna por otra parte, porque el estreno sufrió demoras y postergaciones hasta conseguir desatar la ira del autor (Ibsen siempre fue de carácter irritable, se lo considera malhumorado de ordinario), quien denunció el maltrato y retiró la obra para ofrecerla en su propio teatro con un éxito rotundo. Ibsen prosigue con esta obra el buceo de los temas legendarios y dibuja vikingos de cuerpo entero, solo que retratados a estatura humana.

Ibsen publica, en 1862, *La comedia del amor*, que, aunque escrita en verso, es el primer texto donde incursiona en avatares que tienen que ver con la vida contemporánea. Aún restan tintes románticos –lo que autoriza a ubicar la obra en su primer período creativo–, pero ya se insinúa su interés por esa vida cotidiana velada por la hipocresía y el interés personal. Es que *La comedia del amor* contiene suficientes elementos de escándalo (un personaje exalta el amor libre), de tal modo que no pudo ser estrenada, fue repudiada por los críticos y hasta combatida desde los ámbitos académicos, donde un profesor aconsejó que al autor «se le dieran bastonazos». También operó en contra las referencias que desde el texto se hacen a una novela de Camila Mollet, fundadora del movimiento feminista noruego. La comedia vio por fin el escenario, pero once años después de su escritura.

La quiebra del Teatro Noruego de Cristianía, en ese mismo 1862, se compensa, para Ibsen, con los homenajes que recibe en Bergen, la ciudad que lo vio nacer como dramaturgo. Incentivado y estimulado por tantos honores, escribe *Los pretendientes de la corona* o *Madera de reyes*. En este texto aborda el viejo tema isabelino de la lucha por el poder, ubicando la trama en la vieja Noruega de la Edad Media, siglo XIII. Con su estreno en 1863 obtiene un éxito artístico y también pecuniario, lo que le permite pagar las deudas provocadas por el derrumbe del Teatro Noruego. Con este título concluye lo que los críticos denominan período romántico o heroico de Ibsen, o la fase de sus dramas históricos y románticos, que también llaman nostálgicos, inspirados en el pasado.

En setiembre de 1863, ya ganado un prestigio sólido como defensor de la cultura noruega, Ibsen recibe del gobierno una subvención para solventar

un viaje de estudio por las capitales occidentales. Un suceso desgraciado precipitó su partida: se indignó por la falta de solidaridad escandinava por parte de Noruega, renuente de acudir en ayuda de Dinamarca asediada por el expansionismo prusiano de Bismark, que en tren de reunificación de Alemania le quitó tierras. Muy disgustado por el hecho, Ibsen dejó su país en 1864 para permanecer nada menos que veintisiete años en el extranjero. En mayo atraviesa los Alpes y se deslumbra con el sol de Italia, aquel que reclama desesperado el Oswald Alving de *Espectros* al final de la pieza. Ahí, en este territorio de beneficioso clima, se dedica con todas sus energías a escribir *Brand* y *Peer Gynt*, donde se propuso expresar su visión de Noruega. La primera pieza encierra el propósito del autor de mostrar cómo los noruegos deberían ser, la segunda de cómo eran en realidad.

Esta segunda etapa de creación en tierra italiana, más precisamente en Roma, donde permaneció cuatro años, se la suele llamar filosófica o ética. Por su parte Robert Brustein lo llama período épico.

«Ibsen diseñó a sus grandes rebeldes a través del análisis de su vida interior buceando su yo escondido en busca de defectos y virtudes, y exponiendo su propio carácter al examen y la crítica despiadados. Esta técnica de creación de personajes se puede señalar en el período épico de Ibsen, durante el cual su romanticismo fue más ferviente y la identificación con sus obras aparece menos disimulada; además, cuando Ibsen escribe sus obras épicas, no se niega a admitir su estrecha vinculación con los personajes centrales. «Brand soy yo mismo en mis mejores momentos», escribe en 1870 [...] Cualquier examen de las piezas maduras de Ibsen deben partir desde *Brand*, puesto que esta monolítica obra maestra no es la tan solo la primera obra que terminó después de haber abandonado su país natal («Hube de escaparme de la suciedad para sentirme completamente limpio»), sino también la primera, y posiblemente la más grande de las obras de valor perdurable. Nada, en los escritos previos de Ibsen, anunciaba una obra de tal dimensión.»¹³

¹³ Brustein, Robert. 1870. De Ibsen a Genet. La rebelión en el teatro (traducción de Jorge L. García Venturini). Buenos Aires. Ediciones Troquel.

Las huellas de su educación religiosa están presentes en *Brand*, donde adhiere en forma abierta a la concepción pietista, de la que había abjurado públicamente, de que el individuo debe salvarse a través de su propio esfuerzo, sin intermediario alguno, sean estos pastores luteranos o el impresionante aparato de la iglesia católica. De difícil concreción escénica el mismo Ibsen pareció reconocer las dificultades al subtitular la pieza como un poema dramático en cinco actos, sólo válido para su publicación y lectura. De la edición se hizo cargo un editor danés y la aparición del libro, en 1866, lo hace célebre en Dinamarca, corazón de la cultura escandinava.

Los estipendios obtenidos por sus derechos de autor y una pensión que recibe del parlamento noruego, no obstante residir Ibsen fuera de la patria, le traen tranquilidad económica y un ánimo más alegre, que se expresa en la siguiente obra, *Peer Gynt*, inspirada en una vieja leyenda nórdica que resulta irreconocible en la obra dramática. *Peer Gynt*, también subtitulado poema dramático, igual que *Brand*, es un texto donde lo lírico supera a la reflexión lógica. Para Anderson Imbert, el protagonista Peer «es la más lírica, la más desvalida, la más alocada criatura» del teatro de Ibsen. A pesar de las dificultades de realización —un larguísimo poema dramático en verso, multitud de personajes, continuos cambios de locación sin respeto por la unidad de lugar—, la pieza se estrenó en el Teatro de Cristianía en febrero de 1876, diez años después de su publicación, con música de Edvard Grieg. Precisamente la música hizo famoso al compositor, quien «no deseando limitar la ejecución de sus composiciones a las pocas ocasiones en que el drama se representara [...], las arregló en dos *suites* orquestales»¹⁴. Un juicio generalizado estima que la escena de la muerte de Aase, la madre de Peer (figura inspirada en la de la propia madre del autor), es uno de los logros supremos del teatro de todos los tiempos.

Esta vez los críticos se inclinaron por la reticencia, confundidos por haber percibido en *Peer Gynt* enigmas irresolubles y símbolos indescifrables, y como no podía ser de otra manera, Ibsen montó en ira. El estallido lo hace escribir la carta a Björnson que hoy es famosísima: «La indignación multiplica mis fuerzas. Quieren guerra, haré guerra. Mi propósito es éste: dedicarme a la fotografía. Pondré a mis contemporáneos, uno a uno, ante mi objetivo», amenaza Ibsen, sin que nadie haya sospechado, acaso ni siquiera él, que esta declaración encerraba su decisión de producir un cambio en su gramática escénica que,

¹⁴ Anderson Imbert, Enrique. Obra citada.

teatro de tesis mediante, daría lugar a lo que hoy se entiende como drama moderno. Lo que promete es abandonar las técnicas aplicadas con solvencia y lanzarse por un camino no transitado, poniendo en juego el éxito obtenido hasta el presente. Responde con un desafío de visible raíz romántica, aunque son precisamente los procedimientos románticos de escritura los que dejará de lado. Romántico será cuando su nueva dramaturgia, corrosiva y denunciante, se enfrente a la reacción conservadora que lo castigó de mil modos, entre ellos una censura que en algunos lugares (Alemania por ejemplo) prohibió por años la representación de sus mejores textos. Como prometió, su teatro se transformó en fotográfico (sin llegar a confundirlo con el Naturalismo de Zola). Renunciará a lo legendario y fabuloso, temas de sus primeras obras, para indagar en «las estrecheces de la realidad mezquina, como se la ve a nuestro alrededor. Ibsen se expresará a través de esa pobreza; exprimirá la poesía de este mundo gris, sin rimas ni ritmos. La descubrirá en el discurso burgués común, en las expresiones rápidas, en los mínimos gestos sobre los que hará convergir, imperceptiblemente pero mágicamente, las luces, de manera que las almas se revelen sin reservas»¹⁵.

Ante la decisión, Ibsen recibe el apoyo de una persona de la crítica, Georg Brandes (1842-1927), que fue el gran precursor del Realismo en los países nórdicos. En 1871 Brandes, autor a posteriori de una decisiva biografía de Ibsen, dio una serie de conferencias en la Universidad de Copenhague titulada *Las corrientes principales de la literatura decimonónica* (publicada en seis tomos entre 1872 y 1890), donde expuso en calidad de manifiesto que la nueva literatura dramática debía ser realista y crítica de la sociedad.

En 1868 Ibsen había dejado Italia y, luego de una recorrida europea, decidió instalarse en Dresde. Aquí, en esta ciudad, inicia sus actividades de “fotógrafo”. La primera tentativa en este sentido, aún dubitativa, es *La unión de los jóvenes* (1869), una pieza no del todo lograda que se inspiró en la mezquina actividad política noruega. En esta pieza anuncia, si bien pálidamente, la gran renovación teatral que completará más adelante. El cambio se muestra en la organización de los diálogos, cada personaje tiene su habla propia y ninguno de ellos sufre el estigma de padecer el rol de villano. El autor no toma partido, sólo muestra, el espectador sacará sus conclusiones. Todavía muy influido por la técnica de la *pièce-bien-faite*, desarrolla una continuidad de contingencias que

¹⁵ D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.

van preparando la sorpresa final, pero, a diferencia de Scribe, no es mero truco escénico, sino un llamado de atención sobre la posible falla moral de un político.

No obstante los defectos de *La unión de los jóvenes*, Ibsen recibe el reconocimiento no solo en la península nórdica, sino también en el resto de Europa. *Brand* se traduce al alemán e Ibsen realiza una visita a su patria donde recibe homenajes, mientras que el rey le encarga dos misiones protocolares importantes, que intervenga en un congreso dedicado a poner orden en el todavía complicado tema del idioma de los noruegos, y que sea su representante en los actos de inauguración del canal de Suez. Ibsen cumplió con los compromisos, en especial con el segundo, que lo llenó de satisfacción cuando tomó contacto con el mítico río Nilo. Regresa a Dresde en momentos que estalla la guerra franco-prusiana, conflicto que cayó fuera de sus intereses y lo hizo alejarse, para instalarse provisoriamente en Copenhague. Volvió a Dresde cuando la victoria alemana estaba consumada, y allí vivirá por siete años.

Luego de escribir y publicar *Emperador y Galileo* (1873), obra que tenía en carpeta desde hacía años, la más extensa de su producción y donde volvió al verso por última vez, Ibsen encara el comienzo de su tercera etapa creativa, el teatro de tesis anclado en la poética realista.

«Después de *Emperador y Galileo*, Ibsen [se decidió a] reemplazar los escenarios naturales de los fiordos y las montañas por ruidosas reuniones en salas decoradas; el drama religioso-filosófico por el drama de la vida cotidiana; la libertad sin límites de los héroes épicos, por las pequeñas limitaciones de los maridos y las amas de casa contemporáneos; la imagen empinada y la metáfora sugestiva, por las llanas conversaciones en la sala de recibo, entre cigarros y bebidas [...] Fue una de las decisiones más heroicas de todo el arte moderno.»¹⁶

Con seguridad este es el ciclo creativo de mayor importancia, que iniciado en 1877 se extendió con matices hasta 1899, cuando Ibsen, ya cerca de la muerte, tuvo que dejar de escribir impedido por la enfermedad. Si bien se compone de doce piezas, son las cinco primeras las que visibilizan mejor las intenciones críticas del autor: *Los pilares de la sociedad*, *Casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo* y *El pato salvaje*. Ateniéndose a la técnica escritural de la

¹⁶ Brustein, Robert. Obra citada.

pièce-bien-faite, pero en este caso un esquema cargado de contenido, desarrolla su poética a través de los siguientes puntos.

- Técnica clásica para la intriga: principio, medio y fin. Y respeto por las tres unidades, de lugar, de tiempo y de acción.
- La intriga central, en las obras del período crítico de la dramaturgia de Ibsen, carece de acciones paralelas o segunda acción.
- Situaciones familiares, de las más corrientes, donde el espectador burgués podía reconocerse sin dificultades. Emulando a Chéjov, que casi con seguridad Ibsen no conoció, acata lo que el ruso dijo sobre la conducta del hombre común: «mientras los hombres cenan, simplemente cenan, en ese momento se decide su destino y su vida se destruye».
- La discusión como elemento de solución del conflicto (el final de *Casa de muñecas* es el gran ejemplo). «El drama se convierte en una discusión»¹⁷, y esta discusión incluye los temas cotidianos, los de todos los días, exigiendo la identificación del espectador burgués.

«Las novedades técnicas de las obras de Ibsen y posteriores a Ibsen son las siguientes: primero, la introducción de la discusión y su desarrollo hasta abarcar y penetrar en la acción, que finalmente la asimila, convirtiendo la obra y la discusión prácticamente en lo mismo; y segundo, como consecuencia de convertir a los mismos espectadores en los personajes del drama, y a los incidentes de las vidas de estos en sus incidentes.»¹⁸

La discusión se concreta en el procedimiento realista del “encuentro personal”, aquel momento de la historia, casi al límite de su fin, en que los dos personajes enfrentados, protagonista y antagonista, arriban al momento eludido

¹⁷ Anderson Imbert, Enrique. Obra citada.

¹⁸ Shaw, Bernard G. 2013. *La quintaesencia del ibsenismo* (traducción de Miguel Ángel Martínez-Cabeza). España. Ediciones Cinca. El origen de este libro fue una conferencia que, con el mismo título, Bernard Shaw dio, en el verano de 1890, ante la Sociedad Fabiana. Como se dijo, afianzado el texto con mayor documentación y mayores opiniones, tuvo una primera edición en 1913.

durante toda la obra: el encuentro personal y decisivo, donde por lo general tiene lugar la discusión, o mejor la discusión última, aquella que decide, por fin, el destino futuro de los personajes.

Acerca del encuentro personal, Eric Bentley, un perspicaz estudioso del estilo, dijo que «el realismo estriba en el hecho mismo de que estas ceremoniosas criaturas intenten rehuir los encuentros y no lo logren totalmente»¹⁹.

- Desaparición absoluta de ciertas convenciones tradicionales del teatro —apartes, soliloquios— y ausencia total del final feliz. Todo lo contrario, sus finales son abiertos. En casi todas sus piezas de realismo crítico, *Casa de muñecas* y, en especial, *Un enemigo del pueblo*, «Ibsen deja cabos sueltos, invitando a la participación mental de los mirones sentados en las butacas, para que, al final de la representación, cuando se pongan los abrigos y se marchen a sus hogares, sigan pensando en el enigma que el dramaturgo les ha propuesto»²⁰.
- La prescindencia de efectos escénicos sorpresivos o fantasiosos —tan caros a la *pièce-bien-faite*— actúa de factor económico. Se necesita muy poco para presentar el conflicto, la pieza comienza cuando la acción ya está cerca de la crisis. También reduce la extensión; Ibsen opta, con alguna excepción, por los tres actos en cambio de los cinco de sus primeras piezas: «vidas enteras, historias de años, presentadas en una mínima unidad de tiempo y lugar ¡De una tragedia de Ibsen Shakespeare hubiera hecho un solo acto!»²¹.
- El pasado —“el cadáver en el desván”— determina el conflicto, que nació por un hecho (la falsificación de firma de Nora, el pasado disoluto del padre de Oswald en *Espectros*, etc.) anterior al comienzo de la pieza. Las historias de vida o prehistoria de los personajes, que el autor entrega en abundancia en las primeras escenas aunque sin agotar el suministro, que se sigue dando a posteriori hasta completar el dibujo de caracteres y motivaciones. La pericia técnica de Ibsen para entregar esta información

¹⁹ Bentley, Eric. 1982. *La vida del drama* (traducción castellana de Alberto Vanasco). España. Editorial Paidós.

²⁰ García Pintado, Ángel. 1984. Prólogo a Ibsen. *Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje*. España. Editorial Edaf S. A.

²¹ Anderson Imbert, Enrique. Obra citada.

es superlativa. El peso del pasado es un recurso naturalista a lo Zola, del cual Ibsen es deudor.

- Todas las hablas son distintas y los argumentos de discusión son personales, propios, sin que el autor tome riguroso partido. El lenguaje de los personajes ibsenianos es muy poco opulento, reticente, casi prosaico, de una trivialidad deliberada (alguien lo llamó el anti-Shakespeare). Él, que había sido un maestro de la retórica poética (que brilló en lo más alto con *Brand* y *Peer Gynt*), sacrifica todo lucimiento y reduce el lenguaje de sus personajes a aquel que cualquier ciudadano escucha en la calle. Asimismo es propio del enunciado verbal de Ibsen la existencia de dos partes: una explícita, lo que los personajes dicen, y otra sobreentendida, lo que los personajes callan.
- Los personajes de Ibsen padecen el infortunio público (*Un enemigo del pueblo* vuelve a ser el mejor ejemplo), que a diferencia del infortunio privado (propio del melodrama), está vinculado con el referente, su entorno y la situación social y política del hombre.
- En sus obras falta el “personaje simpático” (desde ya que ni rastros de algo parecido a un bufón); todo lo contrario, en un segundo plano suelen aparecer personajes siniestros y malvados, como el proxeneta Engstrand de *Espectros*.
- Nunca el humor aparece en sus piezas.
- Otro elemento que Ibsen cuida de un modo absoluto es el de la acción. Sujetándose a la vieja premisa aristotélica, la acción en sus piezas es acaparadora y la causalidad es directa y explícita: una cosa lleva a la otra, hay una estrecha relación entre causa y efecto. Hay varias definiciones que intentan clarificar el concepto de acción. Algunas se han usado en algunos capítulos de estos *Apuntes*. Cabe agregar la más obvia y la más usada, de claro origen stanislavskiano: acción escénica es toda conducta voluntaria y consciente tendiente hacia un fin determinado. La otra definición pertenece a Juan Villegas: «La acción dramática –en cuanto eje organizador del mundo del drama– es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial

conflictiva. Se representa como una línea que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones»²².

- Respecto al espacio, utiliza un procedimiento efectivo para incrementar la ilusión de realidad que exige el Realismo: la “extraescena”, un espacio “real” fuera del escenario de donde vienen o adónde van los personajes y que el espectador no tiene ninguna dificultad de reconocer, aun cuando el espacio de la extraescena no se ve pero repite ámbitos que el receptor burgués conoce, tal como el despacho de Helmer donde recibe al chantajista Krostad, en una de las escenas iniciales de *Casa de muñecas*.

Para la escritura de sus obras Ibsen aplicaba un plan implacable: redactaba tres borradores, que a medida que se sucedían iban atrapando más y más la personalidad de sus personajes. Él mismo lo explica en declaraciones que se transcriben en casi todas sus biografías.

«En general establezco para cada una de mis piezas tres planes que difieren mucho por los detalles, sino por la trama. Después del primer esquema me parece conocer a los personajes como si yo hubiera viajado con ellos en tren. En el borrador siguiente todo se me aparece con más nitidez y yo los conozco como si juntos hubiéramos pasado un mes en un lugar de veraneo: ya distingo en ellos los rasgos fundamentales y las pequeñas particularidades de carácter. Con todo, todavía será posible un error de mi parte en algún aspecto esencial. En fin, con el tercer borrador, llegó a los límites de mi conocimiento: ya no ignoro nada de esas gentes que he frecuentado durante tanto tiempo y tan de cerca. Son mis amigos íntimos. No me han de decepcionar, y tal como entonces los veo, es como los veré siempre.»

Ibsen recalca esta disposición con un remate categórico: «yo no busco símbolos, pinto hombres. No me atrevo a meter un personaje en una pieza hasta que sea capaz de contar mentalmente los botones de su levita».

²² Villegas, Juan. 1991. *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*. Ottawa, Canadá, Girol Books.

Desde 1875 Ibsen está viviendo en Munich y ahí produce la primera obra de esta serie crítica: *Los pilares de la sociedad*. Con ella entra de lleno al terreno del Realismo, poética que ya seduce al resto de la dramaturgia europea. Aun con matices locales e intereses artísticos personales aplicaron o aplicaban en coincidencia la nueva mirada Alejandro Dumas hijo y Émile Augier en Francia, Büchner en Alemania, Pushkin, Gógol y Turgeniev en Rusia, Pérez Galdos y Dicenta en España, los veristas italianos en su península. Altera su actividad con halagadores noticias y sucesos: la traducción de *Galileo y Emperador* al inglés, y un viaje a Berlín para asistir a la puesta en escena de *Madera de reyes* por parte de los Meiningen.

Los pilares de la sociedad se estrenó en 1877 en el Teatro Real de Copenhague. En esta pieza Ibsen retrata los avatares matrimoniales de una familia, vinculada por matrimonios de conveniencia, y la conducta del honorable cónsul Bernick que, sin embargo, es cabeza de un negociado con la compra, a muy bajo precio, de unas tierras donde, él sabe, pasará el ferrocarril. Para esta maniobra cuenta con la complicidad de otros “pilares de la sociedad”.

«Es un drama de reconvención directa a la hipocresía social; historia de todos los días, de un “hombre de bien” que edificó su respetabilidad sobre la mentira, y que al resurgir su pasado, que vuelve ante sus ojos con el rostro de una mujer, se libera finalmente de su obsesión confesando en público sus culpas. Moraleja: sólo la Verdad y la Libertad pueden ser los pilares de la vida humana.»²³

En 1878, confirmando un espíritu errante que lo define desde que salió de Noruega, la familia vuelve a Roma. En ese lugar, donde residirá otros siete años, escribirá todas las obras de su período crítico, con la excepción de *Los pilares de la sociedad*, ciclo que comienza en 1879 con la publicación de *Casa de muñecas*. El borrador había sido titulado, llamativamente, *Notas para una tragedia contemporánea*, lo que expresa toda una decisión estética y que provocó la reacción, a favor o en contra, de toda Europa. Repetiremos lo que se escribió cientos veces: lo que resultó revulsivo para las sociedades del siglo XIX no fue tanto la decisión de Nora, la protagonista del cuento, de abandonar a su marido (una circunstancia digerible porque si bien no era habitual, tampoco era excepcional),

²³ D'Amico, Silvio. Obra citada.

sino que renunciara a su maternidad, que se fuera, ¿para siempre?, de la casa matrimonial dejando también a sus hijos. La pregunta que incluimos en el párrafo anterior dio lugar a también cientos de especulaciones, y a la pretensión de muchos dramaturgos de darle continuidad y llevar al drama hacia otro final, fotografiando con rigor ibseniano la vida y conducta posterior de Nora luego del portazo. Los resultados de los intentos que prosperaron y llegaron a tener estado público, al menos los que nosotros conocemos, muestran un destino repetido para la nueva Nora, víctima de un devenir penoso y prostituido. Hay críticos favorables que acusaron que muy pocos acertaron con el verdadero sentido de la pieza, pues *Casa de muñecas* muestra «el caso de una mujer que, antes de ser hembra, esposa y madre, quiere ser mujer»²⁴. Otros afirman, ya un lugar común, que la frase que dice Nora al comienzo del acto final –«Siéntate, Torvald; tenemos mucho que hablar»²⁵–, marca precisamente el comienzo de una discusión, y es el verdadero punto de inicio del drama moderno.

Este cuestionado final de la obra, cuando esta moderna Medea abandona a su esposo y también a sus hijos, provocó tanta repulsión que algunas actrices se negaron a interpretar el papel (por ejemplo, la actriz alemana Niemann Raabe), mientras que los directores, en afán de concretar una puesta en escena tranquila, lo modificaron con frecuencia, transformando a la Nora en una sumisa esposa que, minutos después de la salida, vuelve arrepentida. Hay cronistas que acusan al mismo Ibsen de aprobar, a veces, la concesión. Lo que es históricamente cierto es que Eleonora Duse (incondicional admiradora de la dramaturgia de Ibsen) interpretó una versión con ese final complaciente, e Ibsen se encontraba en la platea. El mismo cambio de final afectó al film argentino homónimo, que en 1943 dirigió Ernesto Arancibia según libreto y adaptación de Alejandro Casona.

Con *Espectros* (1881), Ibsen insiste en mostrar que el matrimonio suele ser una máscara social que oculta vínculos falsos. Para Anderson Imbert la pieza «es casi un cuarto acto de *Casa de muñecas*, con la diferencia de que Helena Alving, la protagonista de esta obra, es una Nora que no se atrevió a abandonar la casa.

«Helena Alving pecó contra la Vida cuando, en vez de abandonar al marido, tirano inmundo, respetó la Regla muerta, en la que no

²⁴ D'Amico, Silvio. Obra citada.

²⁵ Ibsen, Henrik. 2010. *Herik Ibsen. Una casa de muñecas. Un enemigo del pueblo* (traducción de Clelia Chamatrópulos). Buenos Aires. Colihue Clásica.

creía, y siguió con él; y Helena ha sido castigada: su hijo Oswald, artista nato, pero con la herencia corrompida del padre, está excluido de la Vida; hoy no puede crear, mañana será idiota.»²⁶

Espectros es la obra de Ibsen que con seguridad padeció más que ninguna los rigores de la censura. Ya se dijo que fue prohibida de inmediato en Alemania, también en Inglaterra, por promover la «defensa del amor libre y aun del desenfreno». Directores y actores rehusaron representar la pieza, los libreros se negaron a vender el libro y hasta los gobiernos intercedieron inventando prohibiciones, calificando la obra como una obscenidad artística. También, al igual que *Casa de muñecas*, tuvo defensores, entre ellos Björnson, y los naturalistas que extremaron el análisis y fueron a los hospitales para estudiar la enfermedad de Oswald, el hijo de la señora Alving, atacado de sífilis. Antoine estrenó *Espectros* en 1890, hecho que sacudió la vida escénica francesa. En suma, el escándalo por mucho tiempo ocultó la poesía de la prosa realista y contemporánea de Ibsen.

Un enemigo del pueblo, de 1883, tiene carácter de furiosa diatriba contra el poder de las mayorías que no siempre tienen razón (en realidad, para Ibsen siempre están equivocadas), y, del mismo modo, valiente defensa del individualismo representado por el doctor Tomas Storckmann que declara, al final de la pieza: «Lo diré primero aquí. El hombre más poderoso del mundo es el está más solo»²⁷. De forma más tajante Ibsen alguna vez opinó acerca de la tesis de esta pieza, afirmando que «el individuo no tiene en absoluto necesidad de ser ciudadano». La obra tuvo éxito y conquistó, sobre todo, al público joven, el tipo de espectador que más alegraba a Ibsen. El final de *Un enemigo del pueblo* repite una marca ibseniana que ya hemos mencionado, el conflicto queda sin solución, abierto a una pregunta: ¿Storckmann vencerá?

El último golpe de esta batalla lo da Ibsen con *El pato salvaje* (1884), historia de un fundamentalista, que lleva tan a fondo sus convicciones que termina por destruir a su propia familia. No obstante es la obra en que Ibsen comienza a atenuar sus furores: acepta, mediante la opinión de un personaje insólito en su

²⁶ D'Amico, Silvio. Obra citada.

²⁷ Ibsen, Henrik. Ibsen, Henrik. 2010. *Herik Ibsen. Una casa de muñecas. Un enemigo del pueblo* (traducción de Clelia Chamatrópulos). Buenos Aires. Colihue Clásica.

poética, el doctor Relling, portador de la «mentira vital», aquella que aconseja que la vida necesita de las medias tintas, que se debe vivir con una medida y un tino que permita adaptarse a la realidad, pues de lo contrario es imposible subsistir. «A despecho de todo —dice Relling al final de obra—, podría tener la vida mucho más agradable si nos dejaran en paz esos malditos acreedores que llaman de puerta en puerta reclamando una contribución en nombre del ideal a pobres hombres como nosotros»²⁸. Reflexión que, sin duda, no firmaría el doctor Storkman.

La casa Rosmer (1886) es otra reacción contra la mediocridad burguesa que, sin embargo, no se expresa con la dureza de las obras anteriores. A partir de esta pieza Ibsen entra en un período de calma definitiva y las seis piezas finales de su producción (con la excepción de la monumental *Hedda Gabler*, de 1890), reflejan las reflexiones de un hombre apacible que va entrando en una edad avanzada y piensa en un regreso a su tierra. Se suceden entonces los dramas menos agresivos y donde apresa las nuevas formas circulantes por Europa, el Simbolismo y el Expresionismo. En esta etapa, la final, Ibsen escribe, publica y estrena *La dama del mar* (1888), *El constructor Solness* (1892), *El niño Eyolf* (1894), *Juan Gabriel Brokman* (1896), y *Cuando resucitemos* (1899).

Renglón aparte, como se dijo, merece una pieza de esta última producción, *Hedda Gabler*, que Anderson Imbert califica, para nosotros con acierto, como «la tragedia del hastío», el tránsito de una mujer que desprecia a su familia y a su matrimonio y que se vincula con un antiguo novio, un intelectual brillante que no concreta una producción estimable debido a sus vicios, y que muere, en cambio de “románticamente”, como le sugiere Hedda, por causa de un torpe accidente. Entonces Hedda queda presa en el para ella estrecho ámbito familiar, como esposa de un esforzado catedrático y con una maternidad en ciernes, situación que le resulta intolerable y que precipita su suicidio tal como ella entendía que debía ser; pegándose un balazo con la pistola de su padre. El estreno de la pieza, en varios teatros de Europa, levantó parecida agitación a la que ocurrió con la presentación de *Espectros*. Imposible hacer entender a una crítica, masculina en su totalidad, que tal como lo plantea Ibsen en *Hedda Gabler*, que no todas las mujeres están hechas para ser madres.

²⁸ Ibsen, Henrik. 1984. *Ibsen. Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje* (traducción de Isidro Maltrana). España. Editorial EDAF S.A.

En 1891, a los sesenta y tres años, regresa definitivamente a su patria. Aunque recibe afectos y homenajes (en ocasión de asistir a una conferencia sobre literatura noruega la sala se puso de pie cuando Ibsen hizo su entrada), se siente un extranjero. «Querido Brandes –se queja en 1897– no se vive impunemente durante veintisiete años en la atmósfera vasta y libre de los grandes centros de la civilización. Aquí, al lado de los fiordos, está mi tierra natal, pero... ¿dónde está mi patria?».

Al cumplir 70 años el estado levanta a su costo delante del Teatro de Cristianía la estatua de Ibsen, también la de Björnson, los dos grandes creadores del movimiento dramático noruego. Paseándose por las calles de Cristianía, costumbre de Ibsen hasta que las dolencias del cuerpo le impidieron circular con libertad, podía pasar frente al teatro y ver su imagen replicada en bronce. En marzo de 1900 tuvo un primer ataque de apoplejía (otros señalan un infarto), que lo dejó imposibilitado de escribir; el 23 de mayo de 1906, tras seis años de postración, se produce su fallecimiento. Por coincidencia, ese mismo año Noruega se separa de Suecia, la nación nórdica que heredó la tutela que antes ejercía Dinamarca, y se formó como reino independiente.

Por lo general la crítica divide la obra total de Ibsen, veinticinco textos, en tres períodos, aunque nosotros, y como dijimos más arriba en coincidencia con el criterio de Jorge Dubatti, fragmentamos su producción en cuatro etapas. La tercera fase, que para muchos se extiende desde *Los pilares de la sociedad* hasta *Cuando resucitemos*, la última pieza que Ibsen escribió cuando todavía estaba en condiciones de hacerlo, se quiebra, para nosotros y para Dubatti, después de *El pato salvaje*. A partir de la obra siguiente, *La casa de Rosmer*, «el realismo ibseniano profundiza una lógica implícita, mucho más enigmática, difícilmente racionalizable en términos sólo sociales, y eminentemente psicológica-espiritualizante. Las motivaciones ya no son prioritariamente sociales sino que tematizan el impacto de lo real (en un sentido más amplio que el estrictamente social) en la singularidad psicológica, de ribetes extraños, de los protagonistas»²⁹. Por lo tanto, el derrotero creativo del autor, segmentado en cuatro períodos, sería el siguiente.

Primer período (1850-1863)

Se lo denomina período romántico, también heroico o simbólico.

²⁹ Dubatti, Jorge. Obra citada.

- *Catilina* (1850).
- *La tumba del guerrero* (1853)
- *La noche de San Juan* (1853)
- *La castellana de Oestrat* (1855)
- *La fiesta de Solhaug* (1856)
- *Olaf Ljiekkrans* (1857)
- *Los guerreros de Helgeland* (1858)
- *La comedia del amor* (1862)
- *Los pretendientes de la corona o Madera de reyes* (1863)

Segundo período (1866-1873)

Del mismo modo que algunos llaman filosófico y ético a este período, Brustein lo llama épico. Es cuando Ibsen consigue dos textos insoslayables para la historia del teatro occidental: *Brand* y *Peer Gynt*.

- *Brand* (1866)
- *Peer Gynt* (1867)
- *La unión de los jóvenes* (1869).

Se incluye aquí para guardar el orden cronológico, aunque por estilo, factura e intención pertenece al período posterior, período crítico, donde Ibsen establece las bases del teatro de tesis, o de ideas, que lo ubicará en un lugar de jerarquía en el teatro moderno.

- *Emperador y Galileo* (1873)

Tercer período (1877-1899)

El ciclo más radical, cuando Ibsen inaugura, sobre la base arquitectural de la *pièce-bien-faite*, el teatro de tesis o de ideas.

- *Las columnas de la sociedad* (1877)
- *Casa de muñecas* (1879)
- *Espectros* (1881)
- *Un enemigo del pueblo* (1883)

En *La quintaesencia del ibsenismo*, de 1913, donde Bernard Shaw ensalza al autor noruego y lo toma como modelo para su teatro, estas primeras cuatro piezas son llamadas objetivas.

- *El pato salvaje* (1884)

Cuarto período (1886-1899)

Realismo con la incorporación de recursos del Simbolismo y del Expresionismo.

- *La casa de Rosmer* (1886)

- *La dama del mar* (1888)

- *Hedda Gabler* (1890)

- *El constructor Solness* (1892)

- *El niño Eyolf* (1894)

- *Juan Gabriel Borkman* (1896)

- *Cuando resucitemos* (1899)

Ningún dramaturgo posterior pudo escribir libre de la influencia de Ibsen. Algunos lo siguieron casi al pie de la letra, Strindberg, casi su contemporáneo, lo acompañó enseguida y Bernard Shaw, en Inglaterra, fue un remedo (un remedo genial, claro). Algo parecido puede decirse del norteamericano Arthur Miller o de nuestros Florencio Sánchez (en algunos textos) y Roberto Payró, que en *Marco Severi* (1905) refleja claramente la poética ibseniana. El ascendiente se hizo notorio en el teatro local en la década del sesenta, cuando los autores de esa generación –Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Ricardo Halac– hicieron sus primeros aportes muy consustanciados con el mensaje social de los dramas de Ibsen, que Hauser sintetiza en «una sola idea: el deber del individuo para consigo mismo, la tarea de autorrealización, la imposición de la propia naturaleza contra los convencionalismos mezquinos, estúpidos y pasados de moda de la sociedad burguesa»³⁰.

* * *

³⁰ Hauser, Arnold. 1962. *Historia Social de la Literatura y el Arte* (traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.

Las especulaciones sobre el teatro del siglo XX insistieron mucho en marcar la crisis de la escena. Nuevos rivales le disputaban su rol de único dador de espectáculo. El cine se desarrolló de forma vertiginosa³¹, el color; el sonido, el cinemascope, le dieron una envergadura peligrosa, y a mediados se instaló el contrincante tal vez más temible que la radio: la televisión. Sin embargo sostenemos que a comienzos del XXI, ahora corriendo a la par del mundo digital, el teatro mantiene su condición de instrumento de entretenimiento y reflexión invulnerable.

³¹ El 28 de diciembre de 1895 se produjo la primera exhibición cinematográfica, en el Salon Indien del Grand Café los hermanos Lumière proyectaron *Salida de la fábrica Lumière* y *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat*.

Bibliografía

- Acuña, Rosario de. *El padre Juan*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Alas, Leopoldo (Clarín). 1981. *La Regenta*. España. Editorial Castalia.
- Alberdi, Juan Bautista. 1962. *El gigante Amapolas en Breve historia del teatro argentino. I, de la revolución a Caseros*. Buenos Aires. Eudeba.
- Alberdi, Juan Bautista. 2007. *La revolución de mayo*, incluida por Beatriz Seibel en la *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 3 (1839-1842). Obras de la confederación y emigrados*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.
- Alfau, Monserrat. 1985. Prólogo a *La importancia de llamarse Ernesto, El abanico de Lady Windermere, Una mujer sin importancia, Un marido ideal, Salomé*. México. Editorial Porrúa S.A.
- Alfieri, Vittorio. *Soneto CLXXXIII* (traducción de Ramiro Rosón) <http://www.revistafogal.com>
- Almoína, José. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea. Apéndice. El movimiento musical en España e Hispanoamérica del siglo XVIII al XIX*. México. Unión Tipográfica Hispano Americana.
- Altamira, Rafael. 1946. *Manual de Historia de España*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Anderson Imbert, Enrique. 1946. *Ibsen y su tiempo*. La Plata-Buenos Aires-Tucumán. Editorial Yerba Buena.
- Apollinaire, Guillaume (sin fecha). *El teatro italiano* (traducción de M. García de la Rueda). París. Sociedad de Ediciones Louis-Michaud.
- Bakunin, Mijail. *Las reglas en las que debe inspirarse el revolucionario* (traducción de Juan J. Alcalde) www.christiebooks.com
- Bakunin, Mijail. *Carta a Nicolás I. Su majestad imperial. Muy graciosa majestad* (sin nombre de traductor). www.bsolot.info/wp-content/uploads
- Ballesteros González, Antonio. 2002. Estudio preliminar a *Así va el mundo*, de William Congreve. España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Ballesteros, Antonio. 1999. Prólogo a *Un marido ideal, Una mujer sin importancia*. España. EDAF.
- Balzac, Honoré de. 2010. *La piel de zapa* (traducción de Julio C. Acerete). España. Alianza Editorial.
- Baty, Gastón y Chavance, René. 1993. *El arte teatral* (traducción de Juan José Arreola). México. FCE.

- Baudelaire, Charles. 1947. Prólogo a *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe (traducción de Enrique L. de Verneuil). Buenos Aires. Emecé Editores.
- Baudelaire, Charles. 1961. *La fanfarlo* (traducción Nydia Lamarque). México. Editorial Aguilar.
- Baudelaire, Charles. *Correspondences* (traducción de Juan Carlos Sánchez-Sottosanto). Sanchezsottosanto.over-blog.es
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. [http:// biblioteca.ieshnomachado.org](http://biblioteca.ieshnomachado.org) (sin nombre de traductor)
- Bentley, Eric. 1982. *La vida del drama* (traducción castellana de Alberto Vanasco). España. Editorial Paidós.
- Berenguer Carisomo, Arturo. 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.
- Berenguer Carisomo, Arturo. 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires. Comisión Nacional de Cultura. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Berenguer Carisomo, Arturo. 1969. Introducción a *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Buenos Aires. Sopena Argentina.
- Berlin, Isaiah. 2000. *Las raíces del romanticismo* (edición de Henry Hardy, traducción de Silvina Mari). España. Taurus.
- Bernhardt, Sarah. *Mi doble vida. Memorias* (traducción de Pablo Palant). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Berthold, Margot. 1974. *Historia Social del Arte/2* (traducción de Gilberto Gutiérrez Pérez). España. Guadarrama.
- Bidon-Chanal, Lucas. 2010. *La mimesis romántica: consideraciones sobre Novalis, Friedrich Schlegel y la superación del principio de imitación en De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Blom, Philipp. 2012. *Gente peligrosa* (traducción de Daniel Najmías). España. Anagrama.
- Böhl de Faber y Larrea, Cecilia (Fernán Caballero). Prólogo a *La Gaviota*, <http://es.wikisource.org>
- Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelégov, A. 1947. *Historia del Teatro Europeo (desde sus orígenes hasta 1789)* (traducción Sergio Belaieff). Buenos Aires. Editorial Futuro SRL.
- Bosch, Mariano. 1936. *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires. Solar-Hachete.
- Bosch, Mariano. 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires. Ediciones Solar-Hachette.

- Bourdieu, Pierre. 1967. *Problemas del estructuralismo. Campo intelectual y proyecto creador*. México. Siglo XXI.
- Braun, Edward. 1986. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski* (traducción de Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina; revisión general de José Leandro Urbina) Buenos Aires. Editorial Galerna.
- Brecht, Bertolt. 1966. *Los días de la comuna* (traducción de Jorge Thieberger). Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
- Bretón de los Herreros, Manuel. *Marcela o ¿a cuál de los tres?* <http://books.google.com.ar>
- Bretón de los Herreros, Manuel. *Muérete y verás!*. [http://www.cervantes virtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- Brughetti, Romualdo. 1967. *Argentina en el arte. Los románticos*. Buenos Aires. Viscontea Editora S.A.
- Brustein, Robert. 1870. *De Ibsen a Genet. La rebelión en el teatro* (traducción de Jorge L. García Venturini). Buenos Aires. Ediciones Troquel.
- Bruun, Geoffrey. 1988. *La Europa del siglo XIX (1815 – 1914)* (traducción de Francisco González Aramburo). México. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. Colihue Clásica.
- Burello, Marcelo G. y Rearte, Juan L. Estudio preliminar a *Sturm und Drang. Un drama*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Burlando de Meyer, Elvira y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo 10. La historia de la literatura argentina. El nacimiento de la novela: Mármol*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Burns, Robert. 1788. *Auld Lang Syne* (sin nombre de traductor). <https://es.wikipedia.org>
- Byron, Lord. *Manfredo*. <http://biblioteca.digital.tamaulipas.gob.mx>
- Byron, Lord. *Childe Harold* (traducción de Paula Ruggeri). <http://www.revistadelatras.net>
- Carbonell, Charles-Olivier. 2001. *Una historia europea de Europa* (Fernando González del Campo). España. Idea Books.
- Carella, Tulio. 1967. *El sainete*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Carpentier, Alejo. 1965. *El siglo de las luces*. México. Compañía General de Ediciones S.A.
- Carpentier, Alejo. 1966. *El reino de este mundo*. Montevideo. Arca.
- Carpentier, Alejo. 1966. *El reino de este mundo*. Uruguay. Arca/Montevideo.
- Carpio, Adolfo P. 2004. *Principios de filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires. Glauco.

- Carver, Raymond. 2013. *Tres rosas amarillas. Para animarse a leer a Chejov*. Buenos Aires. Eudeba.
- Castagnino, Raúl H. 1981. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
- Castagnino, Raúl. 1969. *Teatro argentino premoreirista*. Buenos Aires. Plus Ultra.
- Castro, de Rosalía. 1863. *Cantares gallegos*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Chancerel, Léon. 1963. *El teatro y los comediantes* (traducción de Marta Gallo y revisión técnica de Raúl H. Castagnino). Buenos Aires. EUDEBA.
- Chantavoine, Jean. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea* (traducción de José Almoína). México. Unión Tipográfica Hispano Americana (UTEHA).
- Chéjov, Anton. 1961. *Ivanov* (traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Chejov, Anton. 1961. *Teatro completo. La gaviota* (traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Chéjov, Anton. 1961. *Tío Vania* (traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún) Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Chéjov, Anton. 2008. *Cuaderno de notas*. Buenos Aires. La Compañía.
- Chejov, Anton. 2013. *Para animarse a leer a Anton Chejov. La dama del perrito* (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Eudeba.
- Chéjov, Anton. *Tío Vania*. <http://www.edu.mec.gub.uy> (sin nombre de traductor).
- Chesterton, G. K. (sin fecha) *George Bernard Shaw* (traducción de José Méndez Herrera). España. Ediciones La nave.
- Chiamonte, José Carlos. 2007. *La Ilustración en el Río de la Plata*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Chiarini, Paolo. 1993. Introducción a la *Dramaturgia de Hamburgo* (traducción de Luigia Perotto). España. Asociación de Directores de Escena.
- Chmara, Gregori. 1953. *Presencia de Stanislavski*. Buenos Aires. Cuadernos de Arte Dramático. Documentación. Investigación. Publicación del Centro de Estudios de Arte Dramático, Teatro-Escuela Fray Mocho.
- Chomsky, Noam. 2003. Prólogo de 1970 a la primera edición inglesa de *El anarquismo*, de Daniel Guérin (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Utopía Libertaria.
- Cleland, John. 2009. *Fanny Hill, memorias de una cortesana* (traducción de Enrique Martínez Fariña). España. Tusquets Editores.
- Clemente, Josep Carles. 1986. *Las guerras carlistas*. España. Sarpe.

- Coetzee, J. M. 2013. Introducción a *La Marquesa de O.* y *Michael Kohlhaas* (traducción de Cristina Piña). Buenos Aires. El hilo de Ariadna (biblioteca personal de J. K. Coetzee).
- Constant, Benjamin. 1976. *Reflexiones sobre el teatro alemán* (traducción de J. A. García Martínez). Buenos Aires. Hachette.
- Copleston, Frederick. 2007. *Marx. Vida, pensamiento y obra* (traducción de Ana Domenech). España. Centro Editor PDA, S. L.
- Cruz, Jorge. 1972. Prólogo a *Teatro Romántico Argentino*. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación.
- D'Amico, Silvio. 1961. *Historia del Teatro Dramático* (traducción de Baltasar Samper). México. U.T.E.H.A.
- D'Angelo, Paolo. 1999. *La estética del romanticismo* (traducción de Juan Díaz de Aauri). España. Visor.
- Darío, Rubén. *Nocturno*. <http://www.poemas-del-alma.com>
- De Decker, Jacques. 2013. *Wagner* (traducción de Silvia Kot). Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
- De Diego, Rosa. 2011. Introducción a *El Naturalismo en el teatro de Émile Zola*. España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- De la Cruz, Ramón. 1980. *Manolo*. España. Editorial Ebro S. L.
- De la Guardia, Alfredo. 1973. *Amor y psicología de Alfredo de Musset en su poesía dramática del Romanticismo*. Buenos Aires. Academia Argentina de Letras.
- De la Guardia, Alfredo. 1947. *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires. Editorial Kier.
- De la Guardia, Alfredo. 1973. *Poesía Dramática del Romanticismo*. Buenos Aires. Academia Argentina de Letras.
- De la Huerta, Vicente. *Raquel*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- De Quincey, Thomas. 2011. *Los últimos días de Immanuel Kant* (traducción de Alejandro Manara). Buenos Aires. Miluno.
- De Santis, Pablo. *Viaje de ida al centro de la fantasía*. adn, revista de cultura del diario La Nación. Viernes 6 de julio de 2012.
- De Sauvigny, G. de Bertier. 2009. *Historia de Francia* (traducción de Claudio Juan Crespo, revisada por Joaquín Campillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A.
- De Staël, Mme. 1947. *Alemania* (traducción de Manuel Granell). Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A.
- Del Valle, Héctor. 1943. *Talleyrand*. Madrid. Ediciones Atlas.
- Demaría, Gonzalo. 2011. *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.

- Derek, Beales. 2002. *Religión y cultura en El Siglo XVIII* (traducción de Omar Rodríguez). España. Crítica.
- Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco. 1924. *Historia del Teatro Español II*. España. Montaner y Simón.
- Dicenta, Joaquín. *Juan José*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Dickens, Charles. 2000. *Oliverio Twist* (traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil). España. Editorial Planeta.
- Dickens, Charles. 2000. Prólogo a *Oliverio Twist* (traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil). España. Editorial Planeta.
- Dickens, Charles. 2010. *Canción de Navidad* (traducción y prólogo de Delia Pasini). España. Editorial Losada.
- Donghi Halperín, Renata. 1964. *De Boccaccio a Pirandello. Ensayos de Literatura Italiana*. Argentina. Universidad Nacional de Córdoba.
- Dubatti, Jorge. 2006. Introducción a *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires. Colihue teatro.
- Dubatti, Jorge. *Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de El Pájaro Azul)*. La revista del Centro Cultural de la Cooperación (en línea). Enero / Agosto 2009. N° 5 / 6. Disponible en <http://www.centrocultural.coop/revista>
- Dumas, Alexandre hijo. 2005. *La dama de las camelias* (traducción de Ariel Dillon). Buenos Aires. Editorial Losada.
- Echeverría, Esteban. 2003. *La cautiva*. Biblioteca Virtual Universal.
- Engels, Federico. *Los bakuninistas en acción. Memoria sobre el levantamiento en España en el verano de 1873*. <http://www.marxists.org>
- Escena de España, N° 30, de junio de 1993.
- Espín Templado, M. Pilar. *El sainete del último tercio del siglo XIX*. <http://revistas.uned.es>
- Espín Templado, María del Pilar. 1987. *La zarzuela: esquema de un género español en La zarzuela de cerca*. España. Espasa Calpe.
- Espín Templado, María Pilar. *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*. Epos : Revista de filología, N°. 3, agosto de 1987.
- Esslin, Martin. 1966. *El teatro del absurdo* (traducción de Manuel Herrero). España. Editorial Seix Barral S. A.
- Estébanez Calderón, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. España. Alianza Editorial.
- Etchegaray, Ricardo y García, Pablo. 2000. *Apuntes de filosofía*. La Plata, Argentina. Grupo Editor Tercer Milenio.

- falsa. La chinche* (traducción de Carlos Rivero Lonietz). Buenos Aires. Ediciones Síntesis S.R.L.
- Fernández Chapo, Gabriel. 2005/2006. *El pensamiento metateatral de Victor Hugo*. Buenos Aires. Hologramática literaria. Facultad de Ciencias Sociales. UNLZ.
- Fernández de Cano, J. R. (sin fecha) *Máximo Gorki (1868-1936)*. <http://www.mcnbiografias.com>
- Forssmann, Kurt y Jané, Jordi. 1992. Introducción en *Georg Büchner obras completas*. España. Editorial Trotta.
- Franchi, Fulvio. 2013. Introducción a *Evgueni Onieguin*. Buenos Aires. Colihue Clásica.
- Friedrich, Adolf. *Historia de la literatura y el arte dramático en España, tomo V* (traducción de Eduardo de Mier). The Project Gutenberg eBook.
- Fulbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania* (traducción de Beatriz García Ríos). Gran Bretaña. Cambridge University Press.
- García Lorca, Federico. 1992. *Mariana Pineda*. Buenos Aires. Editorial Altamira.
- García Pintado, Ángel. 1984. Prólogo a *Ibsen. Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje*. España. Editorial Edaf S. A.
- García Velloso, Enrique. 1994. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires. Secretaría de Cultura de la Nación/Editorial Galerna.
- Gardey, Mariana. *Maeterlinck, el teatro del poema*. La revista del Centro Cultural de la Cooperación (en línea) Septiembre / Diciembre 2009, N° 7. Disponible en <http://www.centrocultural.coop/revista>
- Gaspar, Enrique. 1990. *Las personas decentes*. España. Asociación de Directores de Escena de España.
- Gaudefroy-Demombynes, Jean. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la música europea* (traducción de José Almoína). México. Unión Tipográfica Hispano Americana.
- Gautier, Théophile. *Esmaltes y camaféos* (traducción de Monserrat Tarrés). <http://poeticas.es>
- Gené, Juan Carlos (sin fecha) *Diez proposiciones sobre Teatro y Política* en Cuadernos de Florencio, N° 1. Buenos Aires. Argentores.
- Géoris, Michel. 2000. *Los Habsburgo* (traducción de Felicidad Sánchez- Pacheco). España. Aldebarán ediciones.
- Goethe, Johann W. 1991. *Obras completas. Campaña de Francia* (traducción de Rafael Cansinos Asséns). México. Aguilar.
- Goethe, Johann. 1991. *Obras completas, tomo II. Guillermo Meister* (traducción de Rafael Cansinos Asséns). México. Aguilar.

- Gombrich, E. H. 1994. *Historia del arte* (traducción de Rafael Santos Torroella). España. Ediciones Garriga S.A.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *La hija de las flores*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- González Salvador, Ana. 2000. *Maeterlinck*. España. Editorial Cátedra.
- González, Alejandro y Manzur, Nara. 2015. Introducción a *Iván Turgueniev. Teatro completo*.
- González, María Inés (sin fecha), *Del dicho al hecho en Historia de la literatura argentina 6. La literatura en tiempos de la emancipación III*. Buenos Aires. Colegio Nacional Buenos Aires y Página 12.
- Gorki, Máximo. 2016. *El canto del petrel* (sin datos de traductor) <http://primeraxlinea.wordpress.com>
- Granell, Manuel. 1947. Prólogo a *Alemania* de Mme. de Staël. Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A.
- Grimaldi, Juan de. *La pata de cabra* (facsimil de una edición de 1841). <http://babel.hathitrust.org>
- Gullón, Germán. *El autor. Biografía*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Guzeva, Alexandra. 2015. *La desgracia de ser inteligente, la comedia más clásica de Rusia*. <http://es.rbth.com>
- Harris, Frank. 1943. *Bernard Shaw. Biografía no autorizada basada en informaciones de primera mano, con un post-scriptum de Bernard Shaw* (traducción de Ricardo Baeza y Fernando Baeza Martos). Buenos Aires. Editorial Losada.
- Hauser, Arnold. 1962. *Historia Social de la Literatura y el Arte* (traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.
- Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (traducción de Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.
- Herder, Gottfried. *Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente* (traducción de Luis Felipe Segura Martínez). Signos filosóficos. Vol. VII, N° 14, julio-diciembre 2005.
- Hobsbawm, Eric. 2009. *La era de la revolución 1789 – 1848* (traducción de Félix Ximénez de Sandoval). Buenos Aires. Paidós/Crítica.
- Horacio. 1970. *Arte Poética* (introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién). México. UNAM.
- Hormigón, Juan Antonio. 1990. *Enrique Gaspar y el Teatro de la Restauración*, en *Enrique Gaspar. Las personas decentes*. España. Publicaciones de Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, Juan Antonio. 1991. *Trabajo dramático y puesta en escena*. España. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

- Hugo, Victor. 1964. *Hernani* (traducción G. A. H.). Buenos Aires. Editorial Araujo.
- Hugo, Victor. 1977. *Cromwell* (sin mención de traductor). México. Editores Mexicanos Unidos S.A.
- Hugo, Victor. 2006. *Nuestra Señora de París* (traducción de Alberto Torrego Salcedo). España. Gredos.
- Ibsen, Henrik. 1984. *Espectros* (traducción de Isidro Maltrana). España. Biblioteca EDAF.
- Ibsen, Henrik. 1984. *Ibsen. Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje* (traducción de Isidro Maltrana). España. Editorial EDAF S.A.
- Ibsen, Henrik. 2010. *Herik Ibsen. Una casa de muñecas. Un enemigo del pueblo* (traducción de Clelia Chamatrópulos). Buenos Aires. Colihue Clásica.
- Iglesias Simón, Pablo. *Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger*. ADE-Teatro. N° 100. Abril-Junio 2004.
- Ignátov S. 1957. *El Teatro Europeo en los tiempos modernos (desde la Revolución Francesa hasta nuestros días)* (traducción directa del ruso de N. Caplán) Buenos Aires. Editorial Futuro S.R.L.
- Imbert, Julio. 1954. *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Buenos Aires. Editorial Schapire S. R. L.
- Íñigo Fernández, Luis. 2010. *España II. El camino hacia la modernidad*. España. Nowtilus.
- Jarry, Alfred. 1971. *Ubú rey* (versión española de E. Alonso y J. L. Fassio). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Jitrik, Noé y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo 9. La historia de la literatura argentina. Echeverría y la realidad nacional*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Jitrik, Noé. *Echeverría y la realidad nacional*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Kaiser-Lenoir, Claudia. 1977. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana, Cuba. Casa de las Américas.
- Kleist, Heinrich von. 2013. *La Marquesa de O. y Michael Kohlhaas* (traducción de Ariel Magnus). Buenos Aires. El hilo de Ariadna (biblioteca personal de J.M. Coetzee).
- Kleist, von Heinrich. 1973. *Penthesilea* (traducción de Feliú Formosa), *El cántaro roto* (traducción de Z. Americano Ronai), *El príncipe de Homburgo* (traducción de Julio Diamante y Elena Saez de Diamante). España. Editorial Labor S.A.
- Klinger, Friedrich Maximilian. 2011. *Sturm und Drang. Un drama* (edición y traducción de M. G. Burello y J. L. Rearte). Buenos Aires. Prometeo libros.
- Kociancich, Vlady. 2008. *Introducción a Anton Chejov. Cuaderno de notas*. Buenos Aires. La Compañía.

Kohan, Pablo. *No sólo de corcheas vivirá el compositor*. Diario La Nación de Buenos Aires, edición del 3 de enero de 2013.

Koval, Martín. 2010. *Los problemas de la lectura: de Rousseau al Romanticismo en De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

Larra, Mariano de. *De las traducciones*.

Larra, Mariano de. *Los amantes de Teruel, drama en cinco actos en prosa y verso, por don Juan Eugenio Hartzenbusch*. <http://www.cervantesvirtual.com>

Larra, Mariano de. *Obras completas. Volumen 2*. <http://books.google.com.ar>

Larra, Mariano José de. 1950. *Yo quiero ser cómico en Artículos escogidos*. Buenos Aires. Ángel Estrada y Cia. S. A.

Lefebvre, Georges. 1960. *La Revolución Francesa y el Imperio* (traducción de M. Teresa Silva de Salazar). México. FCE.

López Arriazu, Eugenio. 2015. Introducción a *Alexandr Pushkin. Teatro completo*. Buenos Aires. Colihue Clásica.

López Quesada, Verónica. *Chéjov: el brillo perdido y la apatía existencial*. <http://www.almargen.com.ar>

Ludwig, Emil. 1929. *Napoleón* (traducción de Ricardo Baeza). Buenos Aires. Editorial Juventud Argentina.

Ludwig, Emil. 1941. *Historia de Alemania* (traducción de Pablo Simón). Buenos Aires. Ediciones Anaconda.

Luzán, Ignacio de. 2008. *Poética*. España. Ediciones Cátedra.

M. de Brugger, Ilse. 1959. *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires. Editorial Nova.

M. de Brugger, Ilse. 1968. Prólogo a *Friederich Hebbel*. Buenos Aires,. Centro Editor de América Latina.

Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. 1966. *La escena viviente* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. EUDEBA.

Maeterlinck, Maurice. 1999. *La vida de las abejas* (sin nombre de traductor) www.elaleph.com

Maeterlinck, Maurice. 2008. *El pájaro azul* (traducción de R. Brenes Mesen y Gregorio Martínez Sierra) Buenos Aires. Editorial Losada.

Magee, Bryan. 1999. *Historia de la Filosofía* (traducción Jorge González Batlle). Buenos Aires. Editorial La isla.

Marivaux. 1962. *El juego del amor y del azar* (traducción de A. Nadal Sauquet). España. Plaza & Janes S. A.

Martín Alegre, Sara. 2001. *Teatro y teatro inglés. Una breve introducción*. <https://ddd.uab.cat>

Martínez de la Rosa, Francisco. Advertencia previa a *La viuda de Padilla*. <http://www.cervantesvirtual.com>

Martínez de la Rosa, Francisco. Advertencia previa a *Aben Humeya o La rebelión de los moriscos*. <http://www.cervantesvirtual.com>

Martínez de la Rosa, Francisco. *La boda y el duelo*. <http://books.google.com.ar>

Martínez de la Rosa, Francisco. *La conjuración de Venecia*. www.biblioteca.org.ar

Marx, Karl. 2000. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (¿traducción de Juan R. Fajardo), <https://www.marxist.org>

Marx, Karl. *Manifiesto Inaugural de la Asociación Internacional de los Trabajadores* (sin nombre de traductor). <https://www.marxist.org>

Marx, Karl. *Tesis sobre Feuerbach* (sin nombre de traductor) <http://www.marxist.org>

Maurois, André. 1951. *Historia de Francia* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld). España. José Janés Editor.

Maurois, André. 1951. *Historia de Inglaterra* (traducción de María Luz Morales y F. Oliver-Brachdeld). España. José Janés Editor.

Mayoral Díaz, Marina. *El concepto de la feminidad en Zorrilla*. <http://www.cervantesvirtual.com>

Mazziotti, Nora. 1982. Estudio preliminar a *La comedia nueva o el café*, de Leandro Moratín. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Modern, Rodolfo. 1966. *Historia de la literatura alemana*. México. Fondo de Cultura Económica.

Monner Sans, José María. 1939. *Panorama del nuevo teatro*. La Plata. Edición de la Facultad

Montes, Alicia. 2013. Introducción a *Para animarse a leer a Chejov*. Buenos Aires. Eudeba.

Moréas, Jean. *Manifiesto simbolista* (traducción de Lorena Acevedo) planetasimbolista.blogspot.com.ar

Moynet, M. J. *El Teatro del siglo XIX por dentro*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España (1999).

Nietzsche, Friedrich. 1992. *El origen de la tragedia* (traducción de Eduardo Ovejero Ymaury). Buenos Aires. Siglo veinte.

Nogueira, Sylvia (sin fecha) *Historia de una pasión* en *Historia de la literatura argentina 7. La literatura de los románticos I*. Buenos Aires. Colegio Nacional Buenos Aires y Página 12.

- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. España. Cátedra.
- Onega, Gladys. 1982. *La inmigración en la literatura argentina (1880 – 1910)*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina S. A.
- Orsi, Pietro. 1927. *Historia de Italia* (traducción de Juan Moneva y Puyol). Barcelona, Buenos Aires. Editorial Labor S. A.
- Pasini, Delia. 2002. Prólogo a *Oscar Wilde, teatro completo*. Buenos Aires. Editorial Losada.
- Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (traducción de Fernando de Toro). España. Paidós.
- Pellarolo, Silvia. 1997. *Sainete criollo. Democracia/ Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires. Corregidor.
- Pérez Galdós, Benito. 1953. *Trafalgar*. Buenos Aires. Editorial Kapelusz.
- Pérez Galdós, Benito. 2008. *Bailén*. España. Alianza Editorial.
- Pérez Galdós, Benito. 2008. *La corte de Carlos IV* (edición, introducción y notas de Esteban Rodríguez Serrano). España. NIVOLA libros y ediciones, S. L.
- Pérez Galdós, Benito. 2014. *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. España. Alianza editorial.
- Pérez Galdós, Benito. 2014. *Napoleón en Chamartín*. España. Alianza Editorial.
- Pérez Galdós, Benito. *Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública*, domingo 7 de febrero de 1897.
- Pérez Galdós, Benito. *Memorias de un cortesano de 1815*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Pérez Galdós, Benito. *Misericordia*. <http://suite101.net>
- Pérez Galdós, Benito. Prólogo a *Los condenados*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Perinelli, Roberto. 2007. *¿Por qué Discépolo dejó de escribir?*. Revista (virtual) Teatro/ Celcit. N° 31.
- Pernoud, Régine. 1959. *Las grandes épocas del Arte Occidental* (sin nombre de traductor). Buenos Aires. Hachette.
- Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. 1999. *Historia contemporánea de la Revolución Inglesa a la actualidad*. Buenos Aires. Eudeba.
- Pfeiffer, Ana y Lettieri, Alberto. 1999. *Historia Contemporánea, de la Revolución Inglesa a la actualidad*. Buenos Aires. EUDEBA.
- Poe, Edgar Allan. *A Elena* (traducción de Alberto Laspaces). <http://es.wikisource.org>
- Polo, Higinio. *Chejov, en el penal de Sajalín*. El Viejo Topo. N° 330-331. Julio-Agosto de 2015. <http://www.elviejotopo.com>

- Ponce, Esteban. 2010. *¿Diderot romántico?* en *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Probst, Juan. 1944. *Gerhart Hauptmann y sus dramas*. Buenos Aires, Imprenta de Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y letras.
- Pujol, Carlos. 2000. Prólogo a *Las flores del mal*. España. Planeta.
- Pushkin, Alexandr. 2013. *Evgueni Onieguin* (traducción de Fulvio Franchi). Buenos Aires. Colihue Clásica.
- Pushkin, Alexandr. 2015. *Alexandr Pushkin. Teatro completo* (traducción de Eugenio López Arriazu). Buenos Aires. Colihue Clásica.
- Pushkin, Alexandr. 2015. *Carta sobre Borís Gudonov. Alexandr Pushjin. Teatro completo*. (traducción de Eugenio López Arriazu). Buenos Aires. Colihue Clásica.
- Rest, Jaime y Prieto, Adolfo (sin fecha) *Capítulo Universal 1. La historia de la literatura mundial. Orígenes y desarrollo de la novela*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Rest, Jaime. 1968. *El teatro inglés*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Rest, Jaime. 1979. Introducción a *La importancia de llamarse Ernesto/Salomé*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Rest, Jaime. 1991. *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Rimbaud, Arthur. 1871. *Primera carta de A.R. a Georges Izambard* (versión de Ramón Buenaventura). <http://www.lamaquinadel tiempo.com>
- Rodríguez Rubí, Tomás. *El arte de hacer fortuna*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Rodríguez Yebra, Martín. *¿Por quién suenan las campanas peronistas?* Suplemento Ideas del diario La Nación del domingo 14 de febrero de 2016.
- Röhl, Hans. 1938. *Breve historia de la literatura alemana* (traducción de Juan Probst). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Estudios Germánicos.
- Rolland, Romain. 1953. *El Teatro del Pueblo* (versión castellana de Álvaro Yunque). Buenos Aires. Editorial Quetzal.
- Romano, Eduardo. 1968. Introducción a *Trafalgar*, de Benito Pérez Galdós. Buenos Aires. Editorial Kapelusz.
- Rostand, Edmund. 1952. *Cyrano de Bergerac* (traducción de L. Vía, J. Oriol Martí y E. Tintorer). Buenos Aires. Ediciones Siglo Veinte.
- Rubio Jiménez, Juan. 1999. Prólogo a *El Teatro del siglo XIX por dentro*. España. Asociación de Directores de Escena de España.

- Ruiz Ramón, Francisco. 1967. *Historia del Teatro español*. España. Alianza Editorial.
- Saavedra, J. G. 1972. *La Revolución Francesa*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Safranski, Rüdiger. 2009. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (traducción de Raúl Gabás). España. Tusquets editores.
- Samaniego, Félix M. *Fábulas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sánchez, José A. 2014. *Las artes escénicas en la Enciclopedia*. <http://josesanchez.arte-.org>
- Sánchez, José A. *Las artes escénicas en la Enciclopedia*. <http://joseasanchez.arte-a-org>
- Santiago y Mira, María Ángeles. 2001. *La zarzuela y el género chico*. <http://www.ub.edu>
- Sanz, María de los Ángeles y Cilento, Laura. 2002. *Compañías extranjeras (1884-1930)* en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884 – 1930)*, volumen editado bajo la dirección de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires. Galerna.
- Schoo, Ernesto. *A Sarah no le gustó Buenos Aires*. Diario La Nación del sábado 10 de mayo de 2008.
- Schulze, Hagen. 2007. *Breve historia de Alemania* (traducción de Ela María Fernández-Palacios). España. Alianza Editorial.
- Seibel, Beatriz. 2007. Prólogo a la *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 3 (1839-1842). Obras de la confederación y emigrados*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.
- Seibel, Beatriz. 2007. Prólogo a la *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 2 (1818-1824). Obras de la independencia*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro.
- Shaw, Bernard G. 2013. *La quintaesencia del ibsenismo* (traducción de Miguel Ángel Martínez-Cabeza). España. Ediciones Cinca.
- Shaw, Bernard. 1946. *Comedias agradables. Héroes. Cándida. Lucha de los sexos. Los despachos de Napoleón* (traducción de Julio Brouta). Buenos Aires. Editorial Americana.
- Sheridan, Richard. 1955. *La escuela del escándalo* (traducción de José María Coco Ferrari). Buenos Aires. Ediciones de Losange.
- Sieyès, Emmanuel. *¿Qué es el Tercer Estado?* <http://thales.cica.es>
- Slonim, Marc. 1965. *El teatro ruso del Imperio a los Soviets* (traducción de Horacio Martínez). Buenos Aires. Eudeba.

- Speck, William Allen. 1996. *Historia de Gran Bretaña* (traducción de María Eugenia de la Torre). España. Cambridge University Press.
- Stanislavski, Konstantín. 1954. *Mi vida en el arte* (traducción N. Caplan). Buenos Aires. Ediciones Diápora.
- Stendhal. 1955. *Diario* (traducción de Antonio Dorta). Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A.
- Stendhal. 1968. *Racine y Shakespeare* (traducción de Hilda Torres Varela). Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Thatcher Gies, David. 1996. *El teatro en la España del siglo XIX* (traducción de Juan Manuel Seco). España. Organización Editorial de la Universidad de Cambridge.
- Thomasseau, Jean-Marie. 1989. *El melodrama* (traducción de Marcos Lara). México. FCE.
- Titus: elblogdetitus.blogspot.com
- Tocqueville, Alexis de. 1984. *Recuerdos de la revolución de 1848* (traducción de Marcial Suárez). Madrid. Editora Nacional.
- Tolmacheva, Galina. 1961. Prólogo a *Anton Chéjov. Teatro completo*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- Tolstoi, Liev. 2003. *Guerra y paz* (traducción del ruso de Lydia Kúper). España. Océano.
- Torrego Salcedo, Alberto. 2006. Introducción a *Nuestra Señora de París*. España. Gredos.
- Torres Varela, Hilda. 1968. Prólogo a *Racine y Shakespeare*, de Stendhal. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Trastoy, Beatriz. 2010. Estudio preliminar a *Teatro del grotesco italiano*. Buenos Aires. Emergentes editorial.
- Troyat, Henri. 2006. *Alejandro Dumas. El quinto mosquetero* (traducción de Silvia Kot). Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
- Tuñón de Lara, Manuel. 2010. *La España del siglo XIX*. España. Akal.
- Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna Sr.R.L.
- Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (traducción de Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna.
- Valbuena, Ángel. 1930. *Literatura Dramática Española*. España. Editorial Labor S.A.
- Van Tieghem, Paul. 1958. *La era romántica. El Romanticismo en la literatura europea* (traducción y notas de José Almoína). México. Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana (UTEHA).

- Vargas Llosa, Mario. *Hamman, precursor del Romanticismo*. La Nación, 19 de mayo de 2014.
- Vega, Ventura de. *El hombre de mundo*. <http://www.cervantesvirtual.com>
- Verlaine, Paul. *Canción de otoño* (sin nombre de traductor), <http://www.ciudadseva.com>
- Versión facsimilar (<http://books.google.es>) de la edición española de *El tratado de los delitos y las penas*, obra de Cesare Beccaria traducida por D. Juan Antonio de las Casas, publicada en Madrid en 1774 por el editor Joachin Ibarra.
- Verzero, Lorena. 2006. *El teatro de José Echegaray y el teatro argentino en Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina* (comp. Osvaldo Pellettieri). Buenos Aires. Galerna.
- Vicent, Manuel. *Arthur Rimabud: yo es otro*. Diario El País de España, 28 de agosto de 2010.
- Villa, Mónica. 2015. *José González Castillo. Militante de lo popular*. Buenos Aires. Corregidor.
- Villegas, Juan. 1991. *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*. Ottawa, Canadá, Girol Books.
- Viñas, David. 1997. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires. Corregidor.
- Wilde, Oscar. 1951. *Epístola: in carcere et vinculis* ("De profundis"). *La balada de la cárcel de Reading* (traducción de Ricardo Baeza). Buenos Aires. Emecé Editores S. A.
- Wilde, Oscar. 1999. *Un marido ideal. Una mujer sin importancia* (traducción de Antonio Ballesteros). España. EDAF.
- Zernak, Heino. 1986. *El otro jardín*. Buenos Aires. Eudeba.
- Zola, Émile. 1984. *Teresa Raquin*, prefacio a la segunda edición (traducción de Aníbal Froufe. España. Sarpe.
- Zola, Émile. 2002. *El naturalismo. La novela experimental* (traducción de Jaume Fuster). España. Ediciones Península.
- Zola, Émile. 2011. *El Naturalismo en el teatro* (traducción de Rosa de Diego) España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Zorrilla, José. 1969. *Don Juan Tenorio*. Buenos Aires. Sopena Argentina.
- Zorrilla, José. *A La Memoria Desgraciada Del Joven Literato D. Mariano José De Larra*. <http://www.poemasde.net>

ÍNDICE

5 Prólogo

13 Capítulo XIX

La Europa del siglo XIX

- 15 Introducción
- 15 Francia. La Revolución de 1789
- 60 Napoleón. Primer Imperio francés (1804-1815)
- 73 La invasión napoleónica de España
- 80 La caída de Napoleón
- 83 El Congreso de Viena (octubre de 1814 a junio de 1815)
- 85 La Restauración de los Borbones en Francia (1815-1848)
- 92 La Segunda República francesa (1848-1852)
- 95 El imperio de Napoleón III (1852-1870)
- 102 La Tercera República francesa (1870-1914)
- 105 *La Belle Époque* europea
- 110 El Reino Unido de la Gran Bretaña e Irlanda del Norte. La Regencia de Jorge IV (1811-1820) y su reinado (1820-1830)
- 113 El reinado de Guillermo IV (1830-1837)
- 117 La era de la reina Victoria (1837-1901)
- 136 El reinado de Eduardo VII
- 137 Prusia, Austria y Alemania
- 147 Rusia
- 158 España
- 181 Italia
- 185 Giuseppe Mazzini (1805-1872)
- 188 Camilo Benso de Cavour (1810-1861)
- 192 Giuseppe Garibaldi (1807-1882)
- 199 Grecia

203 Capítulo XX

Las artes en la Europa del siglo XIX

205 Introducción

208 Prerromanticismo. El *Sturm und Drang*

225 Romanticismo

286 Las artes románticas

270 Romanticismo en América y en el Río de la Plata

287 Las reacciones antirománticas. Parnasianismo, Simbolismo y Modernismo

299 A modo de conclusión

301 Capítulo XXI

El teatro francés del siglo XIX

303 Arte, teatro y Revolución

310 Los cambios de Napoleón

312 Los actores

314 Los géneros populares. Vodevil, melodrama y *revue*.

315 El vodevil.

320 El melodrama o melo.

329 La revista o *revue*

332 Los géneros cultos. El teatro romántico en Francia

344 El Prefacio de Cromwell. La Poética del Romanticismo

353 La situación de los autores. Los autores románticos

354 Víctor Hugo

363 Alejandro Dumas (padre)

370 Alfred de Vigny

371 Alfred de Musset

375 La reacción antiromántica. La *pièce-bien-faite*. Eugène Scribe

379 Victorien Sardou

380 El Realismo y el Naturalismo en el teatro francés

381 El Realismo. Ilusionismo y teatralismo

387 El Naturalismo. Émile Zola

403 André Antoine y el Teatro Libre

411 El Grand Guignol

413 El Simbolismo y el teatro simbolista. Paul Fort

421 Maurice Maeterlinck

425 Aurélien Lugné-Poe

426 Alfred Jarry y Ubú rey

431 Capítulo XXII

El teatro británico del siglo XIX

433 Introducción

437 El teatro británico del siglo XIX. Los románticos y Shakespeare

440 La actividad teatral

450 Bernard Shaw (1856-1950)

462 Oscar Wilde (1854-1900)

477 Capítulo XXIII

El teatro alemán del siglo XIX

479 Introducción

480 El teatro alemán del siglo XIX. Heinrich von Kleist

500 Romanticismo tardío o Posromanticismo.

502 Los tres grandes. Hebbel, Ludwig y Büchner

510 El teatro naturalista

521 Capítulo XXIV

El teatro ruso del siglo XIX

523 Introducción

531 El teatro ruso del siglo XIX. El primer cuarto de siglo

535 El teatro romántico ruso

538 Los grandes autores

561 Anton Chéjov

580 Máximo Gorki

589 La actividad teatral

592 El Teatro de Arte de Moscú

603 Capítulo XXV

El teatro español del siglo XIX

605 Introducción

622 El teatro español del siglo XIX. Panorama general

633 Panorama de la literatura dramática

635 Los autores

685 Los actores

687 Refundiciones y traducciones

689 Las comedias de magia

691 La parodia

694	El género chico y el teatro por horas
703	La ópera
704	La <i>Renaixença</i> catalana
706	La crítica

709 Capítulo XXVI

El teatro italiano del siglo XIX

711	Introducción
714	El teatro italiano del siglo XIX
725	Los actores

733 Capítulo XXVII

Entre los siglos XIX y XX

735	Introducción
736	Los Meiningen
742	Henrik Ibsen. El drama moderno

767 Bibliografía

EDICIONES INTEATRO

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Un amor en Chajará

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prólogos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,

Luis Sampetro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelmann

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Saulo Benavente.

Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampredo

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César

Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo

García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Arístides

Vargas, Bárbara Visnevetzky.

Compilación: Ana Seoane

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos

Pacheco

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Teatro de objetos.

Manual dramaturgico

De Ana Alvarado

Textos dramáticos para teatro de objetos

Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit- 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.

Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

El pensamiento vivo de Oscar

Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Oswaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo

I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo: Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Apuntes sobre la historia del teatro occidental – Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Un teatro de obreros para obreros.

Jugarse la vida en escena

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo XII (1922-1929)

**Obras del Siglo XX -3ra. década
(sainetes y reveistas)**

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

**Obras ganadoras del 4° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

**Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Governori
Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

**Obras ganadoras del 6° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

**Obras ganadoras del 7° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Teatro/9

**Obras ganadoras del 9° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montañó

Teatro/10

**Obras ganadoras del 10° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapoport

**Concurso Nacional de Obras
de Teatro para el Bicentenario**

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

**Concurso Nacional
de Ensayos Teatrales.**

Alfredo de la Guardia - 2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia - 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Apuntes sobre la historia del teatro occidental. Tomo IV

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Enero de 2018 - Primera edición: 2.500 ejemplares