

JEAN PSICHARI (YANIS PSIJARIS)
UN MISTERIO CRETENSE DEL SIGLO XVI¹

TRADUCCIÓN NICOLÁS ANGELCOS²

El “misterio” ha vuelto a ser, en estos últimos tiempos, un género literario a la moda. Casi todos los años, en vísperas de Pascua, vemos aparecer sobre la escena esas piezas de una piedad un tanto intencionada. Recuerdo, sin analizarlas, *El Milagro de San Nicolás*, de Gabriel Vicaire; *Tobías y Noel*, de Maurice Bouchor; *la Pasión*, de Edmond Haraucourt; *el Cristo*, de Charles Grandmougin; *la Samaritana*, de Edmond Rostand, el *José de Arimatea*, de Gabriel Trarieux.

Un rasgo característico se encuentra en esas obras, de espíritu tan diferente; se acentúa el mismo esfuerzo hacia lo sobrenatural. Lo sobrenatural se encuentra en todo momento; se diría que nuestros autores temieron no ponerlo en grado suficiente. Sé bien que Maurice Bouchor imagina usualmente, en *Tobías*, y en *Noel* mismo, a personajes ligeramente grotescos, hechos para dar al cuadro un color más real; pero la atmósfera donde se mueven esos personajes no deja de ser una atmósfera de milagro, y, en *Tobías*, el arcángel Rafael asiste en persona a las efusiones gastronómicas de Ragouël. La *Samaritana* de Rostand está destinada a sacar a la luz lo que hay de puramente humano en el relato evangélico. La *Samaritana* nos dice incluso que el “alma” de Cristo, para conversar con ella, se “inclinó”. ¿Está tan segura ella de esto? Nosotros vemos, al contrario, a los personajes y al autor mismo elevarse, por un trabajo continuo, más cerca de lo real, más cerca de lo divino. En ese orden de ideas, el *José de Arimatea*, de Gabriel Trarieux, es particularmente instructivo. José de Arimatea, que no es un creyente, hace creer al pueblo que Cristo, enterrado en

¹ Estudio publicado en Jean Psichari: *Quelques Travaux de Linguistique, de Littérature et de Philologie Helléniques 1884-1928*, Les Belles Lettres, París 1930. Primera publicación: *Révue de Paris*, 15.IV.1903. Junto a la indicación de esa primera publicación, el autor agregó: “Decididamente, a pesar de los concienzudos trabajos de los señores Hesseling y Pernot, no creo que la cuestión haya hecho grandes progresos de fondo. Decididamente, este drama maravilloso es también un drama original. 1928”.

² Nicolás Angelcos Doctor © en Sociología. École des Hautes Études en Sciences Sociales, París.

su casa, ha resucitado. Así entonces, es el escepticismo mismo el que ha creado el “milagro”, y el poeta se preocupa menos de la psicología del incrédulo que de la psicología de la muchedumbre cautivada por la fe. En pocas palabras, esos misterios se esfuerzan siempre de mezclar el mayor elemento divino posible con las cosas humanas.

Un misterio con un pensamiento totalmente diferente nació en el viejo suelo heleno. *El sacrificio de Abraham*, escrito en griego vulgar, en el siglo XVI, en la isla de Creta, nos proporcionará algunas aproximaciones inesperadas en relación a nuestros misterios contemporáneos. Debemos al señor Émile Legrand el descubrimiento y la reproducción, en su *Bibliothèque Grecque Vulgaire*, de la edición de 1535; la obra, como la lengua da prueba, ciertamente no es anterior a esa época. Ese misterio no ha sido hasta aquí objeto de ningún estudio especial, a pesar de todos los problemas de historia y literatura que saca a flote. Nosotros trataremos de decir algunas palabras.

Uno se sorprende, al primer acceso, del poco lugar que tiene lo maravilloso en el *Sacrificio de Abraham*; aquí se manifiesta una tendencia totalmente contraria a aquella que se manifiesta en las producciones modernas del mismo género; el autor tiende a mezclar la mayor humanidad posible a las cosas divinas. Nuestro poeta, en efecto, no tiene necesidad de involucrarse mucho en la fe. Es como esas personas piadosas que conversan familiarmente con Dios; no teme seguir siendo un hombre, y, a pesar de una inspiración más religiosa que la de nuestra época, se contenta, en lo tocante a lo sobrenatural, con indicaciones muy simples que da la *Biblia*. Al principio, por ejemplo, el ángel viene a anunciar a Abraham dormido, el designio de Dios. Ésa es la exposición. Inmediatamente el poeta deja ver su manera totalmente terrenal de comprender el drama, a través de un monólogo de Abraham que no se inclina inmediatamente frente al orden divino. Destaquemos, ya que todo está matizado aquí, que Abraham no es de ninguna manera un rebelde; no refuta al maestro soberano el derecho de dar órdenes a sus criaturas. Pero es padre, tiene entrañas de padre, no llega a concebir en todo su alcance, el mandato del cual es víctima. Sin embargo, ha imaginado un compromiso: Abraham casi regatea, querría no tener que inmolar a su Isaac con sus propias manos; o, si es absolutamente necesario, pide al menos que un sueño súbito, que una alucinación le arrebatase la conciencia en el momento fatal. De este modo, habrá herido a su hijo, por decirlo así, sin herirlo. El poeta busca entonces resolver un problema puramente humano: ¿por qué lucha dolorosa, por qué lenta progresión en el martirio, Abraham podrá resignarse al sacrificio e incluso

aceptarlo con alegría? Se diría que el autor mismo, como hombre que es, se aterrorizó por su propia cuenta con el terrible designio; busca explicarse cómo es posible para un padre matar a su hijo y probar en esa muerte la alegría y la paz, puesto que el Señor quiere que él encuentre su consuelo, a fin de que el sacrificio sea completo.

Abraham se arrodilla y ruega largamente; se acusa, enumera sus pecados, reconociendo el justo castigo en la voluntad cruel de su Dios. Espera prepararse para la renuncia, se convence por la confesión de sus faltas. Pero por más que se esfuerza, al final de su oración, no está preparado para querer lo que Dios quiere, en el espíritu en el que Dios lo quiere. Su corazón no está todavía de acuerdo.

Después de esos momentos de confusión, Sarah viene a buscar a su marido. Esa visita está hábilmente situada; enseguida, allí donde nosotros estamos, la mirada de esta mujer, de esta madre, redobla el sufrimiento del desdichado padre: ¿habrá que no confiarle el terrible secreto? ¿Y entonces dónde encontrar las fuerzas necesarias? ¿Cómo no abandonarse, no debilitarse? Sarah, durante su corta aparición, es pintada por un pincel muy ligero. Ella es mujer ante todo; no razona, no sutiliza como Abraham; ante la desastrosa noticia, simplemente sufre y llora; se la llevan inanimada.

El poeta, sin embargo, va a proporcionar a la esposa, a la madre, una entrada en escena de un encanto y de un arte supremos. Es ella, la mujer impotente, que, por un contraste extraño, va a dar al hombre la fuerza de querer. Abraham, después de la partida de Sarah, había quedado confundido, abatido; el ángel estaba todavía frente a él, sin duda para simbolizar un nuevo esfuerzo que el padre intenta en su dolor, para repetirle las palabras divinas: ellas son, en ese segundo, como una repercusión de sus combates interiores. Abraham, en un apuro febril, envía a sus servidores a avisar a Isaac que tiene que seguirlo a la montaña para un sacrificio. Él no tiene más que una idea, salir antes que Sarah, desmayada, haya recobrado el conocimiento. Pero esa fiebre, esa precipitación, ¿es lo que se le debe al Señor? No, sin duda; Dios demanda un sacrificio libre de Abraham y los servidores vuelven otra vez junto a Abraham, con Sarah que quiere hablar a su marido.

Aquí, nosotros asistimos a una escena capital, conducida sin ningún artificio grosero, por una mano delicada. Sarah, quien, desde su primera entrevista con Abraham, no había tenido más que sollozos, no es mucho más valiente, pero se expresa, esta vez, con un acento más dulce y más profundo. A

pesar de su piedad, ella no comprende nada de ese sacrificio. ¿Cómo se puede inmolar a su propio hijo? ¿Cómo osar mutilar con el hierro un cuerpo tan puro y tan bello, un ser exento de pecado? ¿Un acto de esa índole no es un pecado por sí mismo? Infinitamente conmovedora, la madre jura que no permitirá más a otros niños acercarse a ella; ella no podrá jamás oír resonar en sus oídos el querido nombre de su Isaac.

Así, Sarah, que no protesta enérgicamente, que parece incluso, por la humildad de su denuncia, aceptar el sacrificio, Sarah va a deslizarse por una cuesta peligrosa; no está lejos de acusar a Dios. No se da cuenta por sí misma, lo que es encantador; pero Abraham se estremece. Siente que Sarah blasfema. Ella no blasfema ruidosamente; eso hubiera sido contrario a la verdad del personaje. Blasfema, porque, resignada en apariencia, no juzga menos al juez que la golpea, y esa blasfemia inconsciente, tan finamente apuntada por el poeta, puede llevarla a una blasfemia irreparable. No hace falta más. Abraham ya está más dueño de sí, más resignado, está moralmente más cerca de la meta, la madre dolorosa lo ha acercado; él teme ahora el ejemplo contagioso; ¿sus propias resistencias no son un comienzo de revuelta? El hombre debilitándose se rehace frente a la mujer más débil.

Las lamentaciones de Sarah son tan tenues, son de tal verdad de sentimiento, que al menos dos de los versos donde se exhala la pena materna han devenido populares. Se les encuentra todavía hoy en los cantos de las plañideras o de las madres mismas en los funerales de un hijo. Esas valientes mujeres, que a menudo improvisan, pero que también usualmente sacan su materia del fondo común de los trenos amados del pueblo —porque en esa literatura oral y que parece espontánea, hay, como en la literatura escrita, una tradición y hasta fórmulas totalmente hechas—no dudan que su canto se remonta a 1535. Es glorioso para el poeta el haber podido vivir a través de los siglos en la boca de hombres simples. Se diría que esos versos, tan bien ubicados en el drama, apropiados al carácter de éste, brotados del corazón de Sarah, han sido hechos para todas las madres. Sarah evoca los nueve meses encantados donde ella portaba la querida carga “en su residencia oscura”, los tres años donde ella le dio la leche de su seno, a él “su luz y sus mismos ojos”. ¡Ay! ¡Ella no tenía en la mano sino un cirio encendido, una antorcha que se va a apagar! “El Creador no permitió que ella gozara más tiempo de su tesoro. Con todo, ayer en la tarde todavía, él, el niño, se durmió, “envuelto con sus caricias”, y pronto va haber que despertarlo para la terrible expedición sobre la montaña.

Abraham, endurecido, lleno de un nuevo coraje gracias al esfuerzo que hizo para consolar a Sarah, aparta a la pobre madre y va a mandar a Isaac a levantarse. La escena, en la que ese niño deviene el personaje principal, es deliciosa. Es evidente que el autor no ha conocido ni ha querido imitar ninguna de las escenas famosas, aquella del *Ion* de Eurípides, entre otras, donde el interés consiste en la simplicidad imprevista de un interlocutor poco habituado a figurar sobre las tablas. El poeta ha escuchado hablar a la naturaleza y se ha conmovido.

Es de noche todavía; Isaac todo entumecido en sus cobertores pide gozar un poco de su buen sueño. Aquí, mientras que el padre insiste, un episodio corto y bonito: Sarah, que no quiere mostrarse, se acerca para contemplar una vez más a su pequeño Isaac; está curiosa de ver cómo va a tomar el vestirse sin ella.

Isaac se sorprende que sea su padre quien lo viste, su padre a quien no le gusta ocuparse de los niños, “que no juega jamás con ellos”. Se inquieta, porque acaba de ver a su madre que se va preocupada a su habitación. Abraham le da a conocer que debe irse con él a un delicioso lugar de la montaña, para ofrecer a Dios un sacrificio, porque es día de fiesta. Pero, antes del triste viaje, Sarah viene a decirle adiós a su hijo, e Isaac se alarma un instante por la ternura demasiado grande de los besos maternos. El pobre niño querría saber si quizás no va regresar más, ya que ella llora tanto. Pero tal temor no es sino una sombra sobre su frente, y cándidamente, consuela a su madre prometiéndole, para el regreso, ramas bonitas, flores y hojas aromáticas

La ruta es larga: el viaje dura tres días. Había evidentemente un artificio cualquiera, un cambio de decorado, para advertir al espectador que los personajes estaban en camino. Esas transformaciones a ojos vistas, debidas probablemente a una tela móvil que se hacía deslizar al fondo del escenario, no parecen haber sido desconocidas en el teatro antiguo. La *Electra* de Sófocles nos ofrece quizás un ejemplo destacable, ya que, en el espacio de los diez primeros versos, el “ayo”, que sirve de guía a Orestes y a Pilades, encuentra el medio de nombrar al paso, se podría decir, porque el pronombre demostrativo en griego tiene esa fuerza, un cierto número de localidades: ahora bien entre los dos puntos extremos, entre Argos y Micenas, hay una distancia de aproximadamente 14 kilómetros. El guía comienza por Argos, añadiendo que Orestes, *presente*, puede ahora contemplar con sus ojos esa ciudad con la cual soñaba, y termina con estas palabras: “Aquí, nosotros llegamos a Micenas. Mira.”

Del mismo modo, el misterio cretense nos muestra a los viajeros, Abraham, Isaac, con los servidores Sofer y Siban que les acompañan, avanzando etapa por etapa. Abraham camina con un paso fatigado, el niño lo sigue con un paso ligero; uno de los servidores, detrás de ellos –Sofer– parece sospechar el siniestro secreto y quiere interrogar a Abraham. La noche –supongo yo– cae en el intervalo; se detienen; Isaac se duerme, la espalda apoyada contra unos árboles del camino, envuelto en el abrigo de su padre.

Si los personajes se quedan inmóviles, la acción psicológica, que es la acción esencial, avanza, por el contrario, bastante rápido. Sofer presenta las objeciones más graves contra el sacrificio proyectado. Su palabra tiene tanta más autoridad cuanto que es reflexiva, y no es en absoluto apasionada como la de la madre. Sofer razona. Un hombre sensato, dice, ¿debe estar a merced de un sueño? Porque a fin de cuentas el ángel, ese ángel al cual Abraham obedece, no se revela a él más que durante el sueño. ¿No es eso una pura quimera? No hay nada verosímil para creerlo, ya que la orden transmitida de esa manera está en contradicción formal con la voluntad de Dios, que cuida a Abraham, que le ha prometido una posteridad sin fin. Y he aquí que por un sueño –insiste Sofer– Abraham va a ajar su reputación, abandonar su gloria; su nombre sonará a partir de mañana como un espanto a los oídos de su propia mujer. Esas dos razones, en el marido que es Abraham, en el griego celoso de su renombre que es a los ojos de nuestro Cretense, debían ser tan poderosas la una como la otra. Con todo, ellas no conmovieron a Abraham.

El discurso de Sofer sobre él produce justamente lo contrario de lo que el servidor esperaba. Abraham se ilumina. Él ve, sabe, cree. Su fe se afirma, brillante, frente a la duda, frente al razonamiento seco de Sofer, frente a sus consideraciones de interés personal. No –le responde–, nadie conoce los designios del Altísimo; lo que quiere, Él tiene derecho a querer eso. Él, Abraham, esclavo de Dios como Sarah e Isaac, tiene ahora el alma bañada de alegría, agradece al Señor de haber pensado, por amor, enviarle esta prueba. Abraham, cumplirá el sacrificio, de buen grado, en la embriaguez, porque él se siente de ahora en adelante con Dios.

Es aquí entonces que después de una progresión continua, Abraham alcanza el punto de madurez que el poeta deseaba otorgarle. Durante este largo sufrimiento, la preparación interior se hacía secretamente, se cumplía; la religión de Abraham, como aquella de todos los mártires, triunfa sobre el escepticismo de los hombres.

El poeta cretense no es inferior a sí mismo en su último cuadro. Abraham debe aún atravesar una crisis; debe anunciar la verdad a su Isaac, que no sospecha

nada de su suerte. El padre, humildemente, besa las queridas manos de su hijo, y le dice todo.

Fiel al desarrollo pasional y totalmente humano de su drama, el autor no esconde la sorpresa de Isaac, ni sus lágrimas, ni los desgarramientos de un padre a quien la exaltación religiosa no ha endurecido las entrañas; es demasiado fino psicológicamente para pretender que Isaac renuncie con alegría al bien de la vida. La esperanza en los placeres celestiales no es suficiente para consolarlo, su padre lo entrevé, y una ternura infinita empapa todas las palabras, todos los alientos, toca la fe misma de Abraham. Esa ternura llena toda el alma del niño; va a influenciar de una manera decisiva todas sus supremas resoluciones; va a hacerle aceptar el sombrío sacrificio.

Isaac tiene miedo de la muerte, miedo del cuchillo que va a herirlo. Ruega a Abraham, en dos versos exquisitos, que tenga alguna piedad, que le tienda la mano, que lo acaricie, a fin de que, justo en el minuto en que rinda el espíritu, tenga la cálida sensación de ser amado, de ser bendecido por su padre. Pero es sobretodo a su madre a quien no olvida. Isaac no comprende mucho, en lo que le toca, la felicidad que se le promete en el seno de Dios; sabe, sin embargo, que la certidumbre de esa felicidad será el único alivio de Sarah. Suplica entonces a Abraham que le diga a su madre que él muere contento. Ya que no hay medio de eludir la orden de lo alto, la idea de esta desdichada, serenada de nuevo por la visión de las beatitudes próximas, le da el coraje de desear tales beatitudes. Observación penetrante del alma infantil: porque, se ha visto a niños sonreír sobre su lecho de muerte, para no darle pena a sus madres. Por un semejante milagro de ternura. Isaac consiente en su propio sacrificio.

El misterio cretense no termina con la intervención del ángel, que viene a recompensar al padre y al hijo por su obediencia y por su virtud. El poeta nos representa el regreso, Sarah arrastrándose frente a su esposo, Isaac lanzándose a los brazos de su madre, todos, amos y servidores, alabando a Dios por su misericordia infinita. El carácter de cada uno se mantiene hasta el final. En forma sencilla, los servidores, la madre y el niño se entregan a la felicidad; Abraham pone grandes efusiones de piedad. El poeta persigue hasta el fin ese análisis psicológico que asegura a su obra un rango especial entre las composiciones análogas. Ha reducido al mínimo la parte sobrenatural. La naturaleza humana, la debilidad de la mujer, el candor del niño, la lógica escéptica del servidor, lo han copado todo. Es por un lento trabajo sobre sí mismo que Abraham tiene

éxito en ese magnífico florecimiento de misticismo. Así se dibuja, viviente, el principal personaje del viejo drama.

Este misterio es de una ejecución tan lograda, de un artista tan sutil, tan inesperado después de los poemas en griego popular de la Edad Media más bien toscos y fastidiosos, que se está en el derecho de preguntar si el *Sacrificio de Abraham* es una obra original. Se está tentado de descubrir en él algún modelo italiano, ya que, en su teatro, en sus novelas, Creta, incluso en el s. XVII, iba de buen grado a buscar sus inspiraciones a Italia.

Las investigaciones que he emprendido en ese sentido no han tenido resultados; el Sr. Derk Hesseling, profesor en la Universidad de Leyda, no me ha dejado ignorar que sus propias investigaciones han sido todas infructuosas. Con anterioridad a 1535, no hay más que la *Rappresentazione di Abramo ed Isaac*, de Feo Belcari, cuya primera edición es de 1485³. Ese misterio es muy bello, sobre todo porque está escrito en italiano y la magia de esa lengua es en sí misma una belleza. ¡Pero tememos que ese sea el único mérito de la obra! En todo caso, ese misterio no ofrece ninguna relación con el nuestro. Abraham consiente en el sacrificio inmediatamente después de las palabras del ángel; Isaac se resigna casi tan rápido. Sarah no aparece, *tutta impaurita*, sino al regreso de su marido y de su hijo. La pieza es fría y simbólica; tiene por objeto enseñarnos, como el autor lo declara, que la virtud comienza por disgustar, pero que parece ligera al alma, tan pronto se la practica. La demostración no es muy feliz, ya que los personajes no tienen que superarse y se inmolan inmediatamente en la perfecta satisfacción de su corazón.

Le Mistère du viel Testament o *Le Sacrifice d'Abraham*, publicado por la Sociedad de Antiguos Textos Franceses⁴ no nos interesa directamente, ni por su fecha ni por su contenido. Fue representado en 1539, pero, admitiendo incluso que el manuscrito haya circulado anteriormente a esa época, es poco probable que Creta haya sospechado la existencia del misterio francés. Por lo demás, el espíritu es diferente; se atiende al punto de vista estrictamente cristiano de la revelación.

El sacrificio de Isaac está decidido, en principio, en la pieza que precede al *Sacrificio*, en el *Proceso del Paraíso*, entre Dios, Justicia y Misericordia; él debe

³ Ver Alessandro d'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV y XVI*, vol. I, Firenze, 1872, pp. 41- 59.

⁴ *Le Mistère du viel Testament*, con introducción, notas y glosarios, por el barón James de Rothschild, t. II, París, 1879.

anunciar más tarde el sacrificio de Cristo, que Isaac está destinado a “figurar”. El estudio psicológico no entra en las ideas y no ciertamente en los medios del autor. Éste no se preocupa de presentarnos a Abraham y Sarah; se ve a la madre preocuparse retrospectivamente del peligro corrido, después que Isaac ha regresado a la casa; pero nada, hasta ahí, nos ha develado en secreto de su ternura. El momento del sacrificio es, para el lector, el más doloroso, el más frío; Abraham hace un gran discurso; finalmente, se decide a dar el golpe, y en ese momento toda la escena es transportada a pleno cielo. Dios y Misericordia deliberan para salvar a la víctima, y...

Es la figura representativa
de la pasión de Jesucristo.

Pese a algunos versos bastante logrados, el *Misterio* se arrastra, afectado por la incurable enfermedad de las lentitudes y las redundancias; se siente como un oscuro intento del autor, advertido en secreto por el espíritu del arte que falta por encontrar la palabra justa; sufre por no hallarla.

Sin embargo, si esos diferentes misterios están lejos, a todas luces, de nuestro poema, no es menos verdadero que el relato bíblico estaba, en el siglo XVI, muy de moda en el teatro y casi había hecho una vuelta por Europa. Entonces no es puramente efecto del azar si Creta, en la misma época, nos da, también, un *Sacrificio*. Para ello Creta no tiene por qué haber tenido un modelo extranjero; el tema estaba en el aire de los tiempos. Pero faltarían todavía numerosas investigaciones— o algún descubrimiento inesperado— para elucidar el problema de los orígenes, y quizás los nombres corrientes de Abraham, Sarah, Anta y Tamar, servirían de hilo conductor en esas investigaciones.

Hasta que esa pregunta sea resuelta, el *Sacrificio* de nuestro poeta guarda un lugar privilegiado en la literatura del género. Es al mismo tiempo *una obra de arte y una obra de fe*, ¡una obra tanto más nueva cuanto aparece en el nacimiento del teatro cretense y que la existencia misma de un teatro griego en ese momento es una sorpresa!

Es muy curioso, que Creta rompa así, la primera, el largo silencio dramático de Grecia. Ese silencio duraba casi desde la edad de oro de la tragedia ática, desde Esquilo, Sófocles, Eurípides. ¿Qué se hace si después de esos nombres no hay más grandes nombres para citar? Aparte algunos epígonos inmediatos y algunos imitadores de gloriosos maestros, la tragedia, un siglo más tarde, cesa bruscamente; con la comedia pasó lo mismo, después que Aristófanes y Menandro se callaron. ¿Por qué la comedia y la tragedia, durante

los once siglos del Imperio bizantino, no elevan ya sus voces, y por qué razones misteriosas vienen a despertar los ecos dormidos de la escena?

Hemos tratado, en otra parte, de responder a estas preguntas. Un pasaje de Aristóteles, usualmente citado, interpretado diversamente, habla largamente, nos parece, sobre la decadencia o más bien sobre la desaparición del teatro clásico. “Bien después de las transformaciones, agrega, la tragedia cesa, porque había alcanzado su fin” ¡Qué bien los griegos! Ellos no escucharon nada mediocre. O la belleza en su plenitud, o la nada. Desde el momento en que la tragedia había alcanzado la perfección, ¿para qué perder el tiempo en imitaciones impotentes? El ideal una vez realizado, ¿para qué ejercitarse en realizaciones nuevas, necesariamente incompletas? Ese rasgo de carácter ha permanecido en la raza. Se encuentra en el fondo de *Muerte del Palikari*, la sugerente novela del Sr. Palamás, y quizás el Greco hoy, en sus ambiciones desmesuradas, en su sueño absoluto de gloria, es un clásico a su manera.

Los bizantinos han seguido un sueño diferente. Casi siempre, el sueño de la grandeza romana les obsesionó. Por momentos, ellos tuvieron ese sueño en sus manos con el imperio del mundo. El espíritu de la Roma de los Césares sopla a través de las páginas de su historia. Pero, no lo olvidemos, ellos sucedieron a los últimos Césares. Ellos amaban el circo y no conocían el teatro. Bizancio continúa todos los géneros que, hasta el siglo IV, fueron apreciados en Roma; también, Roma da al hipódromo un resplandor prodigioso sin pensar un instante en restablecer la escena. No hace falta buscar en otro lado esta tregua dramática, sino en esa prolongación de las costumbres romanas. El circo fascina a esas almas ávidas de las emociones vitales e incluso de sus crímenes, porque el pretendido hieratismo bizantino es más un hieratismo superficial. En Bizancio siempre permaneció la Roma imperial.

Creta quedó separada de Bizancio en 1204 y pasó a los venecianos. La tradición bizantina o romana quedaba así rota; se podía entonces crear algo nuevo. Creta, más libre, lo creó bajo la influencia fecunda de Italia. No se detiene en el *Sacrificio de Abraham*. Desde el siglo XVII, el teatro cretense alcanzó un desarrollo todavía más grande, y el hecho es tan poco dudoso que sorprende incluso a los contemporáneos, de los cuales tenemos un singular testimonio. La *Fede Amorosa*, tragedia cómico-pastoral del cretense Antonio Pandimo, publicada en Venecia en 1620, contiene un grabado en cobre, precioso y simbólico, de Francesco Valesio. En el fondo, el monte Ida, con el templo de Zeus, en la cumbre; a izquierda, los dos ojos abiertos, mirando el cielo, el Sol, detrás una colina, deja ver la parte

superior de su frente, contorneada de rayos. En primer plano, entre dos esbeltos cipreses, un monumento se yergue, que tiene forma de nave antigua; Zeus, posado sobre un águila, una nube bajo sus pies, el rayo en su mano izquierda, hace el gesto, cristiano por otra parte, con el índice levantado de la mano derecha, de bendecir la tierra materna así como la cúpula del barco antiguo. Alto en los aires, el dios contempla con amor la isla clásica, le predice el retorno de la antigua gloria. El poeta ha puesto en la boca de Zeus esos versos que yo he podido leer y cotejar, en la Biblioteca Marciana, en la edición original:

Ecco homai ritorno

A rivederti o caro amato nido

Pompa del'universo altera Creta...

Raccogli i parti tuoi, vivi felice

Già di cento Cittadi alma nodrice.

El señor Constantin Sathas, el primero que ha señalado la *Fede Amorosa*, estima que el edículo del grabado no representa un barco antiguo, sino un teatro; toda la composición simbolizaría así el renacimiento del arte dramático en Creta. El Sr. Sathas menciona, en efecto, en la larga introducción de su *Teatro cretense*, piezas representadas en Rethymno o en otros lados por tropas regulares, con una orquesta escondida detrás de la escena,— así pues: ¡una orquesta escondida como en Beirut!— con coros, actores de pantomimas e incluso un cuerpo de ballet.

Si el sabio griego es demasiado afirmativo sobre ciertos detalles, no queda menos claro que al comienzo del siglo XVII, hay un movimiento dramático en Creta. Las piezas publicadas por Sr. Sathas lo prueban por sí mismas. No son más, como la *Fede Amorosa*, piezas escritas en italiano, son piezas escritas en griego, en un griego que se aleja apenas de aquel de nuestros días, y que, salvo ciertas particularidades dialectales, nos ofrece en versos la imagen completa de lo que es la lengua hablada a través de toda Grecia, la lengua común. Sr. Sathas nos da a elegir cuatro piezas pertenecientes cada una a géneros diferentes, un drama histórico, una comedia, una pastoral y una tragedia. Y queda todavía inédita una suficiente cantidad. Hay incluso una pieza que el pudor no ha permitido al Sr. Sathas comunicárnosla, dentro de lo que él nos entrega. Quizás

su patriotismo simplemente ha retrocedido frente a algunas bromas un poco ligeras; ¿todo lo que es griego debe ser irreprochable de comportamiento? ¡Ah! Faltaría, en esa cuenta, que hubo un Aristófanes.

El Sr. Sathas ignoraba la existencia de nuestro misterio en el momento en el que redactaba su prefacio. Debemos al Sr. Émile Legrand, profesor en la Escuela de Lenguas orientales, el descubrimiento de la edición de 1535. Esa fecha hace reflexionar. Porta en sí una enseñanza histórica. Se ve cuán grande era, desde el siglo XVI, la vitalidad del pensamiento y del arte en Creta. Casi inmediatamente, ese sueño poético se tradujo en un grito de libertad. Creta estaba entonces bajo el yugo de Venecia. Incluso Antonio Pandimo, a quien hemos nombrado hace un rato, dirige, en 1620, un himno magnífico a la Libertad, a la *felice Libertade*, la única que permite “al genio humano” sentarse “sobre el gran Parnaso”:

Per te poi raggiona

L'humano ingegno al gran Parnaso assiso.

El himno en sí mismo es quizás el más bello que haya jamás inspirado la libertad, y sus versos, cuyo soplo poderoso y la alta simplicidad recuerdan el estilo de Leopardi, Pandimo tuvo el buen cuidado de escribirlos en lengua italiana, a fin de que los venecianos no pudieran ignorarlos. Para hacerlo bajo la república de los Dogos, se necesitaba tanto más coraje cuanto que el poeta reclamaba la emancipación de su patria. Para el gobierno de Venecia, el solo emblema del Fénix en un libro cretense, era sospechoso. Siguiendo al poeta, Grecia entera debía reconstituirse como un reino alrededor de Creta, “que merece ese principado” (*che de la Grecia il prencipato merita*). La espléndida isla devendría así un día “la reina del Océano”.

Quizás se comprende en el presente que Creta, cuando, todavía en sus últimos años, luchaba por su independencia, no aspiraba solamente a la libertad política; exigía también su libertad intelectual. Un seguro instinto levantaba a ese pueblo que sentía que sus dones artísticos se deterioraban en la servidumbre. Necesitaba pensar, producir, vivir. ¿Qué pueden decir, bajo la dominación turca, mil veces más pesada que la dominación veneciana, todos los genios sumergidos que no han podido jamás llegar a las orillas del día? No es una suposición gratuita de nuestra parte. No hay isla en Grecia donde la imaginación sea más naturalmente poética, más literariamente desarrollada. Los cretenses son célebres por su facilidad para hacer versos, y ese talento está

extendido en el pueblo, hasta en los individuos menos cultivados, incluso en aquellos que combatían hace cinco años.

Las reivindicaciones de los cretenses no son de ayer, como lo han hecho creer, en 1897, algunos políticos mal informados o que tendían a serlo. Después del viejo sueño de libertad, acariciado desde hace tres siglos, nada hay de sorprendente en que Creta tan frecuentemente se haya alzado por su independencia. Nada de sorprendente hay en que todavía hoy ella desee obstinadamente su unión con Grecia. Los destinos de esta gran isla están hechos, en verdad, para impresionar al espíritu. Con su civilización tan antigua, con sus leyendas heroicas de las cuales algunas devienen realidades para la arqueología, con sus sufrimientos, sus mártires, ese esfuerzo por la libertad que Creta, la primera, proclama en Grecia, con la poesía que canta perpetuamente en los labios de ese pueblo pronto a las batallas como a los versos, con todo lo que hay en las rudas montañas y los llanos encantados de fuerzas prodigiosas, con sus profundas reservas de energía y de inteligencia, ella es digna de todos los entusiasmos y de todas las curiosidades, esa isla que ha soñado tanto tiempo en el porvenir desde el fondo de un pasado triste y maravilloso.

